

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Cláudia Coelho

**Memória e metapoesia em João Cabral de Melo Neto e Carlos de
Oliveira**

São Paulo

2011

CLÁUDIA COELHO

Memória e metapoesia em João Cabral de Melo Neto e Carlos de
Oliveira

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação de Estudos
Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa da Faculdade
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de
Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Benjamin
Abdala Junior

São Paulo
2011

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.

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

Coelho, Cláudia.

Memória e metapoesia em João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira / Cláudia Coelho; orientador Benjamin Abdala Junior. – São Paulo, 2011.

142 Fls.:

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 2011.

1. Melo Neto, João Cabral, 1920-1999. 2. Oliveira, Carlos de, 1921. 3. Memória. 4. Metapoesia. I. Título – Memória e metapoesia em João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira. II. Abdala Junior, Benjamin

Nome: COELHO, Cláudia

Título: **Memória e metapoesia em João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira**

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Doutor
em Letras.

Aprovado em: _____ de _____ de 2011.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao meu esposo, com amor, admiração e gratidão por seu companheirismo, carinho e incansável apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho;

Aos meus filhos, Gustavo e Diego, com amor incondicional;

À memória de meu pai, que sempre me ensinou a valorizar o conhecimento;

À minha mãe, mulher guerreira, lúcida, e incentivadora. Meu esteio e minha referência;

Aos meu irmão e minhas irmãs, em especial à Irmã Dalva, meu socorro e meu exemplo;

À minha irmã, Honorina, por tanta dedicação e cuidado durante minha infância e adolescência.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior, que nesses anos de convivência, muito me ensinou, contribuindo para meu crescimento pessoal e intelectual.

À Universidade do Estado de Mato Grosso, pelo apoio financeiro e concessão de afastamento remunerado para a realização do curso de doutorado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização de mais esta etapa da pós-graduação.

O tempo é que desempenha o papel mais importante, porque se trata de te tornares outro e de subires uma montanha difícil. Porque o ser novo, que é unidade libertada no meio da confusão das coisas, não se te impõe como a solução de um enigma, mas como um apaziguamento dos litígios e uma cura dos ferimentos. E só virás a conhecer o seu poder, uma vez que ele se tiver realizado. Nada me pareceu tão útil ao homem como o silêncio e a lentidão. Por isso os tenho honrado sempre como deuses por demais esquecidos.

Antoine de Saint-Exupéry

RESUMO

Com o intuito de investigar o papel relevante da memória na construção e formação do sentido nos poemas de João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira, e com base em estudos sobre a arte da memória, fizemos uma seleção paradigmática de textos cujo referencial ancora-se em imagens buscadas nas lembranças da infância de ambos os poetas. Partindo do referencial imagético regional, passamos a investigar como essa poesia evolui do referencial ao metapoético, passando a utilizar as imagens de densidade e estoicidade, resgatadas pela memória, como termos de comparação ao processo rigoroso e árduo de composição do poema, que atinge sua máxima depuração nas obras *A educação pela pedra* e *Micropaisagem*, de Melo Neto e Oliveira, respectivamente. A poesia crítica exercida racionalmente cria uma poética que teoriza a si mesma, refletindo sobre seus próprios meios de construção. Após essas obras que efetivaram a experiência ofical, gradativamente tais comparações cedem lugar a construções mais indicativas, uma vez que já se conquistou o domínio das relações entre as palavras e as coisas. Seguros de que a palavra é o material com qual se constrói o poema, já não sentem a necessidade de explicar, passando a praticar a construção do poema como um elemento da realidade material.

Palavras-chave: memória; metapoesia; referencialidade; João Cabral de Melo Neto; Carlos de Oliveira.

ABSTRACT

In order to investigate the influence of memory on construction and formation of meaning in the poetry of João Cabral de Melo Neto and Carlos de Oliveira, based on studies about the art memory, we made a selection of texts whose paradigmatic referential anchors itself to fetch the images of childhood memories of poets. Starting from the benchmark regional imagery, we now investigate how poetry evolves from this reference to the metapoetry, starting to use images of density and stoicism, redeemed by memory, as terms of comparison to the rigorous and arduous process of composition poem, which reaches its maximum clearance works in *Education by stone* and *Microlandscape*, de Melo Neto and Oliveira, respectively. Poetry criticism exercised rationally creates a poetics which theorizes itself, reflecting on their means of construction. After these works that implemented the workshop experience, gradually give way to such comparisons constructions indicative, since it had already achieved the dominance relations between words and things. Convinced that the word is the material that builds the poem, no longer feel the need to explain, going to practice the construction of the poem as an element of material reality.

Keywords: memory; metapoetry; referentiality, João Cabral de Melo Neto; Carlos de Oliveira.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. A ARTE DA MEMÓRIA.....	13
2.1 A mnemônica na antiguidade	14
2.2 A arte da memória na Idade Média	20
2.3 A arte da memória nas Idades Moderna e Contemporânea.....	22
2.4 A arte da memória: novas perspectivas.....	26
3. FORMAÇÃO E MEMÓRIA: A OBRA CRIADA E A REALIDADE VIVIDA.....	31
3.1 João Cabral de Melo Neto – primeiros anos, primeiras obras.....	31
3.2 A trilogia do Capibaribe: enfim Pernambuco	35
3.3 Carlos de Oliveira – a travessia da infância à juventude.....	47
3.4 Primeiras obras: desde então, Gândara	50
4. MEMÓRIA E METAPOESIA	57
4.1 Memória e metapoesia em João Cabral de Melo Neto.....	57
4.2 Memória e metapoesia em Carlos de Oliveira	71
5. TECENDO MEMÓRIAS E POEMAS	79
5.1 Lições da pedra e seus desdobramentos	79
5.2 Lições da cal e seus desdobramentos	91

6. AINDA A METAPOESIA; SEMPRE A MEMÓRIA	118
6.1 Pernambuco: presença viva como um cão à espreita.....	118
6.2 Gândara: rumor íntimo e claro da memória	129
7. CONCLUSÃO.....	135
REFERÊNCIAS.....	137
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	142

1. INTRODUÇÃO

Na dissertação de mestrado *João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira: similaridades e divergências na (des)construção de imagens metapoéticas*, defendida em 2005, fizemos um estudo sobre as influências, percebidas nos poemas auto-referenciais, das experiências que a hostilidade material do meio proporcionou-lhes, possibilitando assim uma aproximação entre a coisa e a palavra, entre o concreto real e a imagem poética que similarmente aproxima a figura poemática de seu próprio processo de criação. Dessa forma, nos ativemos mais ao estudo de figuras, imagens e expressões que permeiam a obra poética de Melo Neto e Carlos de Oliveira. Por isso, os estudos teórico-críticos que embasaram aquele trabalho teve cunho mais voltado à análise formalista do texto literário, sobretudo para a estrutura sintático-semântica, não se estendendo ao contexto histórico e ideológico que circunda toda obra literária.

Como a obra poética de ambos os autores é composta de vários títulos, que comportam vários poemas, não foi possível no trabalho anterior contemplar a todos, ficando o conteúdo restrito à análise de alguns poemas selecionados de parte dos títulos disponíveis. Na tese, em que nos propomos aprofundar o estudo do mesmo corpus do trabalho anterior, faremos abordagens críticas cujo estopo se volta às características político-ideológicas que subjazem aos versos cabralinos e oliveirianos, observando como a visão de mundo, a experiência acumulada pela memória, a observação crítica do meio social pernambucano e gandarês foram refletidas nas páginas das suas obras poéticas em foco. Para tanto, faremos, no segundo capítulo, a título de embasamento teórico, um apanhado de alguns estudos sobre a arte da memória através dos tempos, desde a era antiga até a modernidade. No terceiro capítulo introduziremos os estudos específicos sobre dos autores João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira, detendo-nos em elementos constitutivos do “iceberg” biográfico desses poetas, primordiais para a posterior identificação (nos demais capítulos) do material pinçado dos escaninhos da memória e transformados em imagens poéticas e metapoéticas em suas obras.

Conhecidas as características das obras iniciais, o quarto capítulo enfoca de que forma os autores enveredaram pelo caminho do exercício da poesia que analisa seus próprios mecanismos. Em plena consciência do engendramento poemático, ambos, na segunda metade da década de sessenta, trazem a público suas obras mais prestigiadas pela crítica, enfocadas

no quinto capítulo. O sexto e último capítulo investiga como se dão as relações entre memória e poema nas últimas obras em verso, que foram construídas depois do pleno amadurecimento de suas produções.

Uma vez que João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira consideravam o passado de importância primordial na formação da identidade e da visão de mundo que desenvolveram, o ofício do fazer poético funcionou como uma máquina do tempo, dentro da qual revisitaram os lugares, acontecimentos e pessoas que marcaram suas memórias. É nesta máquina do tempo que tentaremos também embarcar, tentando aprender, ao longo da viagem, os mecanismos internos de construção que impulsionam a máquina-poema.

2. A ARTE DA MEMÓRIA

O passado é um labirinto e estamos nele. Um passado não tem cronologia senão para os outros, os que lhe são estranhos. Mas o nosso passado somos nós integrados nele ou ele em nós. Não há nele antes e depois, mas o mais perto e o mais longe. E o mais perto e o mais longe não se lê no calendário, mas dentro de nós.

(Vergílio Ferreira)

João Cabral de Melo Neto, assim como Carlos de Oliveira, deixou em sua escrita marcas da importância da memória em sua formação intelectual e humana. As experiências acumuladas durante as primeiras fases da vida marcaram-nos de forma definitiva, e são perceptíveis em seus escritos. João Cabral chegou a comentar, em entrevista concedida a José Castello (1996), que a literatura é feita de impressões colhidas até certa idade. O poeta não precisou da realidade à sua frente para escrever, considerava a proximidade, espacial e temporal, até prejudicial, pois ela às vezes cega, obstrui a visão sobre o fato, ou a ideia que o fato deixou na memória. José Castello afirma que, em muitas de suas obras “João Cabral lida mais com a memória do que com o mundo real” (CASTELO, 1996, p. 136). Nessa perspectiva, o tempo ganha importância fundamental na antilira cabralina: “A observação vem primeiro, mas o poema só pode ser trabalhado quando ela já se transformou em recordação” (CASTELLO, 1996, p. 136).

Carlos de Oliveira compôs sua obra, tanto em prosa quanto em poesia, calcada em reminiscências; imagens que lhe chegavam do passado, que ele pacientemente filtrava e transformava em matéria literária: “Rumor íntimo e claro da memória, / com que desígnios hoje me visitas?” (OLIVEIRA, 192, p. 139). Nos textos de *O aprendiz de feiticeiro*, Oliveira deixa diversas pistas de como suas obras foram compostas, o que o torna uma espécie de manual teórico e comentado, onde ele reitera de várias maneiras sua obsessão pela memória da infância:

Perguntam-me ainda porque falo tanto da infância. Porque havia de ser? A segura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: (...) A paisagem da infância que não é nenhum paraíso

perdido, mas a pobreza, a carência de quase tudo.” (OLIVEIRA, 1992, p. 588).

É sobre esse corpus (de poemas cabralinos e oliveirianos que falam da infância) que pretendemos calcar nossa análise. Para isso, lançamo-nos também numa viagem temporal, fazendo um levantamento dos principais textos e autores que se debruçaram sobre o estudo da memória, desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade. É inevitável que essa viagem possua lacunas, ausências, descontinuidades, tendo em vista o vasto material escrito sobre o tema, o que nos conduz a selecionar alguns, deixando de abordar outros de igual importância.

2.1 A mnemônica na Antiguidade

De origem grega, a palavra memória deriva do verbo *mimnéskein*, que significa “lembrar-se de”. Hesíodo (1992), na obra *Teogonia*, analisa a figura da deusa Mnemósine, pertencente à mitologia grega: filha da Terra (Gaia) e do Céu (Urano), Mnemósine é uma titânida que personifica a memória. De sua união com Zeus, nasceram nove filhas, as nove musas, que tinham como função conduzir e iluminar as diversas formas do pensamento artístico ou científico: a eloquência, a história, a poesia lírica, a música, a tragédia, a música sacra, a comédia, a dança e a astronomia. Mnemósine conduzia o coro das musas. Jáa Torrano (HESÍODO, 1992) comenta que era o canto das musas que proporcionava ao poeta romper com os limites de suas possibilidades físicas e transpor fronteiras geográficas e temporais:

O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que lhe é conferido pela Memória (Mnemosine) através das palavras cantadas (Musas). (TORRANO in HESÍODO, 1992, p. 16).

Torrano destaca que a memória é vista desde a antiguidade como o caminho para se conquistar a imortalidade pelo poder de conhecimento do passado, atualizando-o sempre. Platão compreendia a capacidade de conhecimento do passado como reminiscência. Para ele o conhecimento era fruto do amor pelo belo, que desperta nas almas as lembranças do conhecimento das idéias perfeitas. Ponderando sobre as concepções clássicas da memória, Cláudia Rosário (2002) comenta:

[...] invisível sob o inexorável transcorrer da duração, sob as inevitáveis transformações seculares, o passado presentifica-se em um gesto, em uma reminiscência ou lembrança que eclode na releitura de um mito, na presença de um objeto que nos evoca um tempo que já não é o nosso, mas que contribuiu de modo efetivo para que sejamos o que somos. Em suma, a memória não está apenas no passado trazido à tona pela recordação, mas está presente em nossos corpos, em nosso idioma, no que valorizamos, no que tememos e no que esperamos. A memória nos identifica como indivíduos e como coletividade (ROSARIO, 2002, p. 07).

Alguns filósofos gregos nos deixaram um interessante material sobre a forma como a mnemônica era encarada no passado clássico. Platão, pensando sobre a funcionalidade da memória, nos diálogos de *Teeteto* (2010), questiona se a lembrança de algo que já se sentiu no passado, mas não se sente mais, proporciona sensação semelhante à experimentada na ocasião. Tal questionamento o leva a elaborar a metáfora do bloco de cera, na tentativa de elucidar esse paradoxo:

Suponhamos, agora, [...] que na alma há um cunho de cera [...] Diremos, pois, que se trata de uma dádiva de Mnemosine, mãe das Musas, e que sempre que queremos lembrar-nos de algo visto ou ouvido, ou mesmo pensado, calcamos a cera mole sobre nossas sensações ou pensamentos e nela os gravamos em relevo, como se dá com os sinetes dos anéis. Do que fica impresso, temos lembrança e conhecimento enquanto persiste a imagem; o que se apaga ou não pôde ser impresso, esquecemos e ignoramos. (PLATÃO, 2010, p. 54).

Para Platão, lembrança e esquecimento parecem estar ligados à atenção e à importância que se deu à experiência, à capacidade intelectual de armazenar informações na memória e/ou ainda ao impacto emocional proporcionado. Há nessas considerações platônicas uma gradação: há fatos, acontecimentos e sensações que ficam profundamente marcados na memória, outros que subsistem apenas por algum tempo e depois caem em esquecimento, e outros ainda que são ignorados, pois não chegam nem a ser ligeiramente impressos em nossa “tábua de cera”.

Ainda em *Teeteto*, Platão pondera que a memória é uma capacidade de inscrição de discursos nas almas, e que as palavras inscritas são reforçadas e ilustradas por imagens que são pintadas, formando um conjunto significativo: de um lado as opiniões e os discursos que descrevem as sensações, e de outro as imagens das coisas vistas, pensadas ou formuladas.

Aristóteles (2003a), em *Ética a Nicômaco*, tece considerações sobre o fio da meada que a lembrança de um objeto ou fato desencadeia, pela associação de idéias que cada ser, ao lembrar, evoca. Sobre as idéias aristotélicas, Paul Ricoeur (2007) comenta:

Se o corpo humano tiver sido afetado por um ou mais corpos, simultaneamente, assim que a alma imaginar mais tarde um dos dois, ele o fará lembrar também dos outros'. É sob o signo da associação de idéias que está situado esse curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contigüidade, evocar uma – portanto imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação. (RICOEUR, 2007, p. 25).

O que Aristóteles destaca é a capacidade de se fazer associação entre as afecções armazenadas pela memória e passíveis de serem lembradas (*pathos*), desencadeando uma seqüência de lembranças particular e sempre única, permeada de recordações buscadas ativamente, que podem estar relacionadas à maneira presente de se encarar o passado, e não necessariamente ao fato rememorado. Por isso, às vezes apenas se lembra de algo, sem haver uma busca consciente na memória, e às vezes se recorda de algo, que foi buscado ativamente pelo ser, selecionando coisas e/ou acontecimentos do passado, aos quais se juntam alguns elementos operados pela imaginação e pela experiência acumulada do ser que recorda. Lembrança, recordação e imaginação são passos de um mesmo caminho ora trilhados juntos, ora separadamente. Quem recorda estipula um ponto de partida para a rememoração, a partir do qual o explorador do passado desencadeia uma seqüência de acordo com sua necessidade ou seu hábito.

Sobre o assunto, Ricoeur (2007) pondera que a memória é importante e essencial, não como método de memorização, na forma reducionista de armazenamento de textos, mas como forma de “acesso ao passado”, através da ponte que a passagem do tempo constrói, proporcionando a “continuação da existência” (RICOEUR, 2007, p. 25) pela conquista da distância temporal.

Em *Sobre a alma*¹, Aristóteles afirma que as impressões sensoriais são a fonte do conhecimento. Essas percepções são tratadas pela imaginação formando imagens que se tornam material para o intelecto. A alma precisa das imagens mentais para elaborar o

¹Texto traduzido para o português e divulgado no site <http://www.obrasdearistoteles.net/files/volumes/0000000083.pdf>, criado pelo Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, sob a coordenação do Prof. Antonio Pedro Mesquita.

pensamento. A memória, então, é a capacidade de armazenar imagens referentes ao passado. Toda memória implica em passagem do tempo.

No texto *Da lembrança e da rememoração*², Aristóteles (2002) considera que a memória pertence à parte da alma à qual a imaginação também pertence. A imaginação faz a intermediação entre as sensações produzidas pela memória e o pensamento elaborado por imagens. Tudo o que se imagina possui bases em objetos da memória.

Por outro viés, há uma linha de estudos mnemônicos que trata de métodos de otimização da memória, necessária antes da invenção e expansão da imprensa. O intelectual latino Marcus Tullius Cícero (século I a.C.) atribui ao poeta grego Simônides de Ceos (século VI a.C.) a criação da arte da memória. Na obra *De oratore*³, Cícero (2001) inclui a memória como uma das cinco partes da retórica e destaca a importância de se formar imagens mentais das coisas e lugares que se pretende memorizar. Considera o poeta Simônides de Ceos como sendo o primeiro a relacionar a memória à interrelação de lugares (*loci*) e imagens (*imagines*). Para corroborar esta informação, o pensador registrou um relato minucioso de como Simônides inventou a arte mnemônica, resumido assim por Francis Yates (2007):

Durante um banquete oferecido por um nobre da Tessália Chamado Scopas, o poeta Simônides de Ceos entoou um poema lírico em honra de seu anfitrião, mas incluiu uma passagem em louvor a Castor e Polux. De forma mesquinha, Scopas disse ao poeta que só pagaria a metade da soma combinada pelo panegirico e que ele cobrasse a diferença dos deuses gêmeos, a quem havia dedicado a metade do poema. Um pouco mais tarde, Simônides foi avisado de que dois jovens o aguardavam do lado de fora, para falar com ele. Retirou-se do banquete mas não encontrou ninguém. Durante sua ausência, o teto do salão desabou, matando a Scopas e todos os convidados sob os escombros; os corpos estavam tão deformados que os parentes que vieram reconhecê-los para cumprir os funerais não conseguiram identificá-los. Mas Simônides recordava-se dos lugares dos convidados à mesa e assim pode indicar aos parentes quais eram os seus mortos. Castor e Polux, os jovens invisíveis que haviam chamado Simônides, haviam pago generosamente sua parte do panegirico, tirando-o do banquete pouco antes do desabamento. E essa experiência sugeriu ao poeta os princípios da arte da memória, da qual se diz o inventor. Ao notar que fora devido à sua memória dos lugares onde os convidados se haviam sentado que pudera identificar os corpos, ele compreendeu que a disposição ordenada é essencial a uma boa memória (YATES, 2007, p. 17-18).

² Texto traduzido para o português pelo Prof. Cláudio Willian Veloso, publicado nos *Cadernos de história e filosofia da ciência*, da UNICAMP.

³ Foi consultada a tradução espanhola da obra *De oratore*.

Essa passagem é apontada por Cícero como um marco da criação da arte mnemônica (o aumento da capacidade de memorização ficou conhecido como “memória artificial”, e se consegue com o estímulo e o treinamento da memória natural, para que ela desenvolva mecanismos de armazenamento do maior número possíveis de informações e dados). Como parte da retórica, a mnemônica tinha a função de ajudar os oradores a memorizarem todos os dados que deveriam fazer parte de seu discurso. Por isso foram criadas regras de memorização seguindo uma seqüência de lugares e imagens que correspondiam a cada detalhe do tema abordado pelo orador. Cícero assevera que Simônides percebeu de forma sagaz que a visão é o sentido mais sutil para a memorização, por isso é importante associar imagens às percepções táteis, auditivas ou concebidas pelo pensamento, facilitando a retenção da informação desejada.

Simônides é citado por vários estudiosos da memória como o primeiro a ter deixado registros escritos sobre a arte mnemônica. Porém, possivelmente, já haviam aedos e narradores que utilizavam esta técnica bem antes da época do poeta. Esta prática foi largamente empregada nos tempos da oralidade, desde antes do surgimento da escrita até a invenção e expansão da imprensa. Nesse período, a memória era elemento essencial para o armazenamento do conhecimento. Frances Yates (2007) cita um trecho da obra de Simônides, que já se reportava a regras simples de como memorizar palavras e coisas, diferenciando as técnicas:

[...] aquilo que você ouve, identifique com aquilo que conhece (...) localizamos pirilampo a partir de sua semelhança com fogo e brilho. O mesmo para os nomes. Para as coisas proceda da seguinte maneira: localize a coragem a partir de Marte e Aquiles; o trabalho a partir de Vulcano; a covardia a partir de Eupeu. (YATES, 2007, p. 50).

Simônides deixou também registros de comparações feitas entre os métodos da poesia e os da pintura. É atribuída a ele a célebre frase: a pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante. João Alexandre Barbosa, ao comentar essa frase, no prefácio à obra de Aguinaldo Gonçalves (1994), assinala que Simônides “estabeleceu um caminho por onde, por vários séculos, as reflexões sobre as relações entre as duas artes foram orientadas no sentido de vê-las como irmanadas na representação de imagens [...] (GONÇALVES, 1994, p. 11).

Yates (2007) ressalta o quanto é significativa a atribuição da comparação entre pintura e poesia ao poeta Simônides, pois essas homologias apresentam importantes relações com a invenção da arte da memória:

O poeta e o pintor pensam por meio de imagens visuais, sendo que o primeiro as expressa em versos, e o segundo, em pinturas. As vagas relações entre as outras artes e a arte da memória, que percorrem sua história, já se encontram presentes na fonte lendária, nas histórias sobre Simônides, que via poesia, pintura e mnemônica em termos de visualização intensa. (YATES: 2007, p. 48)

Há ainda outras obras clássicas latinas que discorrem sobre o assunto: a *Retórica a Herênio* (2005) (*Ad C. Herenium libri*), de autoria desconhecida, mas quase sempre atribuída a Cícero⁴, escrita por volta de 86 a.C., é uma espécie de manual que possui informações sistematizadas didaticamente sobre o treinamento da memória. Trata-se de um manual compilado ou elaborado por algum professor de retórica, que imortalizou não o seu próprio nome, desconhecido até hoje, mas o da pessoa a quem dedicou a obra: Herênio. Francis Yates (2007) considera esse manual de importância fundamental, por ser o único tratado latino completo sobre o tema.

A retórica a Herênio estabeleceu regras para memorizar lugares através de imagens, discutindo uma forma de memorizar palavras pela memorização de coisas:

Os lugares assemelham-se muito a tábuas de cera ou rolos de papiro; as imagens, a letras; a disposição e colocação das imagens, à escrita; a pronúncia, à leitura. Devemos então, se desejarmos lembrar muitas coisas, preparar muitos lugares para neles colocar muitas imagens. (2005, p. 185).

Com essa idéia em mente, a de associar imagens (coisas visíveis) a palavras e temas, o *Ad Herennium* estabelece um longo roteiro para aprendizagem da mnemotécnica, que vai ficando gradativamente mais complexo. Os *loci* servem como ponto de partida para diversas associações de idéias, e garantem que o indivíduo retome o fio do discurso ao passar para o *locus* seguinte, sem se perder, nem esquecer partes importantes dos assuntos que pretende abordar.

Percebe-se que nesta obra são retomados alguns preceitos antes utilizados por Platão e Aristóteles, como o recurso do bloco de cera comparado ao recurso da memória. O que a distingue é o fato de que, diferentemente dos gregos, que abordaram o tema da memória mais voltado às questões filosóficas, o autor do *Ad Herennium* tinha o objetivo específico de sistematizar uma técnica de aprendizagem para aperfeiçoar a capacidade memorativa.

⁴ A tradução consultada para este estudo, por exemplo, traz o nome de Cícero como autor, mas coloca-o entre colchetes.

Em meados do século I d.C., Marcus Fabius Quintilianus escreveu a obra *Institutio oratoria*⁵, composta por 12 livros. Do livro número XI, o segundo capítulo é dedicado à arte da memória e à necessidade de cultivá-la por meio de exercícios, possibilitando o usufruto de seus notáveis poderes. Quintiliano recorre, assim como Cícero, à história do poeta Simônides como fundador da arte mnemônica.

Segundo ele, pode-se recorrer a uma ampla construção, com pátio, salas, salões, etc., e decorar cada ambiente com objetos variados, tudo pela imaginação, e depois relacionar cada cômodo da construção a uma parte do discurso que se quer memorizar, e cada objeto contido naquele cômodo aos detalhes que devem ser lembrados de cada parte do discurso, garantindo assim que o texto saia na ordem planejada (a sequência dos espaços da construção) e que nenhum detalhe (objetos) escape à memória do orador.

2.2 A arte da memória na Idade Média

Os métodos de aumento da capacidade de armazenamento de informações pela memória foram bastante recorrentes até o fim da era medieval. Por outro lado, outras obras de escopo filosófico surgiram. Embora cronologicamente situado no fim da Idade Antiga, Santo Agostinho inaugurou uma linha de pensamento filosófico que seria fortalecida na Idade Média: a Escolástica. Trata-se de uma filosofia notadamente cristã, que surgiu da necessidade de dar suporte aos ensinamentos da fé professada pela igreja. Temas como a Providência, a Revelação Divina e a Criação passaram a fazer parte dos estudos filosóficos.

Santo Agostinho filosofou com profundidade sobre questões da memória e da alma. Em sua obra *Confissões* (1980), que relata sua conversão ao Cristianismo, Agostinho aponta formas distintas de acesso ao passado: a memória das percepções dos sentidos e a memória dos corpos e das artes, os quais se podem percorrer mentalmente, elevando-se e se aprofundando. E tudo o que a memória armazena na mente, o espírito também retém:

⁵ Texto integral traduzido para o inglês pelo Rev. John Selby Watson, disponível no site <http://honeyl.public.iastate.edu/quintilian/index.html>

Eis-me nos campos da minha memória, nos seus antros e cavernas sem número, repletas, ao infinito, de toda a espécie de coisas que lá estão gravadas, ou por imagens, como os corpos, ou por si mesmas, como as ciências e as artes (...). Percorro todas estas paragens. Vou por aqui e por ali. Penetro em toda parte quanto posso, sem achar fim. Tão grande é a potencia da memória e tal o vigor da vida que reside no homem vivente e mortal! (SANTO AGOSTINHO, 1980, p.183-184)

Santo Agostinho ressalta que a alma e a mente humana têm a capacidade de armazenar na memória coisas concretas (corpos e artes), como também sentimentos abstratos (impressões e afetos), embora não chegue a detalhar como se dá a memorização de sentimentos e impressões, como a fé, a solidariedade, a felicidade, a esperança, etc. Ele considera que a memória faz parte da Trindade humana. Ao lado do Intelecto e da Vontade, a Memória completa os três poderes supremos da alma.

Outra relação importante estabelecida nos textos de Santo Agostinho é a questão da associação das imagens adquiridas nas experiências reais com a imaginação de quem as rememora: “uma determinada realidade que a mente conheceu por meio da visão, e transferiu à memória, causa a visão imaginária” (SANTO AGOSTINHO, 1980, p.183). Mais uma vez lembrança, recordação e imaginação se entrecruzam, a última já relacionada à noção de homem interior, em sua individualidade na percepção do mundo e do tempo.

Aí [no imenso palácio da memória] estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem. (SANTO AGOSTINHO, 1980, p.177).

Paul Ricoeur (2007) considera essa uma “descoberta/criação” creditada a Santo Agostinho: “pode-se dizer dele que inventou a interioridade sobre o fundo da experiência cristã da conversão” (RICOEUR, 2007, p. 108). Trata-se de uma discussão iniciada pelos gregos e latinos, em termos de diferenciação entre *polis* e indivíduo, retomada e aprofundada por Agostinho, que descobre o “homem interior”, capaz de lembrar-se de si mesmo.

Uma das principais obras da escolástica é a extensa *Suma Teológica*, de São Tomás de Aquino (1954), escrita na segunda metade do século XIII. Dividida em três partes que contêm quinhentas e doze questões, constituiu a base da dogmática do catolicismo. Tomás de Aquino assevera que a memória pertence à mesma parte da alma que a fantasia, e que, portanto, as coisas inteligíveis devem ser ligadas à fantasia para serem mais bem apreendidas pela

memória, referindo, para corroborar sua afirmação, às lições sobre a memória artificial de Cícero.

Tomás de Aquino (2001), em comentário à obra de Aristóteles, afirma que, como defendera Cícero e Aristóteles, a memória não é aperfeiçoada apenas pela natureza, mas tem muito de arte e fabricação. Para ele, há alguns preceitos para o bem recordar. As similaridades entre os objetos, com os quais o observador não está acostumado a conviver, faz com que a alma fique mais absorvida. Nesse sentido, o religioso afirma que o olhar da criança é muito mais aguçado: ela observa o mundo como novidade e por isso memoriza melhor que o adulto as coisas observadas e experimentadas. Na fase adulta, ainda se tem claramente na memória o que se experimentou e conheceu na infância, mas muitas coisas que aconteceram mais recentemente caem no esquecimento, pela dificuldade de memorização que se acentua com o passar do tempo.

2.3 A arte da memória nas Idades Moderna e Contemporânea

Nos fins do século XVII, John Locke (1997), filósofo inglês, publicou o *Ensaio acerca do entendimento humano*, onde desenvolveu sua teoria sobre a origem e a natureza de nossos conhecimentos. Para Locke, todos os homens nascem com direitos naturais: direito à vida, à liberdade e à propriedade. Considerou também que o homem nasce como uma folha em branco, ou seja, que todas as pessoas nascem sem saber absolutamente nada e que aprendem pela experiência, pela tentativa e erro. Locke não parte, para suas considerações, do ser, em termos realísticos, mas do pensamento, fenomenologicamente. No entanto, a memorização da experiência é dúplice: externa e interna. A experiência externa é possível pelas *sensações*, que possibilita a representação dos objetos (considerados) externos: cheiros, sons, sabores, cores, extensão, forma, movimento, e outras. A experiência interna realiza-se por meio das *reflexões*, que possibilita a representação das próprias operações exercidas pelo espírito sobre os objetos das sensações, tais como: querer, acreditar, lembrar, conhecer, duvidar e outros.

Locke classifica a memória como uma forma de retenção das sensações e reflexões. Para este filósofo, a memória consiste em um modo de reviver na mente humana as idéias outrora impressas, que estão desaparecidas ou postas de lado. Ele compara a memória a um “armazém de idéias”: sendo a mente limitada e incapaz de manter uma variedade de idéias em foco ao mesmo tempo, a memória funciona como “um depósito para preservar aquelas idéias que, em outra oportunidade, podem ser usadas.” (LOCKE, 1997, p. 81). As idéias são apenas percepções presentes na mente; se no momento não são lembradas (percebidas) elas deixam de estar presentes, caindo em esquecimento. Nesse sentido, Locke afirma que, quando não são lembradas, as idéias não estão em parte alguma, o que destaca a habilidade da mente em revê-las, produzindo a visão do que esteve, mas não está mais naquele lugar.

Para fixar as idéias na memória, a atenção e a repetição são primordiais, e podem ser racionalmente provocadas com a finalidade de memorizar algo, porém são os sentimentos de dor e prazer que imprimem melhor as idéias no depósito da memória, mesmo que não haja uma intenção racional de memorizar aquela experiência. Portanto, para Locke, as experiências que causam maior sensação (boa ou ruim) são melhor memorizáveis que aquelas que são indiferentes a quem as experimenta. Outra característica da mente humana destacada por Locke é o fato dela não ser somente passiva, mas ter a capacidade de buscar, selecionar imagens depositadas no armazém da memória de forma ativa, guiada pela vontade:

A mente com frequencia aplica-se na busca de alguma idéia escondida, convergindo para ela como se fosse o olho da alma, embora por vezes surjam tambem em nossas mentes de livre vontade, e se revelem ao nosso entendimento, sendo outras vezes despertadas e lançadas de suas celas escuras à luz do dia por paixoes turbulentas e tempestuosas, fazendo com que os nossos afetos tragam idéias para nossa memória, sem o que permaneceriam silenciosas e olvidadas. (LOCKE, 1997, p. 82)

A função da memória, para Locke, consiste no fornecimento à mente de idéias adormecidas, quando solicitadas, estando sempre à disposição em todas as ocasiões, “resultando disso o que denominamos invenção, fantasia e vivacidade.” (LOCKE, 1997, p. 83).

Paul Ricoeur (2007) situa a filosofia de Locke na corrente do olhar interior, cujo iniciador foi Santo Agostinho. Após Locke, Ricoeur aponta Husserl como “a terceira testemunha do olhar interior” (RICOEUR, 2001, p. 119). Em sua obra *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, Husserl (1994), como o próprio título sugere, dissocia o tempo objetal, o tempo do mundo, que é considerado exterior à consciência,

do tempo íntimo, imanente do ser. Essa dissociação reporta ao gesto de Santo Agostinho, que distinguiu o tempo físico aristotélico⁶ do tempo da alma.

Ricoeur ressalta a necessidade de se lembrar dessa dissociação quando se elabora uma noção de tempo histórico no sentido de tempo de calendário baseado na ordem cósmica:

De saída, um obstáculo maior erige-se na via da transição da consciência íntima do tempo ao tempo histórico. A consciência íntima do tempo se fecha sobre si mesma. Quanto à natureza da “apreensão” pelo espírito do fluxo de consciência e, portanto, do passado, trata-se de saber se esse tempo *sentido* é suscetível de ser apreendido e *dito* sem empréstimo ao tempo objetivo, em particular no que diz respeito à simultaneidade, à sucessão e ao sentido da distância temporal. (RICOEUR, 2007, p. 121).

Em sua obra *Percurso do conhecimento*, Ricoeur (2006) pondera que Husserl faz, em suas Lições, uma preciosa distinção entre “retenção, ou lembrança primária, e reprodução, ou lembrança secundária”, explorando os “graus de constituição” da consciência íntima do tempo, onde se apaga progressivamente o caráter objetual da constituição, em favor da autoconstituição do fluxo de consciência” (RICOEUR, 2006, p. 129).

O ato da percepção está imerso na temporalidade, da qual Husserl (1994) distingue dois graus: no primeiro grau estão os objetos transcendentais no tempo objetivo, como a visão de uma casa. No segundo grau estão os objetos imanentes no tempo da consciência, lugar da reflexão, da percepção e da memória. Este segundo grau de constituição da consciência interna é o tema predominantemente explorado no texto *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Há ainda referências, na obra de Husserl, a uma terceira camada: da consciência absoluta tanto do tempo objetivo quanto do tempo da consciência.

Contemporâneo a Husserl, Henri Bergson (2010) analisa o conceito de “duração”: trata-se da passagem do tempo, interpenetrado e único, isto é, os momentos temporais somados uns aos outros formando um todo indivisível e coeso. Oposto ao tempo físico, ou à sucessão divisível do tempo, que é passível de ser calculado e analisado pela ciência, o tempo vivido é incompreensível para a inteligência lógica por ser qualitativo, enquanto o tempo físico é quantitativo. A consciência do tempo vivido (duração interna) é a possibilidade do passado reviver no presente e se abrir ao futuro, formando um tempo indivisível. A duração não pode ser medida por um desencadeamento linear de intervalos temporais, uma vez que não há como justapor ou analisar o tempo vivido qualitativo.

⁶ Aristóteles vinculava o tempo físico à mudança e assim o inseria na esfera da física.

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela". (BERGSON, 2010, p. 77).

Considerando *A* o círculo mais próximo da recepção imediata, num circuito que pode expandir-se indefinidamente, Bergson mostra que o círculo *A* contém apenas o próprio objeto, e *B*, *C* e *D* são esforços cada vez mais intensos e complexos de expansão intelectual. Ao transitar pelas outras esferas (*B*, *C* e *D*), a memória dilata-se, refletindo sobre o objeto primeiro um leque crescente de coisas sugeridas nos detalhes do próprio objeto e/ou em detalhes de outras coisas que a mente relaciona a ele, criando “sistemas cada vez mais vastos aos quais ele pode se associar” (BERGSON, 2010, p. 120) e atingindo camadas mais profundas da realidade.

Bergson compara a localização de uma lembrança específica na massa da memória não com um saco, de onde se retira aquela solicitada, mas antes com um crescente esforço expansional, pelo qual a memória dispõe uma rede indissociável de lembranças que a conduzem à distinção daquela que solicitou. Nessa teia, comumente se destacam lembranças que mais marcaram o indivíduo, e estas se apresentam à rememoração com maior frequência e maior intensidade:

Há sempre algumas lembranças dominantes, verdadeiros pontos brilhantes em torno dos quais os outros formam uma vaga nebulosidade. Esses pontos brilhantes multiplicam-se à medida que se dilata nossa memória. (BERGSON, 2010, p. 200).

Destaca-se, na filosofia de Bergson, o conceito de que a memória não é uma viagem que parte do presente para o passado, mas mostra o caminho inverso, que parte da lembrança pura no momento em que foi gerada, e que se conquista passo a passo, para chegar até aquele ponto de onde parte a reflexão atual:

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um "estado virtual", que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo (BERGSON, 2010, p. 280).

Bergson defende ainda que a lembrança pura não é produto de um estado cerebral. A memória para ele está definitivamente no domínio do espírito. O que o estado cerebral faz é explorar a lembrança suscitada pelo espírito, e a associa indefinidamente a outros elementos, atuando sobre o presente e fazendo-a agir, de forma que se torne novamente percepção.

2.4 A arte da memória: novas perspectivas

Postumamente publicada, a obra *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs (2006), vem à luz em 1950, inaugurando uma nova perspectiva sociológica ao estudo da memória. Ricoeur (2007) classifica a obra de Halbwachs como de “olhar exterior”, diferentemente de Santo Agostinho, John Locke e Husserl.

Evocando o depoimento da testemunha, Halbwachs (2006) mostra que seu ponto de vista só tem sentido em relação ao grupo do qual fez ou faz parte, uma vez que o fato lembrado pelo depoente pressupõe um contexto vivido em comum com um grupo social, e que se torna referência à situação em que atualmente transitam os membros desse grupo. Sobre lembrança, individualidade e coletividade, Jean Duvignaud assinala:

[...] o “eu” e a duração se encontram no ponto de encontro de duas séries diferentes e às vezes divergentes: a que se liga aos aspectos vivos e materiais da lembrança, a que reconstrói o que é apenas passado. O que seria desse “eu”, se não fizesse parte de uma “comunidade afetiva” [...]? (HALBWACHS, 2006, P. 12).

Para Halbwachs, a memória existe individualmente, pois pode divergir da lembrança de outro membro do mesmo grupo, mas apenas em parte, pois está firmemente embasada em contextos solidários múltiplos com os quais o indivíduo está envolvido quotidianamente. A existência social atual está intimamente ligada aos diversos elementos que emergem da duração do passado, e que determinam as lembranças desse indivíduo:

[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, [...] este ponto de vista muda conforme o lugar que ali ocupo, e [...] este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (HALBWACHS, 2006, p. 69).

Halbwachs (2006) distingue dois tipos de memória: memória autobiográfica e memória histórica. A primeira é densa e contínua, a que ele chama de *interna* e considera dependente da segunda, de onde ela importa dados. A segunda, chamada de *externa*, é mais extensa, porém é armazenada como um esquema resumido do passado, enquanto que as lembranças pessoais (autobiográficas) se apresentam de forma bem mais detalhada.

De acordo com Halbwachs (2006), a lembrança consiste na reconstrução do passado, com o auxílio de dados emprestados do presente, e também de outros dados agregados a ela em outras ocasiões anteriores à rememoração de tal fato, de forma, que cada vez que se recorda de algo, ocorre alterações significativas no ponto de vista de quem lembra. Considera ainda o importante papel que a imaginação exerce na reconstrução do passado, ocupando as lacunas com detalhes que a memória não registrou.

Após longa abordagem sobre os estudos mnemônicos, Paul Ricoeur (2007) pondera que não há, nessas obras, discussões sobre a atribuição de um discurso memorativo a alguém. Discute-se muito sobre “o que” e “como” se rememora, mas não há enfoque sobre o ponto de vista do “quem”. Para ele, a forma pronominal dos verbos (lembrar-se, recordar-se, esquecer-se, etc) já dá provas de que “lembrar-se de algo é lembrar-se de si”. Ocorre uma aderência entre o que é lembrado e quem o lembra, “o que torna particularmente difícil transferir uma lembrança de uma consciência à outra” (RICOEUR, 2007, P. 136).

Segundo Ricoeur (2007), quando a lembrança torna-se declarativa, a memória entra na esfera da linguagem, transformando em palavras o que lhe vem por imagem. A memória pronunciada é uma forma de discurso que o indivíduo trava consigo mesmo, uma vez que essa transposição não se dá sem dificuldades.

Sobre os limites da memória individual e da memória coletiva, Paul Ricoeur (2007) faz o seguinte questionamento:

Não existe, entre os dois pólos da memória individual e da memória coletiva, um plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre a memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades às quais pertencemos? (RICOEUR, 2007, p. 141).

Esse plano intermediário é chamado por Ricoeur de “relação com os próximos”, não só por serem membros da mesma comunidade, mas pelas relações de amizade e parentesco. Outro questionamento é proposto: “em que sentido eles [os próximos] contam para mim do

ponto de vista da memória compartilhada?” (RICOEUR, 2007, p. 141). A memória compartilhada é adquirida pela contemporaneidade de crescer ou envelhecer juntos, cujos fatos e relatos se confundem na memória, e possibilita ao indivíduo ver a “si mesmo como um outro” (RICOEUR, 2011, p. 142).

Jacques Le Goff (2003) assinala que, de 1950 aos dias atuais, com o desenvolvimento da biologia e da cibernética, houve um considerável aumento do campo mnemônico, tanto metaforicamente (memória de computadores) quanto em relação à memória humana, ampliada pelos estudos de hereditariedade (código genético). Apesar dessa ampliação, Le Goff ressalta que a psicologia moderna insiste que a afetividade, o desejo, a inibição e a censura exercem manipulações conscientes ou inconscientes sobre a memória individual. Da mesma forma, há mecanismos de manipulação da memória coletiva, na luta pela conquista e manutenção do poder:

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 2003, p. 422).

Para o filósofo, a memória coletiva é parte importante da luta das sociedades desenvolvidas e em desenvolvimento, seja esta luta pelo poder (dominantes), seja pela vida (dominados), pela promoção ou pela sobrevivência:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje [...] (LE GOFF, 2003, p. 469)

Consciente de que a memória é uma atividade fundamental para a identidade do indivíduo e dos grupos sociais, Jesús Martín-Barbero (2000) alerta para as formas de amnésia que a mídia e o mercado sustentam, fazendo com que os objetos fiquem obsoletos rapidamente. O sistema capitalista incentiva o consumismo exagerado e descarta e substitui suas “mercadorias” com uma velocidade espantosa, para garantir a continuidade do funcionamento desse sistema. Esse processo acelerado que torna os objetos e acontecimentos descartáveis, contribui diretamente para o desaparecimento da tradição social e familiar que era passada de geração em geração:

Em confronto com a memória, que em outros tempos acumulavam os objetos e as casas, e através da qual conversavam diversas gerações, hoje muitos dos objetos com os quais convivemos diariamente são descartáveis e as casas que habitamos ostentam como valor a mais completa assepsia temporal⁷. (MARTÍN BARBERO, 2000, p. 141, tradução nossa).

Segundo Martín-Barbero (2000), as mídias fabricam uma noção de tempo cada vez mais comprimido, e as mentes humanas nem estão preparadas para armazenar a quantidade de informações que as novas tecnologias lhes impõem aceleradamente. É irônica a economia de tempo que a tecnologia, com sua velocidade, prega oferecer, uma vez que essas máquinas acabam consumindo todo o tempo que temos. O exagero do tempo dedicado às máquinas cerceia as pessoas do convívio social, fabricando cada vez mais “autistas”, seres isolados em seu mundo virtual, o que contribui para a debilitação do passado e para crise da consciência histórica:

Nos meios de comunicação, o passado tem cada vez mais a função de evento, um evento que, na maioria dos casos, não é nada mais do que um ornamento para colorir o presente seguindo ‘as modas da nostalgia’. O passado deixa de ser então parte da memória, e se torna um ingrediente de pastiche, esta operação que nos permite confundir os fatos, estilos e sensibilidades, os textos de qualquer tempo, sem qualquer ligação com o contexto e com os movimentos antecedentes a essa época.⁸ (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 142, tradução nossa).

Em oposição à acelerada produção em série de mercadorias descartáveis, a obra de arte é produzida por processos de trabalho artesanal, que garantem o reconhecimento do passado como alicerce fundamental para a condição presente dos indivíduos e das comunidades.

Como os artífices, os poetas constroem sua obra com muita transpiração de conhecimentos, sem esperar pela mítica inspiração. Nesse processo de construção poemática, transformam as imagens visuais da lembrança em imagens escritas, possibilitando ao poema

⁷ Frente a la memoria que en otros tiempos acumulaban los objetos y las viviendas, y a través de la cual conversaban diversas generaciones, hoy buena parte de los objetos con que vivimos a diario son desechables y las casas que habitamos ostantan como valor la más completa asepsia temporal (MARTÍN BARBERO, 2000, p. 141).

⁸ El pasado en los medios tiene cada vez más la función de cita, una cita que en la mayoría de los casos no es más que un adorno con el colorear el presente siguiendo 'las modas de la nostalgia'. El pasado deja de ser entonces parte de la memoria, y se convierte en ingrediente del pastiche, esa operación que nos permite mezclar los hechos, las sensibilidades y estilos, los textos de cualquier época, sin la menor articulación con los contextos y movimientos de fondo de esa época (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 142)

“dar a ver” a realidade que o gerou. Para tanto, a memória é talhada, lapidada, deixando de ser apenas um dom da natureza e ganhando muito em arte e fabricação, que canaliza o material mnemônico no sentido de nutrir imagneticamente a visão de mundo do poeta.

Por ter a criança um olhar bem mais aguçado, que vê tudo como novidade e que com tudo aprende, seus anos de infância parecem ter uma duração bem maior que as décadas de vida adulta, pois é sua consciência do tempo, particular e interna, que fica registrada e que ecoa em todas as suas ações e concepções futuras.

3. FORMAÇÃO E MEMÓRIA: A OBRA CRIADA E A REALIDADE VIVIDA

Nossa memória não se apóia na historia
aprendida, mas na história vivida.

(Maurice Albwachs)

3.1 João Cabral de Melo Neto – primeiros anos, primeiras obras

A infância nos engenhos de açúcar do avô possibilitou um contato próximo com os agregados da fazenda, trazendo a João Cabral de Melo Neto uma aguda consciência das condições precárias e das exaustivas jornadas que os empregados do eito e do engenho passavam, mas pode observar também que esses agregados, apesar de tanta miséria e trabalho, não perdiam a capacidade de sonhar. Por essa época, o menino João já demonstrava certo fascínio pela linguagem poética, e não raro aproveitava suas idas à cidade para comprar folhetos de cordel, os quais ele lia com muito gosto para os empregados da fazenda. Mas não foi só o contato com o trabalhador de eito que marcou a memória do poeta: a visão da paisagem repetitiva do engenho, com longos canaviais ondulando ao vento também é imagem que o acompanha vida afora. Tanto a paisagem geográfica quanto a paisagem humana de Pernambuco tornam-se idéias fixas e são recorrências constantes em sua obra poética:

[...] tenho a impressão de que a gente escreve sempre sobre as impressões da infância e da adolescência. Nessa época, o homem é mais sensível. Grava mais as coisas. Então, forçosamente, nunca poderei me livrar dessa impressão de Pernambuco sobre mim (MELO NETO in ATHAYDE, 1998, p. 67).

Mais tarde, em *A escola das facas*, Cabral rememora a experiência do engenho, registrando as relações cortantes determinadas pela aspereza nordestina, na imagem da cana adquirindo o corte da foice que a decepa da terra:

A cana cortada é uma foice.

Cortada num ângulo agudo,
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, em dar-se mútuo (MELO NETO, 2003, p. 417-418).

Assim como o elemento natural absorve o corte agudo do seu elemento cultural agressor, também a dureza do meio se entranha no indivíduo, e a ele fica arraigada, como uma cicatriz interna. Essa cicatriz entranhou João Cabral de forma definitiva, como um “inoculado” que o poeta não sabe se é “vírus ou vacina” (MELO NETO, 2003, p. 418). Pela poética contida, essa marca aproxima-se de uma vacina contra a frouxidão discursiva, mas pode também ser entendida como um vírus da economia, da aspereza e da estoicidade, marcas indelévels presentes em toda sua produção poética.

As lembranças das relações políticas da família também é marca que o poeta tentou, em vão, ignorar: em sua biografia, organizada por José Castello (1996), muito pouco se fez alusão a questões diretamente políticas. O poeta fez uma opção por se expressar sobre ideologia e utopia pela literatura, e então evitou envolver-se em discussões de cunho ideológico. No entanto, há registro de uma ligação de seu pai ao governo situacionista de Pernambuco, o que ocasionou a invasão do engenho pela polícia revolucionária de 1930, levando à mudança da família para Recife:

Em 1930 assaltaram o engenho Dois Irmãos a procura de armas. Meu pai fora chefe de polícia de Estácio Coimbra⁹. Rebentaram tudo. Não acharam nada: não havia armas. Meu pai tinha só um fuzil de papo amarelo, coisa à-toa. (ATHAYDE, 1998, p. 46).

Já na capital do estado, estudando no colégio dos irmãos maristas, Cabral descobriu que tinha dificuldade para concentrar-se em exposições orais, fosse aula, palestra, peça teatral ou qualquer outra forma expositiva que exigia atenção auditiva. Também não tinha aptidão nem paixão por musicalidade, apresentando verdadeira repulsa pelos jogos rítmicos da poesia romântica e parnasiana, às quais a educação marista dava maior ênfase, ignorando as produções mais recentes dos autores modernistas. Só em 1935 é que teve acesso a poemas de Manoel Bandeira, por exemplo, e então descobriu que “é possível ser poeta sem escrever ‘poesia’” (CASTELLO, 2006, P. 39).

A adolescência e juventude passadas em Recife lhe trouxeram maturidade cedo: antes dos dezoito já trabalhava em repartições públicas, o que lhe rendeu algumas amizades,

⁹ Estácio Coimbra foi governador de Pernambuco no período de 1926 a 1930. Com o êxito das forças revolucionárias, fugiu para a Europa, junto com Gilberto Freyre, seu secretário particular.

destacando-se o pintor Vicente do Rego Monteiro, que exercia o cargo de diretor da Imprensa Oficial do Estado, e Willy Lewin, que lhe abriu as portas de sua biblioteca, onde João Cabral teve acesso a leituras consideradas por ele como um curso superior: o poeta não quis cursar o pré-científico nem o pré-jurídico, opções oferecidas aos jovens naquele período. Pensou em ser agrônomo, para voltar ao interior, depois pensou em ser jornalista, mas o pai não autorizou e, graças a isso, descobriu-se poeta. Por essa época, freqüentava a roda literária do Café Continental, na esquina Lafayette, em Recife, onde se reuniam os integrantes do grupo de Lewin, que se identificavam mais com escritores intimistas, de influências francesas, e procuravam reagir ao predomínio da ficção regionalista brasileira (CASTELLO, 1996).

Paralelamente ao caminho do amadurecimento intelectual, o poeta continuou a trilhar veredas solidárias às classes sociais mais baixas, conhecendo alguns retirantes que chegavam à capital, vindos do interior do estado, em busca de emprego e melhores condições de vida. O caminho para escola era feito de bonde, cujo trajeto diário cortava as favelas e os mangues recifenses, oferecendo em exposição a dura realidade dos miseráveis catadores de caranguejo, em contraste com as belezas turísticas que Olinda e Recife colocavam em destaque.

Em Recife viveu até os vinte e dois anos. A mudança para o Rio de Janeiro proporcionou-lhe desfrutar das reuniões no consultório do escritor Jorge de Lima, levado pelo escritor Murilo Mendes, que apresentou a ele o poeta Carlos Drummond de Andrade, amigo que, mesmo depois da mudança de João Cabral para o estrangeiro, continuou mantendo contato por cartas. Após assumir o cargo de assistente de seleção do Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), teve oportunidade de participar também da roda literária do Café Vermelhinho, onde manteve contato com artistas plásticos e arquitetos, notadamente com Oscar Niemeyer. Travou conhecimento com Joaquim Cardozo, poeta e matemático, considerado uma espécie de mentor intelectual de João Cabral.

Há de se destacar que, desde a adolescência, com suas primeiras leituras na casa de Lewin, Cabral assumiu o gosto pela crítica literária, sendo esse seu objetivo ao penetrar no mundo das letras. Para familiarizar-se ao meio, porém, sentia-se despreparado em sua pouca idade, e considerava que as leituras feitas ainda não eram suficientes, então se aventurou pelo mundo da composição poética. Seus primeiros poemas só foram publicados na década de 90, por insistência de Antonio Carlos Secchin, mas já dão conta de uma visão analítica de conceituação de poesia:

Deixa falar todas as coisas visíveis
 deixa falar a aparência das coisas que vivem no tempo
 deixa, suas vozes serão abafadas.
 A voz imensa que dorme no mistério sufocará a todas.
 Deixa, que tudo só frutificará
 Na atmosfera sobrenatural da poesia (MELO NETO, 2003, p. 807).

Enveredado por esse caminho, aos poucos foi descobrindo que sua vocação era realmente a poesia, então desenvolveu a capacidade de exercer a crítica em versos, unindo seus dois campos de interesse. Nasceu, dessa forma, a metapoesia cabralina: “eu sinto que a minha poesia é [crítica], aliás, fiz uma antologia de poemas meus que chamei de *Poesia crítica*, porque a crítica que eu faria em prosa eu faço em poesia [...]” (ATHAYDE, 1998, p. 26).

Como os primeiros poemas escritos por João Cabral só foram publicados tardiamente, é a obra *Pedra do sono* que consta em bibliografias e textos críticos como primeiro livro do poeta. Essa primeira obra publicada possui alguma influência surrealista das leituras de André Breton e seus seguidores. Todavia, é preciso se destacar que já ali estava presente a característica que seria uma recorrência em toda sua produção poética futura: a visualidade plástica das imagens poéticas, herdadas do conhecimento de idéias de pintores e arquitetos. João Cabral confessa, mais tarde, que a obra *Pedra do sono* pode ser considerada pré-valeriana, ou seja, cujos poemas foram compostos antes do poeta ter contato com a obra crítica de Paul Valéry, marco definitivo de sua antilira. *Os três mal amados*, segunda obra publicada do autor, embora composta em prosa poética, por isso não tão concisa como a obra anterior, traz, no discurso do personagem Raimundo, uma noção de “imitação da forma”¹⁰, que não deixa de ser um exercício crítico. *O engenheiro* contém poemas que refutam a subjetividade convencional, sendo descritivos ao extremo. Há poucas referências ao mundo interior, mas sempre como um lugar de desordem, revelando a visão do poeta de que a subjetividade é algo incomunicável, por isso centra a obra na discussão reflexiva da arte poética. Nessa mesma linha está a próxima obra: *Psicologia da composição*, contendo *Fábula de Anfion e Antiode*. Destaca-se nela a economia, a concisão e a objetividade da linguagem, representadas metapoeticamente na imagem do deserto: paisagem límpida, seca e diurna como alicerce imagético de uma poesia que persegue o extremo oposto da subjetividade onírica.

¹⁰ Cf. BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: duas cidades, 1975.

Nessas obras, compostas no período em que João Cabral de Melo Neto ainda não tinha ingressado na carreira diplomática, há o cunho metalingüístico já bastante delineado, também presente em suas obras posteriores. Todavia, para o propósito desse estudo, convém ressaltar que o que as diferencia das demais é a ausência de referências explícitas ao meio nordestino em que nasceu e se criou o poeta. Essa negativa do meio talvez seja explicada pela influência do grupo de Willy Lewin, que objetivava a oposição ao grupo de prosa regionalista nordestina, direcionando-se para uma literatura mais intimista. Tal influência conseguiu apenas afastá-lo das imagens regionais dos primeiros livros, mas não fez o poeta seguir pelo caminho do intimismo em nenhuma de suas obras, buscando, ao contrário, atingir a objetividade, a racionalidade das coisas e palavras concretas, construindo realismo pela linguagem:

[...] em Cabral madura e se condensa a tensão que notávamos desde Manuel Bandeira: a de fazer da palavra mais que indício do real, a de construir pelo próprio tipo das relações de palavra a palavra, de frase a frase, de verso a verso, um realismo de linguagem. [...] Com João Cabral chega a seu tempo a fase criadora do modernismo.[...](LIMA, 1968, p. 237).

3.2 A trilogia do Capibaribe: enfim Pernambuco

A deliberada rejeição à memória do meio de origem é abandonada pela mesma época em que João Cabral assumiu a carreira diplomática e embarcou em sua primeira viagem para Europa. Aprovado em concurso público, é nomeado ao cargo de vice-cônsul em Barcelona. Aos vinte e sete anos o poeta parte para o exterior, onde encontra sérias restrições à sua liberdade pelo regime do General Franco. Mesmo assim, agarrou-se à leitura dos escritores espanhóis, atividade descrita por José Castello (1996): “a leitura se transforma em um vício. Disposto a se adaptar à Espanha, passa a devorar a literatura local [...]” (CASTELLO, 1996, p. 80).

Por intermédio da diplomacia o poeta conheceu mais a fundo culturas de outras regiões e países. Além da Espanha, João Cabral serviu também em outras nações da Europa, assim como da América (Colômbia) e da África. Ironicamente, foi ao descobrir novas realidades que o poeta redescobriu o seu passado: no longe ele encontrou o próximo:

[...] quando cheguei à Espanha, eu comecei a estudar sistematicamente a literatura espanhola. Foi uma coisa que me libertou dessa influência francesa que eu tinha através do Willy Lewin e ao mesmo tempo abriu horizontes para mim enormes. Porque o espanhol, apesar de ser o povo da Inquisição, o povo católico, o espanhol tem a literatura mais realista do mundo. Isso foi outra coisa da maior importância para mim, para eu me reforçar no meu anti-idealismo, no meu antiespiritualismo, no meu materialismo¹¹. (ATHAYDE, 1998, p. 31-32).

Em terras espanholas o poeta escreveu *O cão sem plumas*, primeiro dedicado à sua terra natal, e o publica em Barcelona, em 1950. Ítalo Calvino (1990) descreve, em *As cidades invisíveis*, as descobertas que o viajante faz ao atingir terras estranhas, e essa descrição parece vir ao encontro da sensação experimentada por João Cabral em territórios estrangeiros:

[...] aquilo que ele procurava estava diante de si, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar em uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir [...] (CALVINO, 1990, p. 28).

Motivado por uma reportagem que leu sobre miséria e mortalidade, e afastado de sua terra, o poeta começou a vê-la mais de perto, e transformou as imagens gravadas na memória em material para construção de sua poesia. Descobriu que as marcas de tudo o que viveu na infância estavam enraizadas em seu ser, e o acompanhariam sempre: “fazemos literatura com as impressões que recebemos até certa idade” (CASTELLO, 1996, p. 93). Esse é um caminho que não mais abandonaria: estivesse na Europa, na América ou na África, a lembrança do meio nordestino sempre foi uma imposição em suas obras. Essa fixação pela infância corresponde ao que Bérson (2010) chama de “lembranças dominantes”, que quanto mais requisitadas, mais se multiplicam em detalhes.

Em *O cão sem plumas*, o poeta encontrou paralelo à vida precária do homem nordestino na imagem do Capibaribe cheio de lama e lodo:

Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por uma paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas

¹¹ PESTANA, André. O que eles pensam. Rio de Janeiro: Tagore, 1990.

e íntimas formigas (MELO NETO, 2003, p. 115).

Foi o distanciamento do nordeste que propiciou a Cabral rememorar as paisagens pernambucanas com maior racionalidade e afastamento, não deixando que as emoções pessoais interferissem nos poemas que então escreveu sobre sua terra. Imagens nordestinas passaram a figurar a poesia cabralina, não apenas como tema, mas como forma estruturante, dando feições de pedra ao texto no papel.

O cão sem plumas é um longo poema descritivo do Capibaribe e seus arredores, já em Recife, perto de desaguar no mar. O ambiente físico e humano é retratado: a descrição da lama, do mangue e da água barrenta e quase sem vida mistura e confunde-se com a descrição reificada do homem ribeirinho sofrido e estóico, que ali vive em condições sub-humanas, e para quem o Capibaribe é um rio-cão:

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

O rio sabia
daqueles homens sem plumas.
Sabia
de suas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa.

.....

E sabia
da magra cidade de rolha,
onde homens ossudos,
onde pontes, sobrados ossudos
(vão todos
vestidos de brim)
secam
até sua mais funda calíça.

Mas ele conhecia melhor
os homens sem pluma.
Estes
secam
ainda mais além
de sua caliça extrema;
ainda mais além
de sua palha;
mais além
da palha de seu chapéu;
mais além
até
da camisa que não têm;
muito mais além do nome
mesmo escrito na folha
do papel mais seco.

[...]

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem (MELO NETO, 2003, p. 108-110).

Nesse cenário, "Difícil é saber/ se aquele homem/ já não está/ mais aquém do homem". Haroldo de Campos considera que, com esse livro, o poeta alarga seu auditório ao investir na “temática do nordeste – do subdesenvolvimento agudo e do pauperismo dessa região [...]” (1992, p. 93). Sobre a gênese desta obra, Cabral elucida:

Eu era cônsul-geral do Brasil em Barcelona quando li numa revista que a média de vida na Índia era de 29 anos. Isso significava um ano a mais que os 28 anos de perspectiva de vida do recifense. Fiquei absolutamente estupefato com esse dado estatístico. Comecei a lembrar do Recife de minha infância. (...) O bonde passava por dentro da favela e eu assistia à miséria. (...) fui recriando a atmosfera miserável para escrever *O Cão Sem Plumas* (...). Foi isso que me chocou e que me levou a escrever esse poema, o primeiro sobre o Recife.¹²

¹² Trecho retirado do Especial *Dois águas: João Cabral de Melo Neto*, realizado pela TV Cultura em 1997.

Na Europa, o nordeste descortinou-se em sua memória, e, em paradoxo à secura de sua paisagem, tornou-se uma fonte inesgotável que supriu a poesia cabralina de imagens fortes e concisas, que se ajustam à severidade poética buscada. Nesse sentido, a imagem do Capibaribe sobrevive na lembrança como um cachorro a espreita: “Aquele rio / está na memória / como um cão vivo / dentro de uma sala” (MELO NETO, 2003, p. 114).

É do estrangeiro que João Cabral conseguiu ver o Brasil com mais precisão. O afastamento espacial trouxe-lhe à lembrança as paragens de sua infância, que nunca lhe saíram da memória:

Quando morei em Pernambuco eu não escrevi sobre Pernambuco. Afinal, estava lá dentro, compreende? Já quando morei fora, senti falta. Foi só aí que escrevi sobre a minha terra. Estava com saudades de certas coisas. Por isso, procurava registrar. Essa é uma cicatriz que não some. Até hoje penso na minha infância (MARTINS, 1999, p. 3).

Nessa declaração, Melo Neto nos dá conta do processo de reconhecimento de sua cultura pelo contato com outras culturas, o que caracteriza a experiência de alteridade, definida por Laplantine (2000) como a visão daquilo “que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano” (LAPLANTINE, 2000, p. 21).

Da cultura do “outro”, João Cabral sentiu de perto as dificuldades de expressão enfrentadas por seus amigos na ditadura franquista. A amizade com o escritor Joan Brossa lhe permitiu mostrar caminhos possíveis para escapar das impossibilidades impostas por Franco: Cabral acaba ensinando ao amigo que é possível sim fazer arte revolucionária em época de opressão, bastando apenas não fazer referência no texto aos problemas do presente, mas apontar diretamente as soluções a serem conquistadas para o futuro. Para Brossa, essa era uma forma de resistência ao regime franquista que não se denunciava como arte de revolta, o que lhe permitia escapar da vigília da censura. Outra relação importante que estabeleceu em Barcelona foi a amizade com o pintor Miró, por cuja arte nutria uma grande admiração. Da amizade e da admiração surgiu o ensaio *Joan Miró* (MELO NETO, 2003, p. 713-720), publicado em Barcelona, em 1950. Nesse ensaio, Cabral explicitou que há na arte de Miró, embora predominantemente abstrata, um grande interesse pela realidade, e acabou por definir teoricamente o que vai por trás de sua própria poesia: “o abstrato está nos dois pólos do trabalho de representação da realidade” (CASTELLO, 1996, p. 90).

Outro fato que marcou a biografia do poeta, é que, em 1952, já servindo como cônsul brasileiro em Londres, João Cabral de Melo Neto enviou uma carta a um colega diplomata, Paulo Augusto Cotrim Rodrigues Pereira, que servia na Alemanha, pedindo uma análise de situação econômica brasileira para uma revista do Partido Trabalhista Inglês. Essa carta foi interceptada e interpretada como “comunista” pelo cônsul brasileiro de Munique, que a enviou a Carlos Lacerda, antigetulista que trabalhava na Tribuna da Imprensa, no Rio de Janeiro. Foi o que bastou para o caso virar um escândalo: Cabral, acusado de subversão, teve que voltar ao Brasil e ficar em disponibilidade do Itamaraty, sem receber vencimentos, até a questão ser esclarecida. Somente foi reintegrado à carreira diplomática em 1954.

O fato exemplifica bem o que Jacques Le Goff (2003) chama de imposição do esquecimento e do silêncio, exercida pelas forças dominantes. O poeta, que não se envolvia em questões políticas e não gostava de dar entrevistas, acabou sendo acusado de fazer poemas engajados ao retratar o sofrimento do povo nordestino, “ofendendo” o poder instituído no Brasil:

Não pensei em fazer literatura engajada ou não engajada. Eu fazia o poema pensando em fazer bem o poema. O que se pode chamar de literatura engajada, na minha poesia, são os temas da seca, da miséria do Nordeste. São os temas dos romancistas do Nordeste, temas que estão presentes em toda a literatura nordestina.¹³

Nessa sua estada forçada no Rio de Janeiro, escreveu o poema *O Rio*, em que apura e fortalece o lado social de seus versos. É o próprio Capibaribe que desfia sua história e descreve a paisagem que o delinea, desde as sedentas terras do sertão, passando por “terra pior / que apodrece sob o verde” (MELO NETO, 2003, p. 127) da zona da mata, e pelo bairro ricifense da Jaqueira, “onde (não mais está) / um menino bastante guenzo” (p. 137). No poema, é à memória do rio que se apresenta a imagem do menino João, fitando-o por tardes inteiras. Ao lembrar-se do rio, o poeta lembrou-se dele mesmo, observando o constante escoar das águas, o que nos remete às palavras de Santo Agostinho: “Memória das coisas e memória de mim mesmo coincidem: aí, encontro também a mim mesmo, lembro-me de mim, do que fiz, quando e onde o fiz e da impressão que tive ao fazê-lo” (SANTO AGOSTINHO, 1980, p. 177). Nesse sentido, o próprio poeta elucida:

Eu estava fora do Brasil e não sabia os afluentes do Capibaribe todos de cor. Então, tive de ir à biblioteca consultar os mapas geográficos. Foi o poema

¹³ TV Cultura, 1997.

que me deu mais prazer, por poder voltar àquelas coisas todas de minha infância. (MELO NETO in ATHAYDE, 1998, p. 105)

Todo o poema é construído pela perspectiva inversa, pois, ao invés das pessoas, animais e coisas observarem o rio que passa, é o rio que observa tudo o que vai deixando para trás. Esse olhar avesso culmina na visão do próprio poeta à margem, quando ainda imaturo para acompanhar sua travessia.

Um velho cais roído
e uma fila de oitizeiros
há na curva mais lenta
do caminho pela jaqueira
onde (não mais está)
um menino bastante guenzo
de tarde olhava o rio
como se filme de cinema;
via-me, rio, passar
com meu variado cortejo
de coisas vivas, mortas,
coisas de lixo e de despejo;
viu o mesmo boi morto
que manuel viu numa cheia,
viu ilhas navegando
arrancadas das ribanceiras. (MELO NETO, 2003, p. 137).

O eu poemático “rio” narra que, desde sua infância¹⁴, procurava caminhos de pedra para definir seu leito (sertão pedregoso de Pernambuco), onde há “[...] homens mais homens / que em sua luta contra a pedra / sabem como se armar / com as qualidades da pedra” (2003, p. 124), evitando caminhos arenosos e inseguros, até crescer o suficiente para atingir a zona da mata, região fêmea, que se fecunda com suas águas. Enquanto a paisagem do agreste é áspera, que mata pela secura, a paisagem úmida da mata tudo apodrece à sua volta. Para mostrar essa oposição, o poeta usa as imagens “morte seca de coisa” e “morte úmida de bagaço”: são imagens de duas realidades pernambucanas que resultam na mesma negatividade da morte como fim próximo.

Na zona da mata, os engenhos engolem tudo o que vê pela frente, com seus canaviais que sugam a vida da terra e a vida dos homens cassacos: “E o que não pode entrar / nas moendas de nome inglês / a usina vai moendo / com muitos outros meios de moer” (MELO NETO, 2003, p. 128). Ao versificar a visão que o rio tem dos engenhos de açúcar, descrevendo uma devoração crescente exercida pelos canaviais, o poeta, em meados do século

¹⁴ O rio chama de infância o tempo em que corre nas cabeceiras, por estar próximo de sua nascente.

XX, antecipa um problema que agora, no início do século XXI, se alastra por todo o país: o de que “o grande mar de cana, / como o verdadeiro, algum dia, / será uma só água”:

Vira usinas comer
 as terras que ias encontrando;
 com grandes canaviais
 todas as várzeas ocupando.
 O canavial é a boca
 com que primeiro vão devorando
 matas e capoeiras,
 pastos e cercados;
 com que devoram a terra
 onde um homem plantou seu roçado;
 depois os poucos metros
 onde ele plantou sua casa;
 depois o pouco espaço
 de que precisa um homem sentado;
 depois os sete palmos
 onde ele vai ser enterrado. (MELO NETO, 2003, p. 130).

Saindo da zona da mata, o Capibaribe assiste, ao chegar a Recife, a gentes de gengivas pretas como a lama dos manguezais, muitas vindas das terras por onde já passara. A cidade, o rio considera mais que uma amiga; trata-a como uma amante anfíbia que com ele divide o leito de lama. O poeta caracteriza a paisagem, bem diferente do Recife turístico, de um submundo ignorado pela famosa capital pernambucana:

Sua metade podre
 que com lama podre se edifica.
 É cidade sem nome
 sob a capital tão conhecida.
 Se é também capital,
 será uma capital mendiga.
 É cidade sem ruas
 e sem casa que se diga.
 De outra qualquer cidade
 possui apenas polícia.
 Desta capital podre
 só as estatísticas dão notícia,
 ao medir sua morte,
 pois não há o que medir em sua vida (MELO NETO, 2003, p. 141).

A consciência chocante da realidade de seu lugar, só revelada no estrangeiro, e a marcante estatística de mortalidade indiana, que imediatamente o remeteu aos números de seu próprio povo, estão mais uma vez referidas nesse poema, em que o poeta constata a frieza dos números perante tanta vida sacrificada.

O rio, antropomorfizado, capta com seu olhar impassível o cenário físico e o elemento humano da região. Para Haroldo de Campos (1967), Cabral cria um poema que fica ao lado da prosa, por dar importância primordial à informação semântica, dando categoria estética ao que antes era registrado como categoria documentária; construindo um poema narrativo concentrado e reduzido, diferentemente da prosa regionalista anterior; explorando “no fluir do texto, a presença viva, o lento desenrolar do caudal que lhe serve de tema, com seu cortejo contrastante de grandezas e misérias” (CAMPOS, 1967, p. 84).

João Cabral separou suas obras, segundo o trato temático e formal que deu a elas, nas categorias do “dizer” e do “fazer”. Com as obras do “dizer”, o poeta intentava atingir o maior número de leitores. Nessa categoria se encaixam as duas obras acima abordadas, que procuram lançar suas flechas em alvos conhecidos, para os quais o poema está direcionado. Essa preocupação, contemplada na prática por *O cão sem plumas* e *O Rio*, foi externada teoricamente na tese apresentada no Congresso de Escritores de 1954, em São Paulo, cujo título é *Da função moderna da poesia*. Nela o poeta aborda a incomunicabilidade que impera na poesia contemporânea, que não consegue atingir um grande número de leitores para seus textos. Fala ainda que o progresso obtido na área limitava-se apenas à parte de registro da expressão poética, mas não atingia a comunicação:

O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. (...) Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória (MELO NETO, 2003, p. 768).

João Cabral assevera que, apesar da poesia moderna ter buscado formas de expressão em consonância com a vida contemporânea a ela, não conseguiu com isso “entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente” (MELO NETO, 2003, p. 769). Dizendo de outra forma, o meio (a forma de expressão moderna) não garantiu seu fim (o alcance do homem moderno).

Além da incapacidade de adaptar-se aos meios de comunicação disponíveis, como o rádio, o cinema e a televisão, recurso que nessa época despontava nesse cenário, João Cabral enfatizou que também os artistas modernos desprezaram formas de expressão que no passado suscitavam a comunicabilidade da arte, tais como a poesia narrativa e a fábula, ou simplesmente deixaram de considerá-las formas de expressão literária, como as letras de canções populares e a poesia satírica. Jesús Martín-Barbero (2000), em conferência proferida na *Conferência Internacional sobre Arte Latina*, ocorrida em 2000, no Rio de Janeiro,

abordou esse problema de descarte do passado, alimentado pela modernidade. Ele fez a ressalva de que, desde o século XVIII até a atualidade, há grupos minoritários que tentam “recuperar e preservar o que a modernidade tornava irremediavelmente obsoleto - em dialetos e canções, relatos e objetos”¹⁵ (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 144, tradução nossa), em oposição a uma cultura de massa globalizada que se alastra e “legitima a destruição do passado, e a novidade se torna a única fonte de legitimidade cultural”¹⁶ (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 144, tradução nossa). Nesse sentido, além de se pronunciar em texto teórico¹⁷, o poeta colocou em prática várias dessas formas já consideradas obsoletas em sua época. Um dos vários exemplos disso é o poema *O rio*, que representa uma tentativa de resgate de alguns de preciosos recursos comunicativos, pois se trata de um poema narrativo cujo personagem narrador é o próprio rio, aproximando o poema de uma forma narrativa bastante antiga: o apólogo.

Seguindo esse propósito, no mesmo ano de 1954, Cabral compôs mais um texto peculiar: um auto, outra forma literária em desuso. *Morte e vida severina: auto de natal pernambucano* nasceu de um pedido de Maria Clara Machado, que encomendou ao poeta um texto dramático para encenar no natal. O poema mostra a retirada de Severino, que foge da seca do sertão pernambucano em direção ao litoral de Recife, em busca de melhores condições de vida. Em sua caminhada teve como guia o Rio Capibaribe. Seguindo o seu curso, o retirante passou por vários lugarejos onde só encontrou devastação e morte: vilas abandonadas, vegetação seca, animais mortos, cemitérios e o cortejo do enterro de um trabalhador de eito:

- Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
a às vezes até festiva;
só morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte
foi de vida severina
(aquela vida que é menos

¹⁵ [...] buscaba recuperar y preservar lo que la modernidad tornaba irremediavelmente obsoleto -en dialectos y músicas, en relatos y objetos [...].

¹⁶ [...] legitima la destrucción del pasado [...], y hace de de la novedad la fuente única de legitimidad cultural”.

¹⁷ o discurso que o poeta fez no Congresso de escritores tornou-se um importante texto teórico-crítico de sua bibliografia

vivida que defendida,
e é ainda mais severina
para o homem que retira) (MELO NETO, 2003, p. 177-178).

Mais uma vez o rio é o fio condutor do poema, cujo leito norteia o caminho de Severino na fuga do agreste para a capital. Contudo, por vezes até o rio se estanca e confunde o retirante quanto ao caminho a seguir:

Pensei que seguindo o rio
eu jamais me perderia:
ele é o caminho mais certo,
de todos o melhor guia.
Mas como segui-lo agora
que interrompeu a descida? (MELO NETO, 2003, p. 176)

Por fim, o retirante chega ao litoral e percebe que também lá a miséria impera e, já pensando em “pular da ponte e da vida”, presencia a renovação da esperança por intermédio do nascimento de um menino franzino: é o espetáculo da vida que se mostra apesar de tanta “morte severina”.

Com essa obra, Cabral completa a trilogia do Capibaribe, que se iniciou com um poema (anti)lírico, *O cão sem plumas*, passou pelo poema narrativo, *O rio*, e se completou com um poema dramático, *Morte e vida Severina*, atendendo aos três gêneros clássicos que deram origem à literatura moderna¹⁸.

Para compor esse auto, Cabral recorreu às pesquisas sobre o folclore pernambucano feitas por Pereira da Costa, e também à antiga poesia ibérica, conhecida a fundo pelo poeta em suas inúmeras sessões de leitura, às quais o poeta se dedicou nas terras por onde exerceu suas funções diplomáticas.

Se o folclore nordestino e literaturas ibéricas contribuíram para a formação da obra, também se nota a influência do romance regionalista brasileiro, que se voltou para a abordagem crítica da realidade sertaneja, notadamente a exercida por Graciliano Ramos, cujo trabalho com a linguagem despertou no poeta especial admiração.

Por ter sido o poema fruto de uma encomenda para teatro, Cabral o compôs de forma mais simples e acessível, o que acabou por atender ao seu propósito exposto no Congresso Internacional de Escritores, e a poesia moderna finalmente atingiu o grande público, que viu

¹⁸ A arte lírica, a épica e a dramática, formas de representação da realidade (mimesis) expostas por Aristóteles (2003b), na Arte poética.

nele sua própria identidade. O sucesso não se deu apenas no Brasil, mas, com a turnê internacional da peça, montada em 1966, pelo grupo de teatro de Paulo Autran, Cabral recebeu vários prêmios. Surpreendente, porém, para o poeta, foi o fato de seu auto ter agradado também à crítica: “Foi um sucesso mundial. Isso me orgulha, mas também me surpreende porque *Morte e Vida Severina* passou a ser coisa de eruditos” (BARBOSA, 1996).

Um trecho do poema, musicado por Chico Buarque para a encenação do TUCA, posteriormente foi gravado e acabou sendo um sucesso em execução nas rádios e em vendagem de discos, resgatando uma forma de divulgação literária por meio da música popular. A canção foi assimilada como uma espécie de hino do movimento pela reforma agrária. Essa conotação ideológica irritou bastante o poeta, que se recusou a subir nos palcos e se manifestar favoravelmente aos protestos sociais. Sua arma e sua alma eram a caneta e o papel, e não queria que envolvessem o homem onde já agia o poeta:

Muita gente queria que depois de cada espetáculo eu subisse ao palco e gritasse "Viva a Reforma Agrária". Recusei-me a fazer isto. Não faço teorias para consertar o Brasil, mas não me abstenho de retratar em poesia o que vejo e sinto. Eu mostrei a miséria que havia no Nordeste. Cabia aos políticos cumprirem seu papel. Essas exigências de engajamento político me irritaram muito (BARBOSA, 1996).

O autor lutava contra a miséria e exploração do povo brasileiro com as suas armas: o verso e a palavra, as quais sabia manusear muito bem. Através da sua poesia, retratou e denunciou o que viu e sentiu. Ele cumpriu seu papel de poeta brasileiro. Sua nação não poderia exigir mais do que isso dele. Manifestações de engajamento político-social não estavam incluídas na rotina de um homem consciente de suas capacidades e de suas limitações. E, definitivamente, o envolvimento em manifestações públicas não combinava com o caráter severo e reservado de João Cabral de Melo Neto.

Ainda assim, o poeta viveu para ver seu mais famoso poema saltar para as telonas: Zelito Vianna dirigiu, em 1976, um filme-documentário sobre o auto, em que trechos da obra encenados em estilo mambembe são mesclados a informações sobre o percurso do rio Capibaribe e depoimentos de nordestinos sobre as dificuldades da vida na região. Mas o que em definitivo contribuiu para a projeção de João Cabral na mídia foi o especial produzido pela TV Globo no fim do ano de 1981. Dirigido por Valter Avancini, o programa utilizou a melhor tecnologia, disponível na época, de equipamentos portáteis que possibilitavam a gravação de cenas externas com boa qualidade de vídeo e áudio, possibilitando o início do comércio de

produções nacionais com canais de TV estrangeiros. Dessa forma, o texto cabralino percorreu o mundo, e o reconhecimento de sua universalidade foi conquistado pela forma com que o poeta pintou sua aldeia, sem escamoteamento da realidade, nem exploração apaixonada do tema. Com isso, João Cabral conseguiu retratar a experiência concreta do homem e da paisagem nordestina, sem cair na impessoalidade do discurso científico nem na afetação sentimentalista do discurso poetizado¹⁹.

Nessas obras, produzidas a partir de um reencontro com o passado resgatado pela memória, nosso arquiteto das palavras registrou a identidade de seu povo e sua terra: “A memória é um elemento essencial do que costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje [...]”. (LE GOFF, 2003, p. 468).

A obra de João Cabral, além de seu imenso valor estético, contribui para a manutenção e para o resgate de características próprias do nordeste, e rechaça a tendência predominante de globalização. Identidade é uma das coisas que João Cabral valorizou e preservou: “Eu faço questão de valorizar a minha origem. E luto para que as suas diferenças [do nordeste] em relação aos demais lugares jamais desapareçam” (ATHAYDE, 1998, p. 64).

3.3 Carlos de Oliveira – a travessia da infância à juventude

Apesar de ter nascido no Brasil, em terras amazônicas, Carlos de Oliveira muito cedo conheceu o que seria seu lugar da infância. Seus pais regressaram, após dois anos de seu nascimento, para a região da Gândara, em Portugal, onde residia seu avô. O poeta faz, ao contrário, o caminho que um dia conduziu seus pais ao Brasil, como imigrantes. Inicialmente se mudaram para Camarneira e, quatro anos após, para Febres, pequenos vilarejos pobres, situados em região de planície e colinas, próximos ao litoral português. Mais tarde, ao referir-se a recortes de sua biografia no texto “Micropaisagem”, Oliveira explica de que forma as

¹⁹ João Cabral de Melo Neto considerava que o discurso poético carregado de metáforas, de recursos rítmicos e rítmicos era como uma flor borrifada de perfume artificial.

experiências desses primeiros anos tatuaram seu imaginário e se refletiram em sua obra literária:

Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural, portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor, tatuado). (1992, p. 586).

A chamada Gândara, em Portugal, compreende uma faixa litorânea na região central do país, formada por planícies arenosas e desérticas onde o mar, tanto com suas ondas como com seus ventos corrosivos, invade longas distâncias. O interior é formado de lagoas pantanosas e colinas calcárias esbranquiçadas, onde ocorre a exploração de minas de cal. A aridez da natureza e a vida severa e pobre dos trabalhadores da região, que vivem em condições socioeconômicas e culturais precárias, formam o universo paisagístico e humano gandarês que jamais se apagou da memória e da escrita de Carlos de Oliveira:

O lado [...] das minhas narrativas ou poemas publicados [...] nasceu desse ambiente quase lunar habitado por homens e visto, aqui para nós, com pouca distância. (OLIVEIRA, 1992, p. 586).

As terras da Gândara são, paradoxalmente, fartas de água e parcas de recursos. O excesso de chuvas e de névoas castiga o solo arenoso e cobre as superfícies de limo, criando um ambiente sufocante e opressor, que reflete a condição humana do trabalhador da região, cujas opções de trabalho giram em torno de atividades agropecuárias ou de extração da cal nas colinas gandasas, exploradas por grandes companhias mineradoras.

Por volta dos doze anos, o poeta mudou-se para Coimbra, concelho vizinho ao de Cantanhede, ao qual pertence Febres. Lá concluiu os estudos do liceu e cursou Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras. Durante os quinze anos em que viveu em Coimbra, as visitas à freguesia de Febres eram constantes: sempre passava parte de suas férias na aldeia, onde gostava de ficar no largo da igreja jogando malha e conversando com os moradores.

Na faculdade, Carlos de Oliveira descobriu afinidades intelectual, ideológica e política com Joaquim Namorado, João José Cochofel, Fernando Namora e outros. Com esse grupo, participou do movimento Novo Cancioneiro, nome dado a uma coleção de livros publicados por esses escritores na década de 40, quando Carlos de Oliveira publicou seu primeiro livro,

Turismo. As obras da coleção refletiram o pensamento ideológico anti-salazarista do grupo, e marcaram o início do Neo-realismo português.

Carlos de Oliveira viveu e escreveu toda sua obra durante o regime fascista, uma ditadura comandada pelo primeiro ministro Antonio de Oliveira Salazar. Portugal era um país colonialista ainda, mantendo suas colônias sob seu jugo terrorista e, ao mesmo tempo, um país subdesenvolvido, com concentração de capital em minorias privilegiadas por serem fiéis ao regime fascista, contrastantes com a miséria, a insalubridade e os altos índices de analfabetismo da maioria de seu povo. O obscurantismo da política nacional perseguia as manifestações de arte e cultura, o que não impedia que grupos como o Novo Cancioneiro fizessem brotar obras de grande valor estético e ideológico, apontando para uma democracia utópica. Esses grupos agiam com firmeza, honestidade intelectual e rigor ético, num tempo de

[...] intensas desigualdades sociais e regionais, de violenta exploração econômica e social, de violenta repressão política, social, ideológica e cultural, de profundo obscurantismo, de intenso, boçal mas também insidioso e subtil anquilosamento e manipulação das consciências e da vida social (LOURENÇO, 1983, p.17).

Tal opressão, sofrida pelo povo português, sob o jugo de Salazar, remete à opinião de Jesús Martin-Barbero (2000), que comparou a imposição de esquecimento, exercida pelos poderes autoritários que governaram os países da América Latina no século XX, a uma sepultura. Nessa perspectiva, “a recordação [é] exumação de cadáveres”²⁰ (MARTIN-BARBERO, 2000, p. 146, tradução nossa). Assim, o filósofo mostra que, apesar das forças dominantes quererem sepultar o passado e com ele as barbáries que cometeram, há a necessidade de que se desenterre as histórias pessoais e sociais que dão identidade aos povos latinos, e que possibilite

[...] uma nova noção de tempo, correlato de uma memória ativa, ativadora do passado, que nos permite libertar os tempos presos, selados pela memória oficial e nos possibilite fazer irromper o historicismo que sutura o passado como o único depositário dos valores e essências da identidade nacional.²¹ (MARTIN-BARBERO, 2000, p. 146, tradução nossa).

²⁰ [...] el recuerdo exumación de los cadáveres.

²¹ [...] una nueva noción de tiempo, correlato de una memoria activa, activadora del pasado, que nos permita desplegar los tiempos amarrados, obturados, por la memoria oficial y nos posibilite hacer estallar el historicismo que sutura al pasado como único depositario de los valores y esencias de la identidad nacional.

3.4 Primeiras obras: desde então, Gândara

O primeiro livro de Carlos de Oliveira é composto por imagens da memória do passado tatuado em sua alma e pela aguda consciência do presente. A obra espelha uma visão de mundo que se identifica com as características estético-temáticas do Neo-realismo, não deixando, no entanto, de registrar características particulares do estilo do escritor, acentuadas nas obras posteriores.

Os inícios da obra de Carlos de Oliveira coincidem com os inícios do neo-realismo, de que ele é ao mesmo tempo um dos instauradores e uma figura desde sempre considerada à parte. Os próprios adversários do neo-realismo (que se podem identificar em grande parte como sendo os “presencistas”) reconheceram desde o início que na obra de Carlos de Oliveira a preocupação com a ideologia era acompanhada de preocupações estéticas e existenciais que distinguiam a sua obra da dos outros autores do jovem movimento. [...] a obra de Carlos de Oliveira permitiu entrever, desde o início, aquilo que seria o neo-realismo da segunda fase, mais “estético”, menos “rudimentar”, menos “panfletário”, mais aberto a temas em que a ideologia não era imediatamente detectável (CAMILO, 2008).

Turismo foi publicado em 1942, todavia ressurgiu em *Trabalho Poético*, de 1976, profundamente revisado. Essa era uma prática comum do escritor: revisar, corrigir, alterar, acrescentar, cortar seus textos, mesmo depois de publicados. Respeitando a vontade do poeta, que declarou que sua obra deveria ser reconhecida tal como ficou após as revisões, descartando-se as primeiras versões impressas, utilizamos para esse trabalho as versões revisadas, que foram reunidas pela Editora Caminho em *Obras de Carlos de Oliveira*.

O livro divide-se em três conjuntos de poemas: “Infância”, “Amazônia” e “Gândara”, referências a momentos e lugares específicos e especiais para a formação do homem e do escritor Carlos de Oliveira. A infância é o momento eleito pela memória do poeta; ela se presentifica nos poemas iniciais do livro, apontando um tempo em que as árvores pareciam ter asas e as casas pareciam criar raízes na terra, num jogo de fantasia e consciência do real. Em seguida o poeta especifica cada espaço que a memória reteve desse tempo: as imagens da Amazônia são frutos da memória auditiva de relatos familiares (uma vez que o poeta saiu dessa região aos dois anos de idade) e de sua imaginação criadora. Sobre a capacidade de recordar elementos da primeira infância, Halbwachs (2006) afirma que o indivíduo imagina o acontecimento, mas é provável que não seja uma lembrança direta, apenas a imagem que ele

forma na época das primeiras descrições familiares sobre o fato. Essas imagens impregnam a memória e, posteriormente, passam a ser lembradas como se realmente o indivíduo conseguisse recordar-se diretamente daquilo:

Fruto.
Minha selva
de nervos.
Potros,
potros na selva.

Maré cheia,
árvores em parto,
ondas sobre ondas
dum inferno farto.
Inferno pleno.
Terras verdes
e céu moreno.

Sol loiro.
Estrídulo, de hastes vermelhas.
Toiro.

Plasma.
Nus, torcidos.
Estrelas, que poucas.
Vento de todos os sentidos.
Bocas (OLIVEIRA, 1992, p. 25).

Com imagens marcantes e concisas, o poema sugere uma paisagem emblemática que invoca os reinos animal, vegetal e mineral. Enquanto a Amazônia denota uma fartura de água, de mata e de céu, num reboiço de movimentos das copas das árvores e das ondas do rio, impulsionadas pelos “ventos de todos os sentidos”, a Gândara, espaço tão vivo na memória de fatos e paisagens, se apresenta como um lugar pasmado e monótono, “sem uma ruga de vento”:

Gândara sem uma ruga de vento.
Sol e marasmo.
Silêncio feito de troncos
e de pasmo.

Campos, pinheiros e campos
quietos. Tanto,
o sol parado
encheu-me os olhos de espanto. (OLIVEIRA, 1992, p. 28).

Paul Ricoeur (2007) assevera que os acontecimentos “prestam-se a ser rememorados, menos de acordo com sua singularidade não repetível do que conforme sua semelhança típica” (RICOEUR, 2007, p. 42). A Gândara de Carlos de Oliveira parece estar imersa no silêncio e na estagnação, características típicas da região, retidas na memória do poeta pela repetição com que seus olhos contemplaram essas imagens recorrentes da paisagem local.

Manuel Gusmão (1981) considera *Turismo*, a obra inaugural da aventura poética de Carlos de Oliveira, possuidora de um valor matricial, por anunciar a principal fonte de imagem que o poeta explorará em sua obra poética,

[...] pela reunião dos temas da terra e de seus lugares (o mar, a lagoa, a areia, o céu, o sol, o vento, as aves), com o tema da memória e um dos seus lugares privilegiados, a infância, através da acção do poeta, afirmativa e instauradora (‘chamo as estrelas / rosas’) e interrogativa (‘Porque arde em mim ainda / de mágoa e bronze / o sol do dia?’) (GUSMÃO, 1981, p. 27).

Nesse período passado em Coimbra, Carlos de Oliveira publicou também seu primeiro romance, *Casa na duna*, ambientado em cidadezinhas gandarezas. Nele há diversas descrições da região, como esta do capítulo introdutório:

Na Gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. Nelas vivem homens semeando e colhendo quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuva e lama. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres. (OLIVEIRA, 1992, p. 603).

As cidades reais não devem ser confundidas com a sua descrição discursiva, afirma Ítalo Calvino (1990), mas sempre existe uma ligação entre a realidade e o texto. As aldeolas gandaresas funcionam na obra de Carlos de Oliveira como motivadoras da criação de outras “cidades de papel” que povoam seus romances e poemas, como em *Alcatêia*, sua próxima obra em prosa. *Alcatêia* chegou a ser confiscado pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), por seu conteúdo ideológico.

Retomando os textos poéticos, o livro *Mãe pobre*, publicado em 1945, também passou por modificações: em sua reedição no volume *Poesias* (1962), o autor eliminou “três poemas, para além de ter eliminado estrofes, versos, palavras, exclamações e interrogações, em outros poemas” (GUSMÃO, 1981, p. 27).

É através na sua memória interna²², das lembranças de seu passado, que Oliveira acaba retratando a memória coletiva da sociedade da qual fez parte. *Mãe pobre* estabelece essa relação entre a poesia e o mundo, trazendo imagens da luta histórica do homem gandarês pela sobrevivência. Por outro lado, não abandona o lado encantatório da criança que também viveu o aspecto histórico concreto da região. O sono, a fome, a miséria, a servidão e o inferno são temas recorrentes na obra, como nessas “Odes”:

Fosse outro o mundo e outra a comum fortuna,
nunca a lágrimas comprado o pão da vida
e no estrume do coração colhida
fosse por fim achada a flor da sina:
seios, irmãos da concha dos meus dedos,
seria então a cor de minha boca o roxo em teus mamilos.
Mas assim, meu amor, pra que degredos
geraria em carne os nossos filhos?
pra que fome de sonhos e ínvios trilhos? (OLIVEIRA, 1992, p. 55)

No poema, a hipótese de que homem e mulher possam encontrar a “flor da sina” se dissipa no confronto com o sofrimento: a mesma carne que sonha regozijar de prazer sabe que o gozo faz gerar uma nova carne, condenada à mesma fome de sonho e ao mesmo caminho árduo. O eu poético mostra-se desprovido de utopia, pois compara o passado miserável, tão vivo em sua memória, ao presente igualmente sofrido, e não consegue projetar nenhuma perspectiva de mudança para as gerações futuras, como se estivessem irremediavelmente presas à mesma sina de sofrimento e servidão. O poema remete a um “eu” que representa a coletividade desolada diante da falta de perspectivas. Perscruta o futuro, e encontra a realidade crua, a consciência de que também seus filhos estarão condenados a sofrer degredados em outras terras. Nesse sentido, Manuel Gusmão (1981) observa:

É importante reparar que se a dor própria é a dor alheia, não o é por falta de dor pessoal, mas porque essa dor à outra responde; e se a morte é situação de opressão que não muda, a morte activa é também acção de vingança, de libertação – a mudança, a morte da morte. Assim, também, a tensão de que se faz a poesia se instala deslizando entre os sentidos vários da mesma palavra (GUSMÃO, 1981, p. 30).

A visão de futuro em Carlos de Oliveira parece despedaçada, anulando qualquer hipótese utópica ao confrontar-se com a realidade cruel. A relação temporal de estrutura familiar, em que se teve, no passado, a descendência de uma “mãe pobre” e se tem, no

²² A expressão “memória interna” aqui é usada no sentido empregado por Halbwachs (2006) de memória autobiográfica.

presente, um cotidiano miserável, resulta na desilusão quanto às possibilidades futuras de ascensão, tirando do eu poemático até a vontade de conceber uma nova geração. Essa visão de um mundo sem perspectivas por vezes se assemelha à visão do retirante Severino, que a cada trecho do caminho percorrido via menos chances de mudança, embora em João Cabral de Melo Neto exista um fio de esperança, pois, ao fim do drama, há efetivamente o nascimento de uma criança, ainda que franzina, como representante da possibilidade de se “sonhar para a frente”²³ (MÜNSTER, 1993, p. 32).

A mesma imagem do caminheiro que assiste o desfile da miséria por onde passa, explorada por Cabral em *Morte e vida Severina*, aparece em *Mãe pobre*. Todavia, em Carlos de Oliveira, é o viajante que espalha as más notícias, ao passo que, em Cabral, Severino as recebe das pessoas, animais e paisagens que encontra às margens do rio:

O viandante

Trago notícias da fome
que corre nos campos tristes:
soltou-se a fúria do vento
e tu, miséria, persistes.
Tristes notícias vos dou:
caíram espigas da haste,
foi-se o galope do vento
e tu, miséria, ficaste.
Foi-se a noite, foi-se o dia,
fugiu a cor às estrelas:
e, estrela nos campos tristes,
só tu, miséria, nos velas. (OLIVEIRA, 1992, p. 45).

Ainda o tom de opressão impera nesses versos, que trata a ideologia do tema neo-realista em forma da tradicional e popular balada. Essa é uma marca da poesia de Oliveira: sua poética aproveitou formas do cancionero popular, aliando temas da memória e da história comunitária à sua maneira de expressão artística, (baladas, odes, xácaras, cantigas, etc.), lembrando a atitude do poeta pernambucano que assimilou influências do cordel nordestino e da antiga poesia ibérica, resgatando formas que a moderna poesia havia jogado numa “caixa de depósito”.

Mãe pobre é uma obra de cunho profundamente neo-realista que, por contradição, consome-se numa desilusão latente que instala o mesmo neo-realismo “bem longe daquele

²³ Expressão de Ernst Bloch, citada e analisada por Arno Münster em *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*.

voluntarismo otimista e utópico que é o seu mais glosado traço de família” (LOURENÇO, 1983, p. 161).

Abdicando muito da retórica saliente de *Mãe Pobre, Colheita perdida* surge com linguagem mais simples e leve, embora os temas girem ainda em torno da morte e do sofrimento. Essa obra passou também por rearranjos para a republicação em *Trabalho poético*. O poeta eliminou alguns dados mais pessoalizantes ou comprometidos com datas, além de fazer modificações sintático-semânticas nos textos. O poema “A noite inquieta” traz o tema que predomina na obra: o embate da dor presente com a esperança no futuro:

Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido;
deixai que escreva pela noite dentro:
sou um pouco de dia anoitecido
mas sou convosco a treva florescendo.

[...]

Nunca o fogo dos fascios nos cegou
e esta própria tristeza não é minha:
fi-la de lágrimas que Portugal chorou
para fazer maior a luz que se avizinha.

Sinto um rumor de tempo sobre as casas
e detenho-me um instante: que rumor?
são aves de tormenta? ou são as asas
dum povo que passou o mar e a dor?

É um clamor de pedras e de coisas
que no seio da sombra têm voz?
ressurreição de estrelas e de lousas,
armas do mundo erguendo-se por nós?

E assim escrevendo, solto a vida presa
nos vultos que em tumulto me visitam:
tenho livros abertos sobre a mesa
com páginas silenciosas que meditam

E boiando por lagos mortos, como
qualquer corpo infantil que se afogou,
o tempo sem memória é o outro sono
no contorno do espaço que gelou. (OLIVEIRA, 1992, p. 83-89).

O eu poético desenvolve um trabalho solitário, guiado pelo esquecimento, porém tem a consciência de que, se solitário não passa de “um dia anoitecido”, solidário transforma-se em “treva alvorecendo”. A ligação com uma segunda pessoa, mediadora entre o poeta e suas origens, mais uma vez aparece como a figura de uma mulher. A mulher é sempre uma interlocutora atenta, mas sempre mantida em suspensão, pela importância primordial dada à

luta ideológica, desta feita não só representada pelo sofrimento e anseio comunitário, mas também pela figura do livro, elemento que suscita resistência e esperança. Nessa esteira, o ato de escrever torna-se instrumento de igual resistência e libertação, e o que há dentro do quarto, no presente instante da composição do poema, confunde-se com o que há lá fora, e o que houve antes, no passado coletivo.

Todo o poema é perpassado por esse jogo dialético entre dor e esperança, entre solidão e solidariedade, entre as meditações sobre o mundo real e a auscultação do que os livros refletem²⁴, numa relação quiásmica formada pela vigília noturna que por vezes é clareada pela luz da esperança. Essas imagens contraditórias surgem da constatação do sofrimento de uma gente que às vezes parece-lhe abatida pela tormenta, no entanto, em outras parece conseguir vencer “o mar e a dor”. O jogo dialético que se instaura, pauta-se em imagens concretas (“clamor de pedras e de coisas”), trazidas do real pela memória (“E assim escrevendo solto a vida presa / nos vultos que em tumulto me visitam”) e buscadas no registro do real pela leitura atenta (“tenho livros abertos sobre a mesa / com páginas silenciosas que meditam”).

Memória, tempo e escrita constroem uma arquitetura poemática que resgata do esquecimento a temática ideológica e utópica da “fraternidade militante” e da “certeza da paz futura”²⁵, pois o tempo sem memória é como um corpo infantil morto, boiando num lago estagnado. É bastante interessante essa comparação entre o esquecimento do passado e a morte de uma criança, pois a morte prematura impossibilita o crescimento, a conquista do devir, assim como a ausência de memória impossibilita a conquista do futuro.

O poeta reconhece e declara que, nas suas primeiras obras, há pouca distanciação, pouco afastamento do material que suscitou a poesia, estando ainda o texto muito próximo de seu referencial concreto: sua Gândara castigada tanto pela natureza impiedosa e hostil da região, quanto pela exploração e opressão exercida pelos “fascios”. As revisões serviram também para apagar alguns indícios mais gritantes dessa proximidade emocional, que só foi gradativamente vencida com o amadurecimento do escritor.

Depois desses anos de intensa ligação com a terra da infância, Carlos de Oliveira mudou-se para Lisboa, em 1948, para não mais se afastar dali. Suas visitas a Febres tornaram-se escassas, mas sua aldeia continua a figurar a maioria de seus poemas e textos em prosa.

²⁴ Há nesse poema oliveiriano, intertextualidade com o poema “Mar português”, de Fernando Pessoa: “Ó, mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal!” - “Quem quer passar além do Bojador / Tem que passar além da dor. (PESSOA, 2001, p. 82).

²⁵ Expressões tomadas do texto de Eduardo Lourenço.

Nos dois anos subseqüentes à mudança de cidade, o poeta logo publicou mais duas obras: *Descida aos infernos* e *Terra da harmonia*, que precederam uma lacuna de quase dez anos nas publicações de Carlos de Oliveira. Quando ressurgiu, a escrita oliveiriana já revela um caráter organizacional rigoroso e estreita relação entre imagem e forma, trazendo a lume a maturidade da poesia metalingüística que imortalizou sua obra.

4. MEMÓRIA E METAPOESIA

Se vem por círculos na viagem
 Pernambuco – Todos-os-Foras.
 Se vem numa espiral
 Da coisa à sua memória.

(João Cabral de Melo Neto)

4.1 Memória e metapoesia em João Cabral de Melo Neto

João Cabral de Melo Neto não refutava o rótulo de regionalista muitas vezes imputado à sua poesia, pois para ele ser regionalista não compreendia apenas usar uma linguagem local. Muito mais profundo que isso, ser regionalista para ele era “falar dos problemas que estão mais próximos da pessoa que fala: a dor do homem, a alegria, as suas lutas e as suas belezas, etc”. Nesse sentido, tem consciência de que, mesmo mostrando o local, consegue retratar, no homem nordestino, os sentimentos comuns a todos os homens, atingindo assim a universalidade: “o homem só é amplamente homem quando é regional. Se me tirar a estrutura ideológica do pernambucano, eu nada sou” (ATHAYDE, 1998, P. 85-86).

Há, na obra cabralina, uma evolução constante, perceptível a cada novo livro. *Paisagens com figuras* é a obra que, juntamente com a trilogia do Capibaribe, retoma as imagens do agreste, da zona da mata e da capital pernambucana, mas difere-se por mesclar, à referencialidade nordestina, poemas com imagens espanholas. Nele também os poemas já voltam a ter, por vezes, conotações metalingüísticas, aparecendo pela primeira vez os paralelos entre o meio nordestino e a prática da antilira. Para João Alexandre Barbosa (1975), essa obra é a primeira que enlaça duas experiências fundamentais de João Cabral: a nordestina e a espanhola, e acrescenta:

[...] destaca-se o modo pelo qual, tratando de paisagens e figuras nordestinas e espanholas, num amálgama, que daí por diante, será uma constante em sua obra, o poeta saberá conservar aquela tensão entre o direcionamento para a realidade e a auto-referencialidade que é um ganho de sua longa aprendizagem. (BARBOSA, 1975, p. 129).

Dos oito poemas cujo direcionamento imagético volta-se para a realidade nordestina, destaca-se “O vento no canavial”, em que o poeta alude a uma série de ligações que sua memória estabelece ao contemplar os efeitos do vento na paisagem canavieira. Essa paisagem, sem o vento, assemelha-se a um “papel em branco”:

É anônimo o canavial,
sem feições, como a campina;
é como um mar sem navios,
papel em branco de escrita.

[...]

Se venta no canavial
estendido sob o sol
seu tecido inanimado
faz-se sensível lençol,

[...]

Não lembra o canavial
então, as praças vazias:
não tem, como têm as pedras,
disciplina de milícias.

É solta sua simetria:
como a das ondas na areia
ou as ondas da multidão
lutando na praça cheia. (MELO NETO, 2003, p. 150-151).

O poema, composto em redondilhos maiores e octossílabos, tem, na “simetria solta” da margem direita, a própria imitação da oscilação das ondas da praia, das ondas da multidão e das ondulações do canavial sob o vento, dando feições à página em que se inscreve, e dessa forma, oferecendo conotações de auto-referência por trás das comparações entre imagens concretas. Antonio Carlos Secchin (1985) afirma que essa obra “abstratiza” a matéria natural, proporcionando leituras que a inserem numa série cultural. Nela, “o desafio da paisagem surgirá sob a forma de signos a decifrar” (SECCHIN, 1985, p. 95).

Para Luiz Costa Lima (1968), a solidez buscada pelo poeta nas imagens concretas dessa obra não é a solidez da inércia, pois a proximidade entre homem e mineral não desfavorece o homem, nem antropomorfiza o mineral. O poeta busca a pedra no homem, com suas arestas, com suas lâminas cortantes: “O homem visto em suas partes minerais é o homem que realiza a idéia da vida ativa, dura enquanto a pedra dura, a pedra que há em si” (COSTA LIMA, 1968, p. 335).

Em *Paisagem com figuras*, há três poemas com o mesmo título: “Cemitério pernambucano”. Os subtítulos, a princípio, é o que os difere: Toritama, São Lourenço da Mata e Nossa Senhora da Luz, referência a diferentes lugares de Pernambuco. Pela ordem de impressão no livro, o primeiro é “Cemitério pernambucano (Toritama)”:

Para que todo esse muro?
 Por que isolar estas tumbas
 do outro ossário mais geral
 que é a paisagem defunta?

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

Para que a alta defesa,
 alta quase para os pássaros,
 e as grades de tanto ferro,
 tanto ferro nos cadeados?

Deve ser a sementeira
 o defendido hectare,
 onde se guardam as cinzas
 para o tempo de semear. (MELO NETO, 2003, p. 155).

Nesse poema, o cemitério é retratado como um espaço fechado, protegido por altos muros, portões e cadeados de ferro. Sendo Toritama uma cidade no alto sertão de Pernambuco, tanta segurança e segregação são vistas pelo poeta como inúteis, pois os corpos que ali são enterrados, em vida eram feitos de “caliça” e não de umidade. O poeta estabelece então paralelos entre a vida humana severa e seca do nordeste e a paisagem local, que se transforma em uma espécie de cemitério geral, pois abriga pedras, plantas ressequidas e carcaças de diversos animais.

Em contrapartida ao isolamento anterior, o segundo poema, “Cemitério pernambucano (São Lourenço da Mata)”, retrata um cemitério um pouco mais acessível, cujo muro é “lambido” pelas ondulações do canavial:

É cemitério marinho
 mas marinho de outro mar.
 Foi aberto para os mortos
 que afoga o carnaval.

As covas no chão parecem
 as ondas de qualquer mar,

mesmo os de cana, lá fora,
lambendo os muros de cal.

Pois que os carneiros da terra
parecem ondas de mar,
não levam nomes: uma onda
onde se viu batizar?

Também marinho: porque
as caídas cruzes que há
são menos cruzes que mastros
quando a meio naufragar. (MELO NETO, 2003, p. 157).

Localizado na zona da mata, onde as plantações de cana substituíram a vegetação local, tem suas covas comparadas às ondulações do mar, não só do mar de água, mas do mar formado pelos canaviais, que constantemente “afoga” os trabalhadores de eito. A imagem do afogamento humano que se dá nas imensas lavouras de cana, no espaço externo, se duplica na imagem das cruzes fíncadas em carneiros de terra, no espaço interno do cemitério, que se assemelham a mastros de embarcações naufragando, reiterando a idéia da presença constante da morte.

No terceiro poema, “Cemitério pernambucano (Nossa Senhora da Luz)”, não há referências a limites divisórios, e o cemitério parece estar integrado à paisagem:

Nesta terra ninguém jaz,
pois também não jaz um rio
noutro rio, nem o mar
é cemitério de rios.

Nenhum dos mortos daqui
vem vestido de caixão.
Portanto, eles não se enterram,
são derramados no chão.

Vêm em redes de varandas
abertas ao sol e à chuva.
Trazem suas próprias moscas.
O chão lhes vai como luva.

Mortos ao ar-livre, que eram,
hoje à terra-livre estão.
São tão da terra que a terra
nem sente sua intrusão. (MELO NETO, 2003, p. 159)

Neste poema, os limites entre vida e morte também ficam bastante rarefeitos. Comparada ao desaguar de um rio no mar, a morte humana é retratada como a (re)intregação de corpos à terra, sem encenação, sem prolixidade, num ritual de libertação da vida

escravizante. Juntos, os três poemas tracejam um percurso que começa no sertão, passa pela zona da mata, para enfim desaguar no mar.

Noutro poema pernambucano, o “Alto do Trapuá”, ainda de *Paisagens com figuras*, a indigência dos mortos enterrados no Cemitério Nossa Senhora da Luz, é apontada também nos vivos, que mais parecem as plantas franzinas do agreste:

Já foste algum dia espiar
do alto do Engenho Trapuá?

[...]

Se se olha para o oeste,
onde começa o Agreste,
se vê o algodão que exorbita
sua cabeleira encardida,
[...]

Se se olha para nascente,
Se vê flora diferente.
Só canaviais e suas crinas,
[...]

Porém se a flora varia
segundo o lado que se espia,
uma espécie há, sempre a mesma,
de qualquer lado que esteja.
É uma espécie bem estranha:
tem algo de aparência humana,
mas seu torpor de vegetal
é mais da história natural.
Estranhamente, no rebento
cresce o ventre sem alimento,
um ventre entretanto baldio
que envolve só o vazio
e que guardará somente ausência
ainda durante a adolescência,
quando ainda esse enorme abdome
terá a proporção de sua fome.
Esse ventre devoluto,
depois, no indivíduo adulto,
no adulto, mudará de aspecto:
de côncavo se fará convexo
e o que parecia fruta
se fará palha absoluta.
Apesar do pouco que vinga,
não é uma espécie extinta
e multiplica-se até regularmente.
Mas é uma espécie indigente,
é a planta mais franzina
no ambiente de rapina,
e como o coqueiro, consuntivo,

é difícil na região seu cultivo. (MELO NETO, 2003, p. 161-162).

O poeta, desta feita, oferece uma descrição minuciosa das feições que a fome dá ao corpo humano em suas diferentes fases da vida: infância, adolescência e fase adulta. Essas feições, diferentemente das características da flora, são sempre as mesmas, tanto no agreste, quanto na zona da mata ou no litoral pernambucano, destacando que, apesar de serem vidas que se estruturam na ausência, possuem estoicidade e conseguem se multiplicar “até regularmente”.

Luiz Costa Lima (1968) identifica em alguns textos de *Paisagens com figuras* a evolução da poesia referencial para a poesia metalinguística, que começa a se delinear. O crítico ressalta, no “Auto do Trapuá”, que o poeta “fala sobre a própria linguagem e o exercício do ofício” (COSTA LIMA, 1968, p. 346), conceituando a riqueza de detalhes que se divisa quando há uma observação mais aproximada da imagem:

São lentes de aproximação
as que instala o verão
no mirante do Engenho Trapuá.
Tudo permitem divisar
com a maior precisão:
até uma espiga sem grão,
até o grão de uma espiga,
até no grão essa formiga
de ar muito mais racional
que o da estranha espécie local. (MELO NETO, 2003, p. 162).

Desde suas primeiras publicações, algumas idéias sempre permearam as obras de João Cabral de Melo Neto, que se materializaram em sua forma constante e incansável de buscar a lucidez do fazer poético. Essa obsessão do poeta passou a ser diretamente exposta na obra *Uma faca só lâmina* (ou: serventia das idéias fixas), que foi publicada na coletânea *Duas águas*, em 1956. Trata-se de um texto em que o poeta desenvolve três idéias fixas (“bala”, “relógio” e “faca”), as quais Benedito Nunes qualifica de elementos “comparantes sem comparados” (1971, p. 99), pois são variantes da mesma imagem do que abrevia de forma limpa e enxuta, cujo termo comparado não se explicita no poema, podendo ser aplicado às mais variadas obsessões do homem, e não só ao exercício literário:

*Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;*

[...]

*igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso,*

[...]

*assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia.* (MELO NETO, 2003, p. 205).

Após apresentar os três elementos comparantes, o poeta revela que, das três idéias, a que mais se ajusta a seu propósito é a imagem da “faca”, reduzida à sua essência, a lâmina, porque esta é a que apara, corta, descarta o supérfluo:

[...] o melhor
dos símbolos usados
é a lâmina cruel
[...]

porque nenhum indica
essa ausência tão ávida
como a imagem da faca
que só tivesse lâmina, (MELO NETO, 2003, p. 206).

O corte essencial da faca, reduplicado em bala e relógio, ensina a mesma cultura que podemos entender como nordestina, que se nutre do que não tem, do elemento ausente, da escassez, e não da fartura:

Das mais surpreendentes
é a vida de tal faca:
faca ou qualquer metáfora
pode ser cultivada.

E mais surpreendente
ainda é a sua cultura:
medra não do que come
porém do que jejua (MELO NETO, 2003, p. 207).

Se a imagem da faca foi a metáfora eleita, é o que ela ensina que interessa: “medra não do que come, / porém do que jejua”. Se tal ensinamento remete ao ventre vazio que sustenta o pernambucano, remete também à lição de economia, mais tarde exposta no poema “A educação pela pedra”, ou seja, o jejum que impõe ao discurso poético em relação ao

excesso de palavras. O poeta demonstra que a escassez ensinada pela faca deve ser privada de “umidade”, pois esta cria “salivas” que tornam a linguagem pegajosa e sentimental, tirando-lhe o brilho. Mais uma vez se delineia sua obsessão pelas imagens concretas, concisas e objetivas, que não se deixam impregnar por imagens líquidas :

Forçoso é conservar
a faca bem oculta
pois na umidade pouco
seu relâmpago dura

(na umidade que se criam
salivas de conversas,
tanto mais pegajosas
quanto mais confidências) (MELO NETO, 2003, p. 210).

Em seguida, o poeta fala da ação útil do relógio, da bala e principalmente da faca para o artífice de palavras, criando um discurso mais explicitamente metalingüístico:

Quando aquele que os sofre
trabalha com as palavras,
são úteis o relógio,
a bala e, mais, a faca.

Os homens que em geral
lidam nessa oficina
têm no almoxarifado
só palavras extintas:

[...]

palavras que perderam
no uso todo o metal
e a areia que detém
a atenção que lê mal.

Pois somente essa faca
dará a tal operário
olhos mais frescos para
o seu vocabulário

e somente essa faca
e o exemplo de seu dente
lhe ensinará a obter
de um material doente

o que em todas as facas
é a melhor qualidade:
a agudeza feroz,
certa eletricidade,

mais a violência limpa
 que elas têm, tão exatas,
 o gosto do deserto,
 o estilo das facas (MELO NETO, 2003, p. 213).

Para encerrar esse longo poema, as últimas estrofes são reveladoras das relações entre a realidade, a lembrança e a imagem:

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

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

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

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

*e afinal à presença
 da realidade, prima,
 que gerou a lembrança
 e ainda a gera, ainda,*

*por fim à realidade,
 prima, e tão violenta
 que ao tentar apreendê-la
 toda imagem rebenta. (MELO NETO, 2003, p. 215).*

O poeta descreve um movimento de ascendência que passa da imagem da faca à imagem do relógio e em seguida à imagem da bala. Dessa escala imagética ele passa aos fatores que geraram tais imagens: a realidade gerou a lembrança e a lembrança gerou as imagens. É a memória da realidade que possibilita a criação da imagem, que é o rebento da poesia: a imagem nasce na realidade, mas se transforma pela imaginação em expressões metafóricas que extrapolam seu significado primeiro.

João Cabral, em entrevista concedida a Antonio Carlos Secchin (1985), revelou que, se a obra *A educação pela pedra* foi seu livro cuja estrutura geral é mais tensa, por outro lado, *Uma faca só lâmina* é a mais tensa como estrutura de verso:

Vejo um caráter muito mais ético do que poético nesse poema. Falo da vantagem de se viver com uma obsessão, não importa qual: pode ser uma idéia política, o amor de uma mulher. A pessoa torna-se mais lúcida, mais criativa, mais capaz, se tem uma obsessão (SECCHIN, 1985, p. 304).

Na obra *Quaderna*, de 1960, a temática, além de voltar-se para o Nordeste e para a Espanha, como em *Paisagens com figuras*, volta-se também, pela primeira vez, para o feminino, sem, contudo, adquirir conotações subjetivas e pessoalizantes. Em “Paisagem pelo telefone”, o poeta descreve a paisagem poética com a qual constrói seu poema, que por sua vez é criada a partir da descrição feita pelo telefone, por uma mulher que observa a paisagem real:

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

[...]

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

[...]

que, como muros caiados
possuem luz intestinal,
pois não é o sol quem as veste
e tampouco as ilumina,

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

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

fresca e clara, como se
telefonasse despida,
[...]

[...]
e até mais, quando falavas
no telefone, eu diria

que estavas de todo nua,
só de teu banho vestida,
[...]

sim, como o sol sobre a cal
seis estrofes mais acima,
a água clara não te acende:
libera a luz que já tinhas (MELO NETO, 2003, p.225-227).

É a lembrança das palavras da mulher (“Sempre que no telefone / me **falavas**, eu diria /que **falavas** de uma sala [...]”)²⁶, que descreve a paisagem nordestina sob o sol do meio dia, o que faz com que o poeta imagine-a (a mulher) nua e limpa. A mulher, que instiga a memória do poeta, parece ser a própria Mnemósine, pois vai possibilitando a ele rememorar cada detalhe da praia que outrora observou. Estabelece-se três níveis de comparação: a praia clara e iluminada descrita pela mulher é comparada à forma com que o poeta imagina a própria mulher do outro lado da linha, e ambas remetem à concepção poética despida de lirismo, que o poeta cultiva. A poesia se despoja de mistério, “[...] desfaz seu ‘encanto’, desmancha seus recursos ilusionistas, propõe-se como mera linguagem, postulando, em suma, a revisão mais completa dos capítulos essenciais a uma poética contemporânea” (LIMA, 1968, p. 373).

Mesclando mais uma vez temas nordestinos e espanhóis com sondagem metapoética, a obra *Serial* se junta a *Quaderna* e *Dois parlamentos* para compor o volume *Terceira feira*, de 1961. Em *Serial* o poeta consegue fazer a junção de duas vertentes de sua poética: o rigor e a comunicabilidade. O poema “Graciliano Ramos” demonstra essa característica conciliadora da obra. Embora o título seja o nome do escritor alagoano, não é somente a ele que se dirige o texto, nem é só dele que fala, sendo antes um diálogo com o texto de Graciliano, de quem João Cabral admirava a linguagem.

O poema é subdividido, por asteriscos, em quatro partes, compostas por duas estrofes cada, de significativa importância para a compreensão do texto. Na primeira parte, o eu poemático revela o material com o qual constrói sua poesia; ele fala com poucas palavras, claras e limpas:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras

²⁶ Grifos nossos

girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto de cicatriz clara. (MELO NETO, 2003, p. 311)

Na primeira parte, o poeta define o material que ele utiliza pela própria economia de palavras com que ela é composta, recorrendo à mesma imagem em torno da qual se desenvolveu “Uma faca só lâmina”: a imagem da “faca-essência”, sem supérfluos, que limpa o poema da crosta viscosa da verborrêia fácil.

Na segunda parte, o poeta se refere à matéria da qual sua poesia fala, ou seja, o assunto tematizado pelo material selecionado na primeira parte. Esse assunto é o mesmo muitas vezes já descrito: rememoração da paisagem nordestina, com seu sol e sua secura, que lhe fornece as imagens de clareza e de concisão:

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se a fraude (MELO NETO, 2003, p.311-312).

O assunto migra do referencial ao metapoético: a clareza racional (o sol) reduz a abundância (“folhagem”, “folha prolixa”, “folharada”) a apenas uma estrutura fundamental (o espinhaço). Mais uma vez a paisagem funde-se ao material poético: a imagem da folhagem é substituída pela imagem da “folha prolixa”, cujo adjetivo (“prolixa”) faz o significado evoluir da folha vegetal para a folha de papel, onde se pode criar textos sobrecarregados de palavras, porém frouxos de significado (os textos verdes) que, portanto, são fraudulentos. Essa fraude só pode ser evitada pela ação da luz (a racionalidade) que seca as folhas, amadurecendo-as e enxugando-as da prolixidade.

Depois de definido a matéria e o referente poético, na terceira parte revela-se em nome de quem o poeta fala: ele fala pelos nordestinos e, por conseguinte, por Graciliano Ramos, que por sua vez também emprestou sua voz para aqueles que não a possuem, ficando “a mesma palavra repartida entre três emissores” (SECCHIN, 1985, p. 199).

Falo somente por quem falo:
 por quem existe nesses climas
 condicionados pelo sol,
 pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
 de tantas condições caatinga
 em que só cabe cultivar
 o que é sinônimo de míngua (MELO NETO, 2003, p. 312).

Se o poeta, assim como fez Graciliano Ramos, dá voz ao nordestino, então este é o verdadeiro emissor dessa lúcida lição, que é a de cultivar a míngua. Resta saber ainda para quem ela se destina, o que se define no quarto e último segmento:

Falo somente para quem falo:
 quem padece sono de morto
 e precisa um despertador
 acre, o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
 a contrapelo, imperioso,
 e bate nas pálpebras como
 se bate numa porta a socos (MELO NETO, 2003, p. 312).

O destinatário parece ser o(s) próprio(s) emissor(es), enquanto povo (referente) ou enquanto representante do povo (o poeta). Há um chamado para que as pessoas que “padecem sono de morto” despertem para a realidade à sua volta. Como um espelho que devolve a imagem para o ser refletido, o poeta chama a atenção para a necessidade de se manter consciente e atento. Nesse ponto não se dirige somente às pessoas comuns, pois fica clara a metalinguagem que aponta a necessidade de se fazer literatura em estado pleno de consciência. Para Antonio Carlos Secchin (1985), a solidariedade das partes que compõem esse texto conota a solidariedade entre os homens e ainda mais: “A solidariedade entre as partes do texto é também guiada pelo vocábulo “sol”, que ilumina todos os segmentos do poema numa espécie de signo síntese da caustidade da condição-Nordeste” (SECCHIN, 1985, p. 199). Se a realidade minguada do nordestino nutre a poesia de imagens, a poesia devolve a ela o exemplo concreto de solidariedade e da sobrevivência com o pouco.

O que o homem e a paisagem nordestina ensinam foi minuciosamente observado no poema “Alpendre no canavial”, numa longa reflexão sobre a forma como a passagem do tempo fora apreendida pela memória, nos avarandados da casa do avô, no engenho:

Do alpendre sobre o canavial
 a vida se dá tão vazia
 que o tempo dali pode ser
 sentido: e na sua substância física.

Do alpendre, o tempo pode ser
 sentido com os cinco sentidos
 que ali depressa se acostumam
 a tê-lo ao lado, como um bicho.

Ou porque no deserto, em volta,
 da cana oceânica e sem ilhas,
 os poros, mais ávidos, se abram
 e a alma se faça menos fibra,

ou porque ele próprio, o tempo,
 por contraste com a vida rala,
 se condense, se faça coisa,
 que se vê, se escuta, se apalpa. (MELO NETO, 2003, p. 327-328)

Desse tempo apreendido tão profundamente e por todos os sentidos, o poeta tirou lições que vieram a ser alicerces de sua poesia: lições aprendidas no laboratório nordestino ensinaram ao poeta a observar tudo mais de perto, com lentes de aumento, prestando atenção em todos os detalhes que formam o conjunto:

Então o alpendre e a bagaceira
 Se transformam em laboratório:
 Pois vistas a esse tempo lento,
 como se sob um microscópio,

as coisas se fazem mais amplas,
 mais largas, ou mais largamente,
 e deixam ver os interstícios
 que a olho nu o olho não sente,
 e que há na textura das coisas
 por compactas que sejam elas;
 laboratório: que parece
 tornar as coisas mais abertas

para que as entremos por entre,
 através, do fundo, do centro;
 laboratório: onde aprende
 a apreender as coisas por dentro (MELO NETO, 2003, p. 331).

Se as lembranças pernambucanas serviram a João Cabral de Melo Neto como um celeiro de imagens que refletem sua concepção de poesia, Carlos de Oliveira também passou gradativamente a aproveitar as imagens da região de Gândara, tão insistentes em sua memória, como fonte de imagens metapoéticas. Nesse sentido, mais claramente a partir da

obra *Terra de harmonia*, delinear-se em sua obra as relações entre as imagens da paisagem gandraza e a prática da composição poética.

4.2 – Memória e metapoesia em Carlos de Oliveira

Diferentemente de João Cabral, que lapidava seus poemas até a exaustão antes de levá-los a público, pois acreditava que uma obra, uma vez publicada, ficava “embalsamada”, não podendo mais ser retocada, Carlos de Oliveira praticou constantes rearranjos em seus poemas e até em obras inteiras, acrescentando ou subtraindo elementos entre uma e outra publicação, defendendo que o poema é sempre uma obra em construção. Há, em sua poética, um amadurecimento crescente que se sente nos poemas de cada nova publicação. Após as primeiras publicações, também abordadas no capítulo dois, cujo grupo de poemas enfeixa as publicações poéticas feitas até a obra *Terra de harmonia*, vem a obra *Cantata*, considerada de transição para uma nova fase da poética de Carlos de Oliveira. Nessa nova fase, surge a obra *Sobre o lado esquerdo*, onde elementos da poesia oliveiriana evoluem, aproximando-a da poética meticulosamente trabalhada de *Micropaisagem*. Gastão Cruz (1999) destaca esse salto metapoético que se estabelece na obra oliveiriana a partir de *Sobre o lado esquerdo*:

Penso que a grande diferença entre o Carlos de Oliveira [...] de antes de *Sobre o Lado Esquerdo* e, sobretudo, *Micropaisagem*, reside em que, na primeira fase, ele procura captar o rigor, a geometria do real, enquanto na segunda tenta produzir esse rigor, essa geometria (CRUZ, 1999, p. 86).

Nessa fase nova, o poeta afasta-se das referências aos clássicos e da poesia popular, aproximando-se da literatura contemporânea comum à modernidade portuguesa da poesia pós-guerra e antecipando, até, algumas tendências dessa poesia:

Carlos de Oliveira encontra-se e em alguns momentos antecipa diversos caminhos da poesia portuguesa contemporânea [...] que se depura, revoltando-se contra um certo discursivismo lírico, confessional e psicologista [...]. Esse caminho de Carlos de Oliveira [...] tem, sublinhemolo, uma lógica própria, que radica no próprio antipsicologismo e na atitude realista da sua obra e da sua (arte) poética (GUSMÃO, 1981, p. 68).

Há, na obra oliveiriana, muitas referências às influências que a bagagem recolhida nos primeiros anos de sua vida imprimiram na formação do poeta e na composição de sua poesia. Em *Terra da Harmonia*, há o poema intitulado “Reminiscência”, que retrata uma “visita” que o poeta recebeu do passado e que registrou em versos. É a visita de velhas histórias contadas por seu avô:

Rumor íntimo e claro da memória,
com que designios hoje me visitas?
Era um serão distante e numa história
O luar errava entre o azul das criptas.

À candeia e à luz em que tecia
na voz de meu avô o triste Conde Ninho,
cuido bem que chorava e que morria
nessa história de espadas e de linho:

Não são os anjos no céu nem a sereia
à flor das flores de espuma que há no mar;
sou eu, o Conde Ninho, em carne humana,
que contigo, Princesa, quer casar.

Não perdoou El-Rei o vosso amor
e aos idos da lembrança vos matou;
mas a tua canção anunciadora
nos pinheirais do mundo perdurou.

E fora a noite abria flores de trigo
num chão alado: meu avô sonhava
(para poder lavrar o céu comigo)
que um arado de luz nos esperava.

Sou eu em carne humana, constelado
meu coração de aves silenciosas.
E assim irei lembrando, enquanto ouvir
nas aves mudas um rumor de rosas (OLIVEIRA, 1992, p. 139-140).

Resumida está a história do Conde Ninho e sua amada, mortos pelo rei que não aceitara a união dos dois. Ao relembrar o conto narrado pelo avô, volta à memória do poeta a figura do contador de histórias que tanto o encantara e que espalhou seus contos pelos pinhais de sua Gândara da infância. Nesse poema, o poeta reitera que essas lembranças ainda o acompanhariam por muito tempo (“e assim irei lembrando, enquanto ouvir/ nas aves mudas um rumor de rosas.”). É a tradição de narrativas orais que fez parte da formação do poeta e que plantou sementinhas em seu imaginário criativo. Na idade adulta, essa influência floresceu no grande escritor no qual se tornara aquele menino atento.

No “Soneto da chuva”, ainda de *Terra em harmonia*, mais uma vez aparecem a infância e as sensações experimentadas nela, desta vez mais explicitamente comparada à sua própria poesia:

Quanta vezes chorou no teu regaço
 a minha infância, terra que eu pisei:
 aqueles versos de água onde os direi,
 cansado como vou do teu cansaço?
 Virá abril de novo, até a tua
 memória se fartar das mesmas flores
 numa última órbita em que fores
 carregada de cinza como a lua.
 Porque bebes as dores que me são dadas,
 desfeito é já no vosso próprio frio
 meu coração, visões abandonadas.
 Deixem chover as lágrimas que eu crio:
 menos que chuva e lama nas estradas
 és tu, poesia, meu amargo rio (OLIVEIRA, 1992, p. 164).

A poesia é caracterizada como um “amargo rio” que o poeta cria sobre as recordações de sua terra de infância. A princípio parece ser a chuva sua interlocutora, mas ao final se revela que é à própria poesia que o poeta se dirige. Ela é a forma de o poeta dar vazão à sua melancolia. As dores pessoais do poeta são “resfriadas” pelo frio de suas águas, que filtram e transformam as dores sentidas por imagens “escritas”.

Na obra *Terra de harmonia*, começa a despontar uma linguagem poética que se autoanalisa, embora de maneira tímida ainda. Curiosamente, depois dela, houve uma lacuna de dez anos sem que Carlos de Oliveira fizesse novas publicações. *Cantata* surge então, composta de uma linguagem poética mais amadurecida, e por isso considerada a obra de transição para a fase madura do poeta. Essa obra já possui o caráter organizacional que marcou as posteriores a ela: dos dez poemas que a constituem, sete são poemas de quatorze versos, em sua maioria muito curtos (de duas a cinco sílabas poéticas), forma que o poeta utilizou em todos os poemas de *Micropaisagem*. *Cantata* traz em diversos poemas a reflexão metapoética de maneira trabalhada, lúcida. A partir dela, ocorre uma passagem das imagens do “canto” para as imagens da “escrita”, florescendo versos que exploram esse universo semântico. Os termos “papel”, “página”, “tinta”, “caligrafia” e “letras” se multiplicam em poemas que se auto-analisam, como no exemplo a seguir:

seguindo o fio
 da tinta

que desenha
 as palavras
 e tenta
 fugir ao tumulto
 em que as raízes
 grassam,
 engrossam, embaraçam
 a escrita
 e o escritor (OLIVEIRA, 1992, p. 261).

Nessa fase, as imagens da paisagem vegetal e orgânica escasseiam, abrindo espaço para as imagens de mineralização e petrificação, explorando não só o espaço referencial que essas imagens habitam, mas também a enorme lacuna de tempo que ocupam para seu movimento mínimo e minucioso de transformação. A aparente imobilidade da pedra é contrastada insistentemente com o movimento fundamental do processo mineralizante, assim como a superfície leve do poema é conseguida por movimentos detalhados no processo de lapidação do texto. De acordo com Gusmão, nesse período

[...] há de fato uma insistência bastante maior na paisagem mineral, é um facto que se “analisam” intensamente processos de petrificação, que as imagens que desse mundo decorrem se tornam obsessivamente recorrentes [...], contaminando a própria natureza orgânica – mineralizando-a [...]. É verdade que o poema também a si próprio se ‘analisa’, tomando-se como mineral, através de fórmulas e imagens desse mundo’ (GUSMÃO, 1981, p. 72).

Nessa esteira, “Soneto” denota a relação da imagem da “pedra” com a textura do poema que se cria:

Rudes e breves as palavras pesam
 mais do que as lajes ou a vida, tanto,
 que levantar a torre do meu canto
 é recriar um mundo pedra a pedra;
 mina obscura e insondável, quis
 acender-te o granito das estrelas
 e nestes versos repetir com elas
 o milagre das velhas pederneiras;
 mas as pedras do fogo transformei-as
 nas lousas cegas, áridas, da morte,
 o dicionário que me coube em sorte
 folheei-o ao rumor do sofrimento:
 ó palavras de ferro, ainda sonho
 dar-vos a leve têmpera do vento (OLIVEIRA, 1992, p. 181)

O processo de construção do poema, palavra por palavra, feito com rigor e lucidez, é comparado à recriação do mundo, pedra por pedra, de forma que o resultado fique

harmonioso: o poeta procura construir, com as palavras pesadas (de granito, de ferro) de seu “dicionário”, um poema que possua a leveza do vento, lembrando a lição calviniana da leveza: “o peso da pedra pode reverter em seu contrário” (CALVINO, 1990a, p. 17); e “a metáfora não impõe um objeto sólido, e nem mesmo a palavra pedra chega a tornar pesado o verso” (CALVINO, 1990a, p. 25), ou ainda os ensinamentos do Octávio Paz, de que, em poesia, “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poeta não diz o que é e sim o que poderia ser” (PAZ, 1980, p. 120).

Propiciando uma linha semelhante de leitura, o poema “Fóssil” estabelece relações entre os signos “pedra” e “poema”, ligando-os aos conceitos de “espuma” e “vento”:

A pedra
abriu
no flanco sombrio
o túmulo
e o céu
duma estrela do mar
para poder sonhar
a espuma
o vento
e me lembrar agora
que na pedra mais breve
do poema
a estrela
serei eu (OLIVEIRA, 1992, p. 185).

O esforço para construir um poema é comparado ao esforço da pedra para abrir em si um flanco, debaixo do qual a estrela do mar se refugia, e por onde o vento e a espuma das ondas escoam. Composto por palavras pétreas, o poema é como um flanco na pedra, que resulta na idéia da leveza do vento e da espuma. A constante busca pela construção sólida da leveza no texto, empreendida pelo poeta, foi lançada como característica imprescindível ao futuro da literatura, nas lições de Italo Calvino (1990a): “trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável” (CALVINO, 1990a, p. 61).

A metalinguagem poética é cada vez mais utilizada como um exercício do poeta para aprimorar o ato da criação, que transforma os materiais (re)colhidos pela memória nas expressões imagéticas que constituem o poema. Com esse intuito, e com claras preocupações éticas e estéticas, *Sobre o lado esquerdo* é a primeira obra de Carlos de Oliveira a possuir um caráter de organização interna rigoroso, possuindo vinte e um títulos de poemas, sendo onze em prosa e dez em verso, distribuídos de forma alternada. O resultado do rigor estético está refletido na composição do poema “Instante”:

Esta coluna
de sílabas mais firmes,
esta chama
no vértice das dunas
fulgurando
apenas um momento,
este equilíbrio
tão perto da beleza,
este poema
anterior
ao vento (OLIVEIRA, 1992, p. 90).

A estrutura poema é indicial, apontando elementos comparantes e comparados: a coluna silábica que os versos do poema constroem, com termos rigorosamente ajustados e concisos, remete ao instante da fulguração do sol no vértice das dunas gandaresas que, apesar de durar apenas um instante, prescinde de um dia inteiro de caminhada pelo céu. A conquista da densidade do instante só é possível com muito esforço, e então o poema atinge o ponto de equilíbrio entre a rapidez e a consistência de sua multiplicidade significativa.

Memória e linguagem poética estão também exploradas em “Estátua”, um poema em prosa que, de forma explícita, aponta a lembrança como fonte para a composição da poesia. Nele, o poeta parece entregar à poesia, um novo filho: o poema que enfim nasce, depois de longa gestação:

Nos umbrais dessa página recebo o poema que chegou de longe, duma memória escura, voluntária, atravessando lama, sono, olvido. Desvendo-lhe as feições, sílaba a sílaba. Quando grito por fim “eis uma cara nova”, penso logo “afinal, eras tu”. Reconheci apenas outro rosto esquecido na aridez do mundo, recolhi-o da sombra donde veio, e aqui lho deixo, adoradora de estátuas muito antigas, petrificado no papel (OLIVEIRA, 1992, p. 209).

O processo de composição do poema inclui trilhar novamente o difícil percurso da aprendizagem, que a memória registrou, vencendo o esquecimento e a obscuridade, para que o texto seja esculpido, palavra por palavra, pacientemente, até limpá-lo de toda sombra e transformá-lo em “pedra”. A poesia, “adoradora de estátuas”, é a quem o poeta entrega seu rebento, o poema (“aqui lho deixo”), que a publicação petrifica e eterniza.

Oswaldo M. Silvestre (1995) classifica os textos em prosa de *Sobre o lado esquerdo* como formadores de alegorias através das quais sua poesia povoa-se de figuras, “ganhando uma curiosa dimensão narrativa” (SILVESTRE, 1995, p. 13). Exemplo dessas figuras é “o homem que não dorme”, personagem do texto que dá título ao livro. Trata-se de uma

construção em prosa em que o poeta tematiza o necessário controle da emoção pessoal na busca da racionalidade:

De vez em quando a insônia vibra com a nitidez dos sinos, dos cristais. E então, das duas uma: partem-se ou não se partem as cordas tensas de uma harpa insuportável.

No segundo caso, o homem que não dorme pensa: ‘o melhor é voltar-me para o lado esquerdo e assim, deslocando todo o peso do sangue sobre a metade mais gasta do meu corpo, esmagar o coração’ (OLIVEIRA, 1992, p. 101).

A atenção nesse poema é deslocada para a reflexão e a ação que a figura generalizada do “homem que não dorme” desencadeia, o que se torna a primeira marca da busca pela racionalização e pelo distanciamento. A insônia, vibrante como a badalada de um sino, quando vence a face subjetiva da noite (“não se partem as cordas tensas de uma harpa insuportável”), provoca a lucidez da vigília que leva o homem desperto a substituir o sonho (subjetivo, irracional) pelo pensamento (objetivo, racional) de esmagar seu coração, criando a imagem da vitória do estado lúcido sobre o onírico. Osvaldo M. Silvestre (1995) caracteriza essa imagem como uma “insensibilização ao mundo” (SILVESTRE, 1995, p. 23). Tal associação nos remete a um trecho de *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto: “[...] é muito mais espesso / o sangue de um homem / do que o sonho de um homem” (MELO NETO, 2003, p. 115). Nele, Cabral estabelece o mesmo embate comparativo entre “sonho” e “sangue”, com clara supremacia do segundo.

5. TECENDO MEMÓRIAS E POEMAS

As imagens, com efeito, serão sempre coisas, e o pensamento é um movimento.

(Henri Bergson)

Por serem as obras *A educação pela pedra* e *Micropaisagem* as mais rigorosamente elaboradas, dentre a produção literária de seus respectivos autores, nos deteremos um pouco mais nelas, fazendo uma leitura mais detalhada de alguns de seus poemas-chave. Neste capítulo, enfocaremos também as obras posteriores às supracitadas, perscrutando nelas a forma pela qual são criadas as imagens resgatadas pela memória dos poetas para corroborar sua prática de construção da linguagem literária.

5.1 Lições da pedra e seus desdobramentos

A educação pela pedra foi publicado em 1966 e rigorosamente composto: o livro possui quarenta e oito poemas, dividido em quatro partes de doze poemas cada. As partes ‘a’ e ‘A’ são denominadas “nordeste” e se compõem de poemas com temas notadamente pernambucanos; as partes ‘b’ e ‘B’ são denominadas “não nordeste” e possuem temática variada. Para o crítico João Alexandre Barbosa (1975), o livro segue, de maneira geral, questionando a realidade “por meio de uma espécie de nominalismo radical, em que as palavras são redefinidas no próprio corpo do poema, dando em consequência uma das primeiras lições que se podem extrair da pedra” (BARBOSA, 1975, p. 218).

Das coisas do nordeste que o poeta resgata nas prateleiras da memória, desdobram-se diversos poemas que refletem as formas simples de se ser profundo, ensinadas meio nordestino:

Diversas coisas se alinham na memória
 numa prateleira com o rótulo: Recife.
 Coisas como de cabeceira da memória,
 a um tempo coisas e no próprio índice;
 e pois que em índice: densas, recortadas,
 bem legíveis, em suas formas simples. (MELO NETO, 2003, p. 337).

Das estantes da memória, as coisas pétreas são as que mais se oferecem à recordação. Suas lições estão expostas no poema que dá título ao livro, mas também são acrescentadas e retomadas em outros poemas, como em “Catar feijão” e “Tecendo a manhã”. A redefinição referida pelo crítico João Alexandre Barbosa (1975) não se dá apenas em alguns poemas do livro, alargando-se para a retomada de uma mesma composição por meio de permutações de algumas de suas partes, como no caso dos poemas “O mar e o canavial” e “O canavial e o mar”, ou ainda de “Comendadores jantando” e “Duas fases do jantar dos comendadores”.

O crítico Antonio Carlos Secchin (1985) analisa a nomeação do livro da seguinte forma:

O título da obra é revelador de três tendências do poeta, concentradas num só sintagma: a) o veio pedagógico de sua poesia – *educação* – como proposta de modelos éticos / estéticos de apropriação do real; b) a ênfase no nome concreto – *pedra*; c) o desejo de que as lições do real emanem de processos localizáveis nas próprias coisas, e não nos investimentos apriorísticos da subjetividade: *educação pela pedra*. (SECCHIN, 1985, p. 223. Grifos do autor).

Em contrapartida, Secchin (1985) ressalta que é ilusório acreditar que a poesia de João Cabral é puramente objetiva, pois considera reducionista a idéia de que o “culto do eu” possa ser substituído pelo “culto do objeto”. Para o crítico, “o ‘eu’, ao falar do ‘outro’, fala também de si – enquanto opção particular pela escolha desse outro” (SECCHIN, 1985, p. 226). Nessa perspectiva, não só os poemas que compõem as partes “a” e “A” (poemas nominadamente sobre o nordeste) possuem referências nesse meio. Também em alguns textos das partes “b” e “B” se pode encontrar tais referências, ainda que de maneira bem mais sutil.

Num complexo jogo de partes que se complementam, encontra-se como poema-raiz, em torno do qual os outros se desenvolvem, o texto que dá título ao livro. O poema “A educação pela pedra”, incluído na parte nordestina da obra, é como uma matriz teórica que didatiza os ensinamentos da pedra. Esses ensinamentos são retomados nos outros poemas, sob outros pontos de vista e com recursos imagéticos variados:

Uma educação pela pedra: por lições;
 para aprender da pedra, freqüentá-la;
 captar sua voz inenfática, impessoal
 (pela de dicção ela começa as aulas).
 A lição de moral, sua resistência fria
 ao que flui e ao fluir, a ser maleada;
 a de poética, sua carnadura concreta;
 a de economia, seu adensar-se compacta:
 lições de pedra (de fora para dentro,
 cartilha muda) para quem soletrá-la.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
 (de dentro para fora, e pré-didática).
 No Sertão a pedra não sabe lecionar,
 e se lecionasse não ensinaria nada;
 lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
 uma pedra de nascença, entranha a alma (MELO NETO, 2003, p.338).

O poema é estruturado em duas estrofes que apontam dois tipos de “educação pela pedra”. Para ter acesso a essa educação, deve-se ter consciência de que a pedra ensina por lições e, para aprendê-las, é necessário freqüentá-la, ou seja, não se trata de algo facilmente apreensível, contudo, ao contrário, o aprendizado só se dá se houver constância e paciência. Retomando os quatro primeiros versos, percebe-se que há três regras básicas para essa educação: aprender por lições, ser assíduo e captar sua voz monocórdia, antimusical e racional. Para isso, as aulas de dicção são primordiais, o que remete à idéia defendida por Melo Neto de que o poema não deve fluir melodiosamente, pois se torna automática sua leitura, antes, deve ser obstruído por “pedras no meio do caminho”. O assunto desta “aula” é retomado e aprofundado em “Catar Feijão”: “a pedra dá à frase seu grão mais vivo: / obstrui a leitura fluviente, flutual,” (MELO NETO, 2003, p.346-347).

Observadas as três regras de aprendizagem, segue a exposição de três lições: a lição de moral abordada pelo poeta prega que, ao malear as palavras, deve-se ser estóico à “verborrêia” fácil, ao discurso prolixo e à sonoridade excessiva. Esta é uma lição de “moral” porque o poeta, quando resiste à tentação de “poetizar o poema”, age como um homem que friamente resiste aos movimentos sedutores da serpente, ou ao canto das sereias, artifícios que apontam atalhos ludibriadores: “A lição de moral, sua resistência fria / ao que flui e ao fluir, a ser maleada;”.

O que a pedra ensina de poética é “sua carnadura concreta”. Na poesia de Melo Neto há uma predominância de substantivos, adjetivos e verbos “concretos”, evitando-se termos que remetem a coisas abstratas. O próprio poeta explica essa inusitada classificação:

Sim, porque adjetivos e verbos admitem essa categoria. Por exemplo: o adjetivo sublime é abstrato, como tristeza. Maçã é tão concreto quanto o adjetivo torto. A literatura espanhola usa preponderantemente o concreto, e por isso me interessou. As literaturas primitivas me interessam. Parece que a linguagem começou pelas palavras concretas (MELO NETO *apud* SECCHIN, 1983, p. 306).

É esta mais uma lição que se depreende da pedra: a poesia deve procurar nas coisas materiais sua referência imagética. A escolha da palavra “carnadura” é exata ao propósito da lição: nela estão amalgamados os termos “carne”, que remete à matéria palpável (em oposição à alma, que é abstrata e intangível), e ainda, o sufixo “dura”, que remete à idéia de dureza, de solidez, juntamente com a palavra “concreta”, reiterando as qualidades da poética que o poeta concebe.

A terceira lição, que é de economia, é largamente praticada na obra cabralina, que se vale de elipses, orações reduzidas e vocabulário conciso para conseguir esse efeito de texto denso e enxuto. Para colocar-se em prática essa lição, as outras duas também têm que ser praticadas: a de concretude e a de resistência.

A estrutura da primeira estrofe do poema é a própria representação de suas lições: composta de palavras concretas (“pedra”, “carnadura”, “concreta”, “compacta”, “adensar-se”) e de elipses constantes, elimina todo termo supérfluo à formação do significado conjunto, provocando o enxugamento do texto e a sua redução aos termos essenciais.

Há alguns vocábulos que provocam entraves antimelódicos no texto. Isso ocorre nas palavras “dicção”, “captar” e “compacta”. Todos esses recursos sonoros aparentemente dissonantes colaboram para a desautomatização da leitura, pois exigem do leitor extrema lucidez e concentração. Daí que essas lições são apreensíveis somente para quem conseguir entender o texto em suas minúcias: “lições de pedra (de fora para dentro, cartilha muda) para quem soletrá-la” (MELO NETO, 2003, p. 338).

A “educação” exposta na primeira estrofe processa-se do exterior para o interior. Cabe ao aprendiz resgatar os significados engendrados na teia poemática, que fica impassível (a pedra, de “voz inefática, impessoal”, torna-se “cartilha muda”) diante da possibilidade ou não de se apreender suas lições.

Na segunda estrofe, a “outra educação pela pedra” refere-se àquela que a pedra oferece ao sertanejo. É a educação da pedra “no sertão”, e não “do sertão”, portanto trata-se da mesma pedra, inserida em um espaço específico, espaço que persiste na memória do poeta

e que representa a claridade absoluta e a míngua de recursos, onde o homem vive em sua extrema resistência, com o mínimo necessário:

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma (MELO NETO, 2003, p. 338).

O processo pelo qual se dá a educação do sertanejo é do interior para o exterior: não há sistematização didática do conhecimento a ser transmitido, o saber se atualiza no momento que se faz necessário aplicá-lo. É de dentro de si que o homem arranca as respostas que busca, da herança secular de sobrevivência estoica no meio arredio em que vive.

Para Secchin (1983), esta estrofe faz uma particularização da teoria apresentada na primeira estrofe. Nela, a pedra coloca-se no âmago do “ser/dizer sertanejo”, que não encontra consolo no espaço mineral que o rodeia, entretanto esse espaço acaba fazendo parte de seu ser, transformando-o em um ser pétreo. A particularização referida por Secchin, na ótica de Benedito Nunes(1971), é um dado que o poeta retira da memória de sua vivência regional, dando um ar pessoal à impessoalidade de seus textos:

A segunda parte deste poema traz a medida, senão o modelo, da ética severa de que falamos, por intermédio da qual a poesia cabralina, integrando-se à paisagem humana do Nordeste, liga-se ao sentido do romance da década de 30 e à universalização dos valores regionais consumada pela novelística de Guimarães Rosa. O paradigma do mundo hostil é esse Nordeste, microcosmo do poeta, que o reflete e em que ele se reflete. Numa empatia silenciosa. João Cabral incorpora-o como um dado pessoal ao impessoal, conformado inconformista, sempre “capaz de pedra” de sua poesia (NUNES, 1971, p. 171).

“Catar feijão” retoma algumas das lições explanadas em “A educação pela pedra”, mostrando, por meio de comparações, as lições de economia, de moral e de poética, e dando ênfase à “aula de dicção”, como recurso para a desautomatização da leitura.

O poema, tão denso e de uma grande carga crítica, embora incluído na parte “não nordestina” do livro, é construído a partir de uma imagem colhida pela memória do poeta nos atos cotidianos observados na cozinha do engenho, quando criança. Partindo dessa imagem, o poeta estabelece um jogo comparativo entre o ato de catar feijão e o de escrever (poemas), na qual o poeta aponta as semelhanças e diferenças entre as duas atividades.

Catar feijão se limita com escrever:
 jogam-se os grãos na água do alguidar
 e as palavras na da folha de papel;
 depois, joga-se fora o que boiar.
 Certo, toda palavra boiará no papel,
 água congelada, por chumbo seu verbo:
 pois para catar esse feijão, soprar nele,
 e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
 o de que entre os grãos pesados entre
 um grão qualquer, pedra ou indigesto,
 um grão imastigável, de quebrar dente.
 Certo não, quanto ao catar palavras:
 a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
 obstrui a leitura fluviente, flutual,
 açula a atenção, isca-a com o risco (MELO NETO, 2003, p. 346-347).

O título é a metáfora-chave do fazer poético que se defende no poema, metáfora que está deslindada em cada verso, ora por meio de símiles, ora por meio de outras metáforas: o “catar” e o “escrever” possuem limites comparativos: os grãos leves e ocos boiarão na água assim como as palhas (palavras pobres de sentidos) e os ecos (repetições desnecessárias) “boiarão” no texto. Quando a palavra “jogar”, no segundo e terceiro versos, se refere à adição de elementos (movimento de fora para dentro), o poeta usa a elipse verbal: “joga-se os grãos na água do alguidar/ e [joga-se] as palavras na da folha de papel”. Quando, porém, o movimento é de subtração (de dentro para fora), o poeta reitera as expressões “joga-se fora / jogar fora” (quarto e oitavo versos), ressaltando a necessidade de se descartar o supérfluo que boiar (as palavras leves ou ocas).

Pela metodologia das cozinheiras, quando se joga o feijão na água, tudo o que boia é considerado descartável, mas as palavras, quando jogadas no papel, boiam na superfície da folha (“água congelada”), cabendo ao poeta selecioná-las, deixando o “chumbo” e jogando fora a “palha”. Ainda na primeira estrofe, o poeta passa a se referir ao ato de escrever, e não àquele descrito anteriormente, o ato cotidiano de escolher os grãos bons. Dessa forma, “esse feijão” já se refere ao “grão/palavra”, que também deve ser escolhido:

Certo, toda palavra boiará no papel,
 água congelada, por chumbo seu verbo:
 pois para catar esse feijão, soprar nele,
 e jogar fora o leve e oco, palha e eco (MELO NETO, 2003, p. 347).

É relevante a forma como João Cabral diferencia os métodos. Uma vez que a forma de se selecionar o feijão bom, por intermédio da água, não funciona com as palavras, então o poeta indica outra forma de se fazer essa seleção: “soprar nele”. Concisa, mas densa de significado, essa expressão resgata a imagem do vento, como metáfora da permanência das palavras certas e exatas e do descarte dos termos frouxos e ociosos de significado.

O sopro desloca a atenção do que foi descartado (o leve o ocioso) para o elemento purificado por ele: o feijão. Há toda uma tradição simbólica judaico-cristã sobre o verbo soprar, e, nesse caso, essa simbologia é pertinente, pois o poeta fala do ato de criação do poema, e o termo “soprar” remete exatamente ao ato de criação do mundo, em que Deus elimina com seu sopro a confusão do caos, selecionando os elementos que comporão o universo e impingindo-lhes vida.

Enquanto na primeira parte expôs-se uma “tese” sobre a composição do texto e sua similaridade com a seleção de grãos, a segunda expõe a antítese, ou seja, o risco que se corre ao empregar tais métodos: o poeta lembra que, ao selecionar o feijão bom por meio da água, corre-se o risco de que haja entre os grãos uma pedra que, naturalmente, não boiará, e que será indigesta a quem ingeri-la; porém, o “grão imastigável”, quando referente à seleção de palavras, não deve ser excluído, pois “a pedra dá à frase seu grão mais vivo”, pois torna-se obstáculo à leitura, incitando o leitor a buscar os possíveis significados do texto. Para conseguir esse efeito, o poeta atualiza um recurso já usado na primeira estrofe (“Certo, toda palavra boiará no papel”), contudo, desta feita, negativamente: “Certo não, quanto ao catar palavras”. As similaridades apontadas na primeira estrofe dão lugar a uma diferença crucial ressaltada nos dois atos. Trata-se de mais uma estrofe detalhadamente calculada: o poeta demonstra o “risco” de ficar um grão de pedra entre os de feijão. O “risco” pode ser entendido no sentido de “perigo”, no caso da pedra no feijão, mas também no sentido de “rabisco” (estranhamento), no caso da palavra densa (pedra). Assim, o risco é a isca do texto, e aí reside a dissonância entre o catar e o criar.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quanto ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco. (MELO NETO, 2003, p. 347).

Os dois versos conclusivos são compostos de um jogo de “palavras pedras”: os termos “fluviente” e “flutual”²⁷ vêm grafados de maneira neológica, pois invertem entre si as desinências (os termos dicionarizados são: “fluvial” e “flutuante”), ocorrendo, na prática, a obstrução de que fala teoricamente o texto, obstrução esta que está representada na fonética explosiva da própria palavra “obstrui”. As palavras “açular” e “iscar” (a primeira geralmente utilizada para designar incitação feita a cães e a segunda, o ato de capturar peixes por meio de um engodo), no contexto em estudo, ganham conotações especiais, uma vez que ambas referem-se à “atenção” (do leitor): os “grãos de pedra” estimulam e capturam a atenção de quem lê o texto, que se vê incitado a buscar os possíveis significados engendrados na teia poemática. É como se o texto perguntasse ao seu leitor: “trouxeste a chave?”²⁸.

João Alexandre Barbosa (1975) aponta que, nessa parte do poema, há clara referência a uma quarta lição extraída da pedra, (“a pedra dá à frase seu grão mais vivo:/ obstrui a leitura fluviente, flutual,/ açula a atenção, isca-a com o risco”), complementando aquelas expostas no poema “A educação pela pedra”.

Assim como *Morte e vida Severina*, também os poemas metalingüísticos de João Cabral de Melo Neto partem da representação mimética da realidade cotidiana externa e concreta, como lugares, pessoas, coisas e, em especial, o fazer, para conseguir certo ar local sem cair no confessionalismo, tornando-se antilíricos por excelência. Sua poesia não brota de dentro, não expressa os sentimentos do poeta, sendo antes uma poesia pétrea, seguindo rígidos padrões estéticos e conseguindo um efeito catártico que a valoriza, sem precisar ser poetizada.

A feitura de um poema depende, é claro, dos valores do poeta. Como então construir um poema objetivo, se a escolha é individual? A solução alcançada por João Cabral foi enfatizar os dados da realidade, através da contenção da subjetividade poética. Ao invés de uma visão sentimental, onde a emoção do poeta obscurece os fatos que procura apresentar, preferiu a representação desses fatos, imitando a configuração que eles têm na realidade. A subjetividade permanece, pois o poema depende do trabalho individual, mas ela é circunscrita, delimitada, por esses dados objetivos. (ABDALA JR, 1982, p. 100).

Nessa perspectiva, o poema aproveita a realidade cotidiana para desenvolver um intrincado jogo argumentativo, despido de apêndices e de adereços, que o torna exemplo da

²⁷ Grifos nossos.

²⁸ [...] Chega mais perto e contempla as palavras./ Cada uma / tem mil faces secretas sob a face neutra / e te pergunta, sem interesse pela resposta, / pobre ou terrível que lhe deres: / Trouxeste a chave? (ANDRADE, 1976, p. 176)

poética que o próprio João Cabral considera ideal, afinal “[...] não é preciso poetizar o poema. O poema bom, o poema verdadeiro já é poético não precisa fazer poético. A poesia é”²⁹.

O poema “Tecendo a manhã”, embora também não seja explicitamente de temática nordestina, parte da lembrança do cantar do galo como anunciador da chegada de um novo dia, coisa bastante comum no sertão, para evidenciar a lucidez que o poeta exercita no processo de composição, resultando num texto que funde completamente o plano da expressão ao plano do conteúdo: no texto há plena vinculação entre “comunicação e composição” (BARBOSA, 1975, p. 218), pois os aspectos fonológico, lexical, morfológico e sintático conjugam-se harmonicamente na tessitura da manhã-poema:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito de um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpendo em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão. (MELO NETO, 2003, p. 345).

Em “Tecendo a manhã” ocorre uma mistura de competências de galos vizinhos, que, compartilhando sua cultura, constroem o tecido da manhã. O poema tem bases numa arquitetura de elipses e reiteraões, de rupturas e *enjambements*, recursos estilísticos que estão em consonância com seus motivos poéticos: o canto do galo somente produz seus efeitos se lançado a outro, que o lança ao seguinte, e assim sucessivamente, para que se faça a manhã (ou o amanhã). Um presente que não surtiria efeito se praticado espaço-temporalmente de forma isolada (repare no tempo presente do verbo negativo: “não tece”), mas somente se

²⁹ Citação do poeta contida no especial da TV Cultura intitulado *Duas águas: João Cabral de Melo Neto*, exibido em 1997. Disponível em: <http://www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/joaocabral/index.htm>. Acesso em: 02 ago. 2003.

houver solidariedade entre os galos (homens, poetas), com intuito de construção do futuro comum. As elipses nos fazem procurar em outros versos o termo que complete o sentido da frase, assim como o encavalgamento mostra a relação de solidariedade entre os versos. Voltemos aos versos 3 a 8, em que esses dois recursos (*enjambement* e elipse) fazem com que a leitura se desencadeie sem pausas, buscando no verso posterior o que antes estava ausente:

De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,

Só encontramos o sentido do verso no todo do poema, em que as partes são indissociáveis e interdependentes, completando-se mutuamente, num processo de hibridismo comunitário.

A metáfora usada por João Cabral remete à necessidade humana de orientar-se para a construção de sua história e de seu futuro, com base nas ações do presente. O grito lançado em busca da tessitura do amanhã é híbrido, portanto incompleto: a ação presente é uma fração do já foi feito e do que ainda está por fazer. O registro do presente é o incompleto; só se completa com o devir, mas quando este chega já é novamente o presente, e novas necessidades se descortinam.

Nesse sentido, a expressão “tecendo a manhã” se encaixa perfeitamente na idéia de uma prática contínua (indicada pelo gerúndio). Melo Neto aponta a fluidez da manhã, pela imagem do “tecido aéreo”, que só poderá elevar-se depois de tecido (o particípio passado indica ação concluída), o que, no presente, ainda é um processo em desencadeamento: “A manhã, toldo de um tecido tão aéreo / que, tecido, se eleva por si: luz balão”.

Em João Cabral, a fragmentação espaço-temporal da ação do galo está mais explícita, desde o primeiro verso, em que se ressalta a incapacidade de se construir algo de forma solitária, e a necessidade de unir forças para transformar a teia (prisão) e o toldo (sombra) em balão (luz e liberdade). Melo Neto utiliza o termo “grito”, para referir-se ao canto dos galos, e esse grito é que desperta o outro galo para a ação presente, desencadeando um processo fragmentado, mas contínuo, de individualidades que se entrecruzam, enriquecendo-se solidariamente.

O que mais consolida a ideia de processo contínuo de construção do devir é a caracterização do resultado final como “luz balão”, feita de “tecido aéreo”. Há nessas expressões um sentido de clareza e liberdade, mas também de fragilidade e fugacidade, denotando um movimento em espiral, em que o fim nunca é atingido totalmente, mas antes, anuncia a necessidade de um eterno recomeço, para que o balão não extinga sua luz nem perca sua capacidade de voar. O lançar contínuo do grito é o suficiente para construir uma manhã, que sustenta um dia inteiro, mas não sustenta todas as manhãs vindouras, levando o galo a recomeçar sempre a cada madrugada, como se o fizesse pela primeira vez. Diante dessa constatação, o leitor é levado de volta ao início do poema, e a palavra “sempre” salta-lhe aos olhos: “Um galo sozinho não tece uma manhã: / ele precisará **sempre** de outros galos”³⁰. O chamado de João Cabral para a construção de uma manhã livre, idéia utópica que se liga ao conceito de “sonho diurno”³¹, teorizado por Ernst Bloch (2005), acaba por remeter à concepção de poesia assumida pelo autor, que cria em constante estado de vigilância e de busca de superação.

Felix de Athayde (2000) relaciona a composição do livro *A educação pela pedra* ao momento político-social que a nação brasileira atravessava:

Quando JCMN o escreveu, o Brasil vivia sob uma ditadura militar que o povo combatia por todos os meios instintivamente (e, quase sempre, atabalhoadamente) e JCMN achou-se no dever de ministrar a esse povo uma lição de “resistência fria”. Muitos poemas de *A educação pela pedra*, notadamente o poema que dá título ao livro e o poema “Tecendo a manhã”, são lições de racionalismo para conter o delírio do povo e lecionam o leitor a combater eficazmente a ditadura, “de fora para dentro”, que uma ideologia não nasce intestina como o fígado. (ATHAYDE, 2000, p. 95).

Com um léxico totalmente variado, João Cabral compõe, em “Rios sem discurso”, um poema que reitera as lições dos galos solidários, desta feita por intermédio dos fios de água que compõem um rio e dos vários rios que abastecem o mar. Mais uma vez a lembrança da observação reiterada do Capibaribe fornece-lhe matéria para sua poesia: esse rio, que por vezes quase secava, ia se incorporando aos poucos pela junção dos fios de água de seus vários afluentes, até encontrar-se com o mar de Recife. O rio também é metáfora do homem, mas, sobretudo, o curso do rio metaforiza o discurso poético:

³⁰ Grifo nosso

³¹ Bloch diz que o sonho diurno possui raízes passivas. O sujeito tem que romper esse véu e despertar sua consciência para agir em direção ao mundo exterior, para ir ao encontro do devir ativo, pela consciência antecipadora.

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.

*

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate. (MELO NETO, 2003, p. 350-351).

Incluído na parte nordestina do livro, esse poema descreve a construção do percurso do rio e faz uma reflexão sobre o discurso do poema. A primeira estrofe enfoca a solidão da água em estado de poço, e a compara às palavras em “estado de dicionário”, isoladas de um contexto que lhes impinja sentido. Na segunda estrofe, dá-se uma descrição de como forma-se um rio, pela junção de muitos fios de água. É interessante a nova forma que o poeta encontrou de falar sobre a verborragia combatida por ele: “[...] a grandiloquência de uma cheia / lhe impondo interina outra linguagem”. Ele compara o texto que flui fácil, sem trabalho artesanal, às águas de uma enchente, que aumentam rapidamente o fluxo do rio, mas que não têm forças para fixar-se, e por isso escoam-se, atestando sua efemeridade. Em oposição a esta situação interina, os rios tecem os fios de água recebidos de seus afluentes, se incorporando aos poucos, até construir a ligação entre os poços de água, antes estanques, que acabam lhe dando profundidade.

O entrelaçamento dos fios de água se confundem, no texto, ao enfrasamento das estrofes do poema, que necessitam dos “fios de água” para lhes dar a sintaxe, mas também de palavras/poço, para lhes dar profundidade e peso. A lenta formação do percurso do rio e a

árdua construção do discurso do poema remetem a uma terceira necessidade: a de dar voz ao sertanejo e de combater a “seca”, seja ela social ou cultural.

Os quatro poemas acima abordados servem como um panorama do tipo de arquitetura planejada cuidadosamente por João Cabral de Melo Neto para estruturar a obra *A educação pela pedra*. Seguindo lições severas, o poeta vai construindo, pedra a pedra, uma ponte que dá sustentação e que é o caminho por onde sua poética transita. As palavras de Ítalo Calvino parecem se ajustar à importância fundamental de cada elemento para o resultado da construção poemática:

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

- Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.

- A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra - responde Marco -, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

- Por que falar das pedras, só o arco me interessa.

Polo responde:

- Sem pedras o arco não existe (CALVINO, 1990a, p.79).

5.2 Lições da cal e seus desdobramentos

Assim como a obra de João Cabral de Melo Neto *A educação pela pedra*, publicada em 1966, é o livro que a crítica e o autor consideraram de mais bem acabada elaboração³², também o livro *Micropaisagem*, de Carlos de Oliveira, publicado em 1968, é citado pela crítica como o ponto mais alto de sua produção poética³³.

Especialmente pela organização das obras da segunda fase, Carlos de Oliveira é um dos poetas portugueses cuja produção revela mais claramente a consciência da necessidade de realização de um trabalho artesanal minucioso na construção poemática, trabalho mais incisivamente colocado em prática na obra *Micropaisagem*: “O trabalho oficial é o fulcro sobre o qual tudo gira. Mesa, papel, caneta, luz elétrica. E horas sobre horas de paciência, consciência profissional [...]” (OLIVEIRA, 1992, p. 587).

³² GONÇALVES, 1989; NUNES, 1971; BARBOSA, 1975; SECCHIN, 1985; ATHAYDE, 2000.

³³ CRUZ, 1999; GUSMÃO, 1989; LOURENÇO, 1983; SILVESTRE, 1995.

Micropaisagem possui também uma rigorosa composição: seus oitenta e dois textos são organizados em doze poemas-conjuntos. Cada texto do conjunto tem pouca autonomia semântico-sintática, sendo, quase sempre, dependentes entre si, pois muitas vezes há o prolongamento sintático do último verso de um texto no primeiro verso do outro que se segue. Cada poema é composto de quatorze versos curtos, de uma a quatro palavras. Esses textos referem-se explicitamente (com exceção de “Aresta”, “Vidro” e “Puzzle”, em que a auto-representação está implícita) ao processo composicional da poesia moderna, a partir de imagens gaudesacas. Sobre a recorrência da memória, Carlos de Oliveira comenta: “Neste livro, o tema da memória surge várias vezes. A memória, uma estalactite.” (OLIVEIRA, 1992, p. 586).

Ainda sobre a gênese da obra de Carlos de Oliveira, Gastão Cruz (2004) repassa ao leitor algumas informações fornecidas a ele pelo poeta:

Carlos de Oliveira mostrou-me um longo poema, ‘Estalactite’, que tencionava publicar nesse mesmo ano de 1968. Mas em setembro escrevia-me: ‘Não lhe enviei (nem enviarei) a ‘Estalactite’ porque... não a mandei para a tipografia. Resolvi juntar-lhe alguns outros poemas de que lhe falei e fazer um livro maior a que dei o nome de *Micropaisagem*. Como se tratava apenas de passar a limpo coisas velhas acabei-o rapidamente numa semana. Depois disso, não fiz mais nada (nem sequer levar o volume ao editor) pela mesma razão que tardei tanto a escrever-lhe. Mas agora vou tratar do assunto’ (CRUZ, 2004, p. 02).

Não se pode, porém, com base somente nas informações acima citadas, acreditar que *Micropaisagem* foi obra composta em poucos dias. O próprio poeta refere-se às “coisas velhas” que foram passadas a limpo. Portanto, todos os poemas da obra já estavam escritos, e haviam já passado pelo processo de revisão e reescrita; já haviam sido ajustados, cortados, rearranjados, até chegar à redação final que incorporou o livro.

É notório que essa seleção de poemas passados a limpo levou em conta todo um arcabouço de temas, imagens e recursos formais que estavam em sintonia com aqueles empregados na composição de “Estalactite”, sendo moldados de acordo com o propósito maior do conjunto da obra. É interessante ressaltar que o poema sobre o qual havia conversado com Gastão Cruz passa a ser o primeiro de sua obra *Micropaisagem*, invertendo a ordem de composição, numa atitude análoga à de João Cabral quando editou suas *Obras Completas*, começando pela última: *A educação pela pedra*.

O livro *Micropaisagem*, de Carlos de Oliveira, possui uma seqüência de doze poemas, aos quais Manoel Gusmão (1981) chama de poemas-conjuntos, por comporem-se de uma seqüência de vários textos enumerados que partem de imagens resgatadas pela memória e se desenvolvem com temáticas relacionadas entre si, sendo que, no geral, a obra desenvolve um trabalho poético de auto-representação. A partir da memória da explosão de uma colina gandareza, para a extração da cal, Carlos de Oliveira compõe “Estalactite”, poema em razão do qual foram selecionados os outros textos da obra, e que abre o livro *Micropaisagem*.

O título do poema refere-se às formações cônicas verticais de carbonato de cálcio, resultante do contato de água ácida com cal, no teto de cavernas. Dessa forma, desde o título, a micropaisagem que serve como espaço referencial no poema de Carlos de Oliveira são as imagens das colinas de cal, em especial as corolas formadas lentamente pelas gotas de água que caem do teto de cavernas, comuns na região da Gândara.

Rosa Maria Martelo (1998) destaca as relações “poema – mundo” e “poema – fazer poético” na obra oliveiriana: “Carlos de Oliveira desenvolveu mecanismos de referência que lhe permitiram elaborar uma poética na qual a relação entre texto e mundo implica a exibição do poema como obra de linguagem” (MARTELO, 1998, p. 32).

O poeta, num processo de memória ao contrário, imagina ouvir o som do orvalho que, em contato com o dióxido carbônico da atmosfera e do solo, fica acidulada e se infiltra nas rochas calcárias, corroendo-as lentamente até que forme cavernas. Essa água transporta o bicarbonato de cálcio até emergir no teto de uma caverna pré-existente. A gota dessa solução aquosa fica pendurada no teto até que atinja volume e peso suficiente para cair. Formam-se assim os primeiros cristais de cálcio, que vão dar origem à estalactite. As gotas de água escorrem pela estalactite, até que o seu próprio peso as faça cair, gota a gota, através dos tempos, até purificar-se e solidificar-se em cal, formando, no piso da caverna, alvas corolas. Por esse prisma “ao contrário”, o poeta vê a água como “pedra dissolvida”, antecipando sua transformação em “tênuas flores”:

I

O céu calcário
 duma colina oca,
 donde morosas gotas
 de água ou pedra
 hão de cair
 daqui a alguns milênios
 e acordar

as ténues flores
 nas corolas de cal
 tão próximas de mim
 que julgo ouvir,
 filtrado pelo túnel
 do tempo, da colina,
 o orvalho num jardim.

II

Imaginar
 o som do orvalho,
 a lenta contracção
 das pétalas,
 o pesa da água,
 a tal distância,
 registrar
 nessa memória
 ao contrário
 o ritmo da pedra
 dissolvida
 quando poisa
 gota a gota
 nas flores antecipadas.

III

Se o poema
 analisasse
 a própria oscilação
 interior,
 cristalizasse
 um outro movimento
 mais subtil,
 o da estrutura
 em que se geram
 milênios depois
 estas imaginárias
 flores calcárias
 acharia
 o seu micro-rigor. (OLIVEIRA, 1992, p. 235-237).

Analisado o fenômeno natural pelo qual se dá a criação da estalactite, referido nas duas primeiras estrofes do poema, o poeta compara esse processo ao de formação do texto poético, sob a forma de possibilidade, suposição (“se o poema analisasse...”), demonstrando algumas similaridades entre eles: auto-analisar-se, cristalizar-se, formar-se vagarosamente, até gerar “flores calcárias”. Somente observando todos esses preceitos é que o poema encontra seu “micro-rigor”.

Manuel Gusmão (1981) vê no movimento do poema sobre si mesmo a “ascultação minuciosa, procura meticulosa da adequação aos movimentos mínimos das coisas que lhe são exteriores” (GUSMÃO, 1981, p. 51). Para esse crítico, é em “Estalactite” que, “mais extensa e combinatoriamente, é realizado o movimento conjunto da auto-reflexão do poema e da refacção do mundo” (GUSMÃO, 1981, p. 51). Nesse sentido, a partir do movimento mínimo do poema, captado pelo poeta no movimento mínimo das coisas, surge outro movimento que deve juntar-se aos anteriores: o movimento do leitor que, lendo o poema, o reescreve, reanimando os traços dispostos pelo poeta.

Benjamin Abdala Junior (2000), em *O trabalho literário de Carlos de oliveira e a reinvenção da história portuguesa através da ficção*, ensaio elaborado em comemoração à Revolução dos Cravos, assevera que, em “Estalactite”,

Carlos de Oliveira pretende uma escrita de “pétalas e letras”, isto é, de palavras como espetáculo, em que o silêncio das letras torna-se espaço de ambigüidade produtiva. É assim que serão possíveis “flores antecipadas”, dentro do jogo literário. E o poeta fica entre a aventura de quem procura o “arquétipo do vôo”, através da imaginação poética, e a permanência da forma, devido a um processo de “mineralização”, próprio da materialidade da estrutura (ABDALA JR, 2000, p.7).

Nas três primeiras estrofes do poema, há a introdução e a síntese da concepção poética que será exposta nas vinte e quatro estrofes. Nelas, o poeta lança uma teoria de como construir um poema rigorosamente arquitetado, em todas as suas minúcias, buscando alcançar clareza, concisão e densidade. Já nesse sentido se percebe que há alguma analogia com o poema “A educação pela pedra”, antes analisado, que também se preocupa em ensinar essas lições.

IV

Localizar
na frágil espessura
do tempo,
que a linguagem
pôs
em vibração,
o ponto morto
onde a velocidade
se fractura
e aí
determinar
com exactidão

o foco
do silêncio.

V

Espaço
para caírem
gotas de água
ou pedra
levadas
pelo seu peso,
suaves acidentes
da colina
silenciosa para
a cal
florir
nesta caligrafia
de pétalas
e letras. (OLIVEIRA, 1992, p. 238-239).

Enfocando a questão tempo/espço, o poeta utiliza uma expressão aparentemente contraditória: “frágil espessura do tempo”. Contraditória porque o que é espesso é concreto, portanto deveria referir-se à espacialidade e não à temporalidade; e ainda, o que é espesso é denso, portanto não deveria ser caracterizado como “frágil”. Essas contradições são apenas aparentes, pois o poeta deseja isolar cada “ponto morto” que se une para formar o tempo, e assim localizar o silêncio que há entre os vários sons que a linguagem lança. Sendo a arte da linguagem (literatura) uma arte temporal, deve-se observar também o que ela cala, ou seja, a economia que a deixa densa. Nesse “foco de silêncio” é que se encontra o espaço para que as “palavras-pedras” façam florir o poema. Para Silvestre (1995), “*Micropaisagem* instala-se em pleno paradoxo espacio-temporal: conhecer a paisagem é ler nela a inscrição da temporalidade” (SILVESTRE, 1995, p. 129).

Carlos de Oliveira usa com frequência o termo “caligrafia”, como na quinta estrofe, em que aparece a expressão: “caligrafia de pétalas e letras”. É interessante notar que a caligrafia é uma marca pessoal, individual, que cada ser desenvolve. Assim como no poema, cada palavra é única e insubstituível e, na natureza, cada pétala tem sua forma própria.

O poeta fala, na sexta estrofe, do possível poema que está latente (“algures”) e já sonha com sua concretização (“vôo”), mas esse sonho parece tornar-se inútil, pois o momento é de “outono aéreo” (o que remete á queda das folhas velhas para posterior renovação), e a “ave-poema” se perde:

O pulsar
das palavras,
atraídas
ao chão
desta colina
por uma densidade
que palpita
entre
a cal
e a água,
lembra
o das estrelas
antes
de caírem.

VIII

Caem
do céu calcário,
acordam flores
milénios depois,
rolam
de verso
em verso
fechadas
como gotas,
e ouve-se
ao fim
da página
um murmúrio
orvalhado (OLIVEIRA, 1992, p. 241-242).

O vôo sonhado é realizado na sétima estrofe, não no ar, mas sim no chão da colina, para onde as palavras são atraídas (o aéreo intangível é substituído pela solidez do chão elevado). O poeta compara as palavras densas às gotas de cal e água que se precipitam ao chão. A movimentação mínima das gotas que se transformam em estalactites servem, na oitava estrofe, como elemento comparador às palavras que o poeta seleciona com vagar, formando-se, verso por verso, até chegar ao fim da página e poder ser ouvido o “murmúrio orvalhado” do poema (a imagem líquida purificada [orvalho] é referência à sonoridade rítmica do poema sem excessos melódicos [murmúrio]).

A nona estrofe descreve o som da gota de orvalho que o poeta imagina ouvir ao ser repassada “de flor para flor”. O orvalho se acumula nas flores e se precipita ao chão para infiltrar no solo calcário, através do qual incorpora gradativamente a cal até brotar no oco da colina, onde se forma a estalactite. Esse processo milenar é análogo ao da escritura do poema, que é precedida por lento e constante trabalho de purificação, numa busca incansável da

transformação do líquido em concreto: “[água→cal]”. A analogia explorada por Oliveira é similar à lição cabralina de resistência fria ao que flui, procurando pacientemente o adensamento compacto do poema.

De acordo com considerações de Silvestre (1995), Carlos de Oliveira, nesse poema, chega ao ápice da sondagem da dialética da natureza mineral, em que procede “uma análise do ‘écran petrificado’ da natureza” (SILVESTRE, 1995, p. 24), caminhando pelo terreno ambíguo e metafórico da lógica natural. Essas metáforas são reveladoras das aproximações entre a lenta evolução da natureza mineral e a racionalidade paciente da criação poemática.

IX

Imaginar
o som do orvalho,
transmiti-lo
de flor para flor,
guia-lo
através do espaço
gradualmente espesso
onde se move
agora
[água→cal],
e captá-lo como
se nascesse
apenas
por ser escrito. (OLIVEIRA, 1992, p. 243).

A captação do movimento do líquido não apenas no decorrer do tempo, mas também através do espaço e dos sons que propaga, torna-se metáfora da metamorfose das palavras que, por longo tempo, são selecionadas para ocupar o espaço da página em branco, criando um arranjo sonoro harmonioso.

X

A lenta
contração
das pétalas,
a tensa construção
de algo
mais denso,
de algas
ritmadas
na corola
que se defende
e concentra
contra a acção

dum mar
de microscópio (OLIVEIRA, 1992, p. 244).

Na estrofe X, o poeta faz um trocadilho entre a palavra “contração” (segundo verso) e a expressão “contra a acção” (12º verso), referindo-se à compressão das pétalas como mecanismo de defesa contra o “mar de microscópio”. O poeta refere-se ao processo de densificação das gotas que perdem cada vez mais água para concentrar cal, até solidificarem-se. Corroborando essa idéia, nessa estrofe, aparecem várias palavras que remetem ao concreto: “contração”, “tensa”, “construção”, “denso” e “concentra”, todas elas usadas contra a única imagem líquida da estrofe: “mar”, o que remete à recusa da poesia moderna à abundância, procurando sempre a concisão e a densidade.

Oswaldo Silvestre (1995) assevera que, na poesia de Carlos de Oliveira, é a obra *Micropaisagem* que demonstra mais acentuadamente a obsessão do poeta pela capacidade amplificadora do microscópio: Nessa obra, uma gota de orvalho se transforma em “um mar de microscópio”; um baú é uma constelação; o musgo pode conter “ardilosos abismos para insetos”; no entanto, por outro lado, “uma aturada telescopagem reduz texto e mundo ao seu micro-rigor” (SILVESTRE, 1995, p. 131).

O poema move-se temporalmente: presente, passado e futuro deslizam diante dos olhos do poeta. Milênios antes foi desencadeado um movimento que gerou, milênios depois, a colina calcária. O processo de passagem “[água → cal]” e “[cal ← colina]” remete a um passado de pedra, iniciado pela água que se evaporou deixando a cal, que se acumulou formando a colina, que, por sua vez, é escavada pela água que carrega a cal, formando as cavernas, onde mais tarde as gotas escorrem vagarosamente, formando as estalactites.

XI

O peso
da água
a tal distância
é quase
imperceptível,
porém pesa,
paira,
poisa no papel
um passado
de pedra
[cal←colina]
que queima
quando
cai. (OLIVEIRA, 1992, p. 245).

A partir da estrofe XII até a XIX, o poeta intensifica a relação de interdependência entre as estrofes. O encadeamento sintático corrobora a idéia transmitida pela teia imagética tecida no referido trecho:

XII

Registrar
nessa memória
ao contrário
de trás
para diante
as palavras
que ficam
assim
misteriosas
e depois
soletra-las
do fim
para
o princípio,

XIII

olha-las
como imagens
no espelho
que as reflecte
de novo
compreensíveis
e tornar
a juntá-las
obsessivamente
ao ritmo da pedra
dissolvida
quando poisa
gota a gota
nas flores antecipadas,

XIV

perdê-las
a cal
entre {
e a água
espaço
de tensões obscuras
que passa
pelo cristal
esquivo
a água
entre {
e a cal

reavê-las
num grau de pureza

XV

extrema,
insuportável,
quando
o poema
atinge
tal
concentração
que transforma
a própria
lucidez
em energia
e explode
para sair
de si:

XVI

não pode
com mais silêncio
oculto
e então
a força
contraída
age
ao inverso
do excesso
em que se contraiu,
com o impulso
elástico
da estrela
tão

XVII

cheia
de luz,
que cintila
uma última
vez
e rebenta
incapaz
de conter
a sua forma
logo
que a cintilação
a expande
um pouco
mais

XVIII

no céu
 calcário,
 a faz
 transpor
 a linha do horizonte
 interior,
 o momento
 em que a dilatação
 se ultrapassa
 a si mesma
 e transgride
 o limite
 da estabilidade,
 o equilíbrio

XIX

que torna as coisas
 coesas. (OLIVEIRA, 1992, p. 246-253).

Trata-se de captar o movimento “de trás para diante”, desde suas origens até o estágio da atualidade do poema, que, depois, é transformado pelo poeta em linguagem poética, em palavras soletradas do fim para o princípio, do presente que remete ao passado, até que atinjam a qualidade de imagem poética, que, em ritmo de “pedra dissolvida”, pousem como “flores antecipadas”. Há, na estrofe XIII, a referência à imagem do espelho, em que estão refletidas as palavras que o poeta rearranja “obsessivamente”, superando a realidade que as forneceu, até tornarem-se matéria de poesia.

Nas estrofes XII, XIII e XIV, tem-se um referente comum (“as palavras”), que, na estrofe XIV, se perdem “entre a cal e a água”. As palavras, quando tendem para a “água” (termo que aparece por último no embate entre o sólido e o líquido), provocam tensão e obscuridade, mas recobram a lucidez ao serem conduzidas pelo “cristal esquivo”, em que novamente há a passagem do líquido ao sólido (“entre a água e a cal”), atingindo assim o grau de extrema pureza. Nesse ponto o poema sai de si: Seus significados expandem-se além dos limites de seus versos. Essa expansão é contrária ao excesso (“mar”) que as palavras (“pétalas”) repeliram (conforme estrofe X), pois é conseguida pela contração, ou seja, pela densidade de significados que as palavras concentram, assim como as pétalas se contraem concentrando a matéria sólida (cal) e liberando as partículas de água que transportou essa matéria.

Quando tratava das várias interpretações que as Sagradas Escrituras suscitam, Santo Agostinho assim caracterizou esta possibilidade de expansão significativa:

Quando das mesmas palavras [...] são tirados não somente um, mas dois ou vários sentidos - ainda que não se descubra qual foi o sentido que o autor tinha em vista - não há perigo de se adotar qualquer um deles. Sob a condição, porém, de se poder mostrar, através de outras passagens [...], que tal sentido combina com a Verdade. [...] que me interessa que se dêem sentidos diferentes àquelas palavras, se todos são verdadeiros? (SANTO AGOSTINHO, 1980, p. 245).

Por outras palavras, Italo Calvino expõe similar entendimento de que a multiplicidade significativa é uma das qualidades essenciais da literatura:

A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo (CALVINO, 1990b, p.84).

Nesse jogo reiterativo de forma e conteúdo, destaca-se na estrofe XIV o emprego da chave, que proporciona uma leitura não linear dos versos, pois o verso 3 (“entre”) deve ser lido antes do verso 2 (“a cal”), assim como o verso 11 (“entre”) deve ser lido antes do verso 10 (“a água”). Dessa forma, o emprego da palavra “entre”, colocada na posição intermediária, resulta no efeito concreto de sua função de mediadora das imagens líquida e sólida:

XIV

perdê-las
 a cal
 entre {
 e a água
 espaço
 de tensões obscuras
 que passa
 pelo cristal
 esquivo
 a água
 entre {
 e a cal
 reavê-las
 num grau de pureza (OLIVEIRA, 1992, p. 248).

Na estrofe XV, em que a sequência que se desencadeou desde a estrofe XII, encontra uma pausa nos dois pontos, é como se toda a força, que se contraiu nos versos, rompesse o invólucro do silêncio e levasse o poema a atingir o ponto de explosão, que é comparada ao brilho da estrela que não se contém e se expande além de seus próprios limites, fazendo-a

atingir espaços estranhos e perder a estabilidade. Carlos de Oliveira comenta o momento em que seus poemas alcançam o ponto de explosão em seu texto:

Coisas reescritas até a saciedade, e por fim a pequenina explosão já entrevista, pelo menos sonhada. O aproveitamento (o cálculo) da explosão. Dominá-la, encaminhá-la, etc. Raras vezes a poesia me deu qualquer coisa de graça. [...] O resto é trabalho vagaroso. Feito, desfeito, refeito, rarefeito (OLIVEIRA, 1992, p.585).

O poeta almeja chegar à explosão, porém esta deve ser calculada para que se lhe aproveite o máximo. E, após seu acontecimento, ainda é necessário ter o controle da situação: a explosão deve ser dominada e encaminhada para que seja inteiramente proveitosa. Todavia, uma vez alcançado esse ponto, o poema já não pertence ao seu criador, dilatando-se e engendrando outros significados:

XIX

[...]
 Espaço
 para rolares
 gotas de água
 ou pedra
 levadas
 pelo seu peso,
 bruscos acidentes
 da colina
 para pulverizarem,
 numa caligrafia
 de letras
 vagueando

XX

no ar
 que a explosão
 desloca,
 o cristal
 incerto do poema
 entre
 a água
 e a cal,
 o impreciso
 som
 milênios depois
 [ou antes]
 de se ouvir. (OLIVEIRA, 1992, p. 253-254).

O poeta descreve o espaço onde o ar, deslocado pela explosão, espalha (pulveriza) as letras caligráficas que, lentamente, assentam na brancura da folha de papel (chão calcário). A explosão do poema é similar à explosão de colinas para a exploração da cal. Como a poeira que regressa ao chão, também o poema, que aparentemente é um “arquétipo do vôo”, possui colunas densas e firmes que o sustentam. Dessa forma, notadamente nas últimas estrofes, aparecem vários pares opositivos que remetem à oscilação do poema entre o peso e a leveza (água/pedra; silêncio/som; vôo/chão; luz/sombra), além do jogo de palavras que, além de possuírem sonoridades aproximadas, ao serem combinadas, remetem a outros significados: “som/sombra” (som [bra]); “cal/caule”; “**vagarosa** escultura do mundo”/ “**vaga rosa** modelando as flores”³⁴. A partir do último verso da estrofe XX, o poeta constrói a teia de aproximações e de oposições que tece o poema, oscilando entre a pouca luz do crepúsculo nascente, quando as tênues corolas acordam, e o poente, em que o caule das flores escurece e se desfaz em sombra:

[...]
Algures

XXI

esta poeira
lenta
hesita em regressar
ao chão
[o poema
sonha ainda
o arquétipo
do vôo],
mas cai
e localiza
na cal
o ponto morto
que propaga
o silêncio

XXII

dentro da colina
povoada
outra vez
por colunas morosas
que o frio adensou
num gelo
suspenso
onde as flores

³⁴ Grifos nossos.

esquecem
obsessivamente
o instante
de acordar
as tênues corolas:

o crepúsculo

XXIII

entrando
poro a poro
pela mão
que escreve,
encaminhando-a
entre
a pouca luz
do texto
à sílaba inicial
de única palavra
que é
ao mesmo tempo
água e pedra: sombra,
som [...],

XXIV

enquanto
a vagarosa
escultura do mundo,
a vaga rosa
modelando
as flores
adiadas na cal
escurece também
e o seu caule
esquivo
se desfaz
em som[bra]
apenas
por ser escrito. (OLIVEIRA, 1992, p. 254-258).

As metáforas “vagarosa escultura do mundo” (estalactite) e “vaga rosa modelando flores” (poema) retomam sinteticamente a idéia desenvolvida em todo o texto de que o poema, assim como a natureza mineral, possui “caule esquivo” e, após ser minuciosamente escrito, liberta-se em sons (leituras e significações) que escapam até mesmo ao controle de seu criador (o poeta). Para Gusmão, é em “Estalactite” que

[...] mais extensa e combinatoriamente, é realizado o movimento conjunto de auto-reflexão do poema e da refração do mundo.

Aí encontramos-nos em pleno mundo subterrâneo e mineral, microscópica concentração desse outro lugar extremo [...]. É nesse lugar dotado à partida do equilíbrio (instável, é certo) da imobilidade e do silêncio, que nós iremos assistir ao laborioso, múltiplo e interminável processo do movimento e do som – movimento da matéria e da palavra, som do mundo e do poema (GUSMÃO, 1981, p. 51).

O labor do poema em movimentos mínimos de auto-construção está metaforizado tanto no conteúdo, pela temática formação das “flores calcárias” por meio do lento gotejamento de calcita, quanto na forma de distribuição das palavras em versos curtos, que também gotejam sem pressa pelas estrofes.

O poema “Filtro”, de forma semelhante, parte de uma imagem do real, buscada na memória, para estabelecer comparações auto reflexivas. “Filtro”, também como os demais poemas do livro *Micropaisagem*, organiza-se em estrofes de quatorze versos de métrica variável entre uma e três sílabas, com algumas exceções. Nele, o poeta retoma a idéia da paciência que a feitura do poema requer, recorrendo ao verso “gota a gota”, assim como às imagens líquidas que se purificam e se solidificam lentamente, similares ao processo poemático.

... e as
suas íris,
nítida
profundidade aquosa,
coavam
lentamente
as chamas
da lareira
transformando-as
quase
num depósito
vítreo
de fulgor
e penumbra.

O poema
filtra
cada imagem
já destilada
pela distância,
deixa-a
mais límpida
embora
inadequada
às coisas
que tenta

captar
no passado
indiferente.

Pior
para as coisas.

Este
álcool decantado
gota a gota
bebe-se
e embriaga
um pouco
mas
por outro lado
apura,
aguça
a lucidez
do texto,

restitui
com mais
intensidade
as chamas
não
mas
essa essência
quase vítrea
de penumbra
e fulgor
que deixaram
nuns olhos.

Melhor
Para as coisas (OLIVEIRA, 1982, p. 132-134).

Santo Agostinho (1980) denominou o espaço da recordação de “vastos palácios da memória”, de onde ele elegia a lembrança que desejava, e a retirava dos recônditos esconderijos do depósito da memória, trazendo-a a tona. Oliveira, na primeira estrofe, traz à tona a recordação de uma imagem do passado (demarcada pelo tempo verbal), correspondente a um fragmento de memória (demarcado pelo uso das reticências que iniciam estrofe).

Na primeira estrofe, há uma espécie de descrição de uma cena do passado, em que as íris (dos olhos de quem?) refletiam as chamas de uma lareira, e o reflexo fulgurante das chamas mergulhava o restante da superfície dos olhos na penumbra. A nitidez das íris, anunciada nos versos três e quatro (“nítida / profundidade aquosa”), é contrastada naquele

momento pela penumbra que circunda o fulgor das chamas, similarmente à descrição que faz Santo Agostinho da seleção de suas lembranças:

Quando estou nesse palácio, convoco as lembranças para que se apresentem (...) até que surja da escuridão a que desejo e que avance sob meus olhos ao sair de seu esconderijo. Outras lembranças (...) ficam em reserva, prontas para ressurgir quando eu assim o desejar (SANTO AGOSTINHO, 1980, p. 177).

As íris funcionam como uma espécie de elemento purificador, que “coa” lentamente, resultando na transformação das chamas, ao ser depositadas na profundidade minúscula dos olhos, em imagem concentrada do fulgor, que se divisa da penumbra que o envolve. Essa imagem é construída pelo contraste de imagens paradoxais: da água (“nítida / profundidade aquosa”) e do fogo (“chamas da lareira”). É como se o contato com a água dominasse as chamas, similarmente aos olhos do poeta, que dominam a carga de emoção e subjetividade da contemplação do real para transformá-la em poesia (“depósito vítreo”). Aqui já se tem a utilização das palavras-chaves do poema: “nitidez”, “profundidade”, “coavam”, “essência”, “vítrea”, que apontam para a busca de objetividade e de concisão, que serão nas outras estrofes retomadas ou substituídas por termos semelhantes em seu significado.

Na segunda estrofe, o poeta descreve a gênese do poema, que destila as imagens do passado (a experiência e o conhecimento retidos na memória do poeta), purificando-as da carga pessoal. Esse processo de filtragem da poesia a torna mais fluída e clara (“límpida”), servindo ao propósito do poeta, e deixando, desta forma, de ser representação do real, para se metamorfosear em imagem poética: “Pior / para as coisas”, melhor para o poema.

O sujeito da ação, que antes eram as íris, passa a ser “o poema”, que executa as ações de “filtrar” e “deixar límpida”, indicando um processo poemático que se atualiza a cada texto. Repare-se que as imagens passam por dois tipos de purificação: a destilação provocada pelo distanciamento temporal e a filtragem promovida pelo poeta, enquanto as chamas da lareira, referidas na primeira estrofe, passam apenas pelo “coador” dos olhos, sem o necessário distanciamento. O poeta vai introduzindo os passos do processo de criação lentamente. Na primeira estrofe, essa referência é ainda implícita, e é só conhecendo as outras estrofes que se chega à sua metalinguagem. Na segunda estrofe, já se observa a palavra “poema” no primeiro verso, o que torna explícito o jogo metapoético, acrescentando-se que a “distância” também é elemento de resfriamento emotivo. A escolha do termo “destilado” é bastante sugestiva, pois

pode significar “condensado”, ou ainda, “recolhido gota a gota”, o que corrobora o caminho semântico percorrido no poema.

Ao abordar a percepção das lembranças do passado, Santo Agostinho (1980) afirma que, quando falamos, “nós não fazemos referências às mesmas, mas às imagens por elas gravadas e escritas na memória.” E acrescenta:

Nós levamos nos penetrais da memória as imagens [...] das coisas anteriormente percebidas. [...] Aquele que nos ouve, se percebeu ou teve presente as coisas, não as aprende pelas minhas palavras, mas as reconhece mediante as imagens que também ele levou consigo (SANTO AGOSTINHO, 1980, p. 320).

A imagem essência, que cada um leva consigo, é o resultado da suplantação da experiência pessoal. O poema faz uma transcrição a partir da rememoração do real, tornando a imagem resultante “inadequada” ao reflexo de apenas aquela realidade: ela deixa de representar o real individual para apontar para o real essencial, permanecendo as coisas reais estáticas no passado, ao passo que a imagem poética é purificada e se torna mais fluída. Daí a conclusão que se situa nos dois primeiros versos da estrofe seguinte: “Pior / para as coisas.”

Na segunda estrofe destacam-se as palavras “filtra”, “destilada”, “distância” e “límpida”, que dialogam com os termos já destacados na primeira estrofe (“nitidez”, “profundidade”, “coavam”, “essência”, “vítrea”), pois apontam para idéias de clareza e concisão, norteadoras de todo o texto.

A terceira estrofe dá a idéia de que é o poeta quem participa do processo de decantação do texto, e não o seu leitor. É o poeta que deve saber a dosagem exata entre a razão e a sensibilidade, fazendo com que a concisão das imagens decantadas palavra a palavra, resulte em um texto lúcido e lírico, sem perder a capacidade de provocar o efeito catártico em quem o lê. Mais uma vez o poeta filtra o poema, lançando mão de mais três termos que vêm exatamente ao encontro do propósito metapoético do texto: “álcool”, que invoca a entrega, a embriaguez (que deve ser dosada: “bebe-se / e embriaga / **um pouco**”), mas também limpeza, higiene, esterilização, ou seja, o extermínio de todas as imagens supérfluas, aguçando a clareza e a sinteticidade do texto; “decantado”, que significa “purificado lentamente” e/ou “celebrado em versos”; e ainda “apurar”, que significa “tornar puro”, “aprimorar”, remetendo insistentemente à busca do amalgamento textual.

A quarta e última estrofe do poema prolonga sintaticamente os anteriores, pois retoma elipticamente um sujeito antes referido. Pode-se inferir que esse sujeito é o mesmo da estrofe

imediatamente anterior, “este álcool”, constituindo assim uma gradação crescente das ações desencadeadas pelo álcool decantado, formada pelos termos “apura”, “aguça” e “restitui”. Contudo, a elipse pode referir-se à última palavra da estrofe anterior: “texto”, sendo entendida da seguinte forma: “[...] aguça / a lucidez / do texto, // [que] restitui / [...] /essa essência / quase vítrea”. Ambas as possibilidades são relevantes e produzem o sentido, porém, certamente, essa elipse não ocorre por acaso. Ela provoca o deslocamento da atenção para a ação (“restituir”), concluindo o processo de assimilação do real individual (descrito na primeira estrofe), transformação do real em imagem poética (segunda e terceira estrofes) e restituição da imagem universalizada e reduzida à sua essencialidade (última estrofe).

Há a devolução mais intensiva, não das chamas da lareira que forneceram a imagem do real (estas foram coadas por “uns olhos”), mas da essência dessa imagem, que se torna “quase vítrea”, uma vez que a “penumbra” é equilibrada pelo “fulgor”. Ocorre a superação da chama enquanto “calor do momento”, “inspiração”, que é resfriada pacientemente, até ser transformada em claridade racional e objetiva: “Melhor / para as coisas.”

A língua oferece possibilidades de criar ambigüidades a partir de termos homônimos ou polissêmicos. Carlos de Oliveira, no poema “Filtro”, utiliza a imagem do olho, qualificando-a como “nítida profundidade aquosa”, para metaforicamente falar da profundidade do poema, que deve ser “coado” para atingir a sua essência vítrea.

Nesse caso, o poeta passa pelo emprego da metáfora concreta (íris = profundidade aquosa) para chegar à metáfora abstrata (olhos = essência clara do poema), num jogo contextual polissêmico e formal de encadeamentos sintáticos em estrofes de versos curtos que acabam por demonstrar a essencialidade buscada pelo poeta.

Todos os recursos utilizados denotam a procura paciente e lenta pelo poema, arquitetado em seus mínimos movimentos, elaborado “com todo o vagar” (OLIVEIRA, 1993, p. 585), contendo a explosão das chamas num “trabalho vagaroso. Feito, desfeito, refeito, rarefeito” (OLIVEIRA, 1993, p. 585).

A forma como o poema infiltra uma estrofe na outra, bem como as reticências no início do poema, demonstram a concepção poética de Carlos de Oliveira, que acreditava que “a poesia de cada um se faz com a poesia dos outros no permanente confronto da criação” (OLIVEIRA, 1993, p. 587-588). A retomada, na última estrofe, das imagens invocadas na primeira, elucida o jogo metafórico que se estabelece entre a contenção das chamas depositadas na nitidez profunda dos olhos e o processo criador do poema. No início há a

referência ao fulgor e à penumbra causados pelo clarão das chamas, lembrando o brilho fulgurante dos raios numa noite de tempestade ao ar livre, turvando a visão de quem os contempla. No final do poema, o distanciamento e a seleção rigorosa restituem (ao poema) a essência daquela primeira imagem, racionalizada com equilíbrio, enquanto a penumbra e o fulgor foram deixados “nuns olhos”.

Para Paul Ricoeur (2007), o novo que a escrita instaura está relacionado à fecundidade e à diferenciação, na medida em que ela perdura e se substancializa, objetivando-se. Dessa forma, a escrita depura-se, ao mesmo tempo em que se abre a um auditório universal, desencadeando múltiplas interpretações. A depuração da escrita, em relação à fala, insere-se em dois traços – a criação de um mundo próprio da escrita e a sua ligação ao conceito de trabalho. Na poesia, o processo de depuração e fecundidade é levado ao extremo, e o trabalho poético resulta em plurissignificados que remetem ao universal.

“Filtro” em muito se assemelha a “Catar feijão”, sendo similares pela comparação de atos cotidianos de seleção e de purificação à escritura do poema, ambos anunciando o ideal da poesia moderna: ser arquitetada lenta e racionalmente, na busca de significados concisos e essenciais, ocorrendo, dessa forma, o desdobramento das “lições” pregadas em “A educação pela pedra” e “Estalactite”. Nos dois poemas há a utilização da imagem da água. Para João Cabral de Melo Neto a água serve como elemento purificador que separa o leve e o oco do pesado e do denso; por outro lado, o vento que seca e evapora o líquido, levando à permanência do concreto (a pedra), o que nos remete ao ensinamento de resistência ao que flui. Em Carlos de Oliveira, a imagem líquida é renovada a cada estrofe: na primeira, como uma profundidade dominadora das chamas; na segunda, sugerida pela referência à filtragem e à destilação, processos aplicados aos líquidos; na terceira, a metáfora do álcool decantado gota a gota, denotando um processo gradativo que culmina na última estrofe, com a transformação do líquido em concreto (“essência vítrea”), resultante do equilíbrio entre o calor e o clarão da chama e a frieza e a nitidez da água, retomando a idéia da criação do poema como trabalho vagaroso e meticuloso, para se chegar a um resultado claro e consistente como a dureza e brancura de uma milenar flor calcária.

Ainda com alicerces em imagens minerais, “Aresta” descreve o movimento minucioso e laborioso da pedra bruta para transformar-se em diamante, reportando à resistência ideológica que se deve manter em situação de opressão e aprisionamento:

Imerso
em pedra,
tenta
transmitir ao espaço
que o detém
um pouco
de elasticidade
para caber
no mundo
hermético, de faces
fechadamente
iguais
e proporções
menores

II
que as do
seu corpo
[como teria
entrado?],
para respirar
o que a pedra
segrega
numa lentidão
mineral,
quando tudo
se opõe
à mínima expansão,
o tecto
a aproximar-se

III
milimetricamente,
as pressões
laterais,
o piso
a levitar
e o peso intenso
lá de fora
comprimindo
mais
as seis faces
do cubo:

apreende
por fim,
aprende

IV
como
se transforma
o espírito
em pedra preciosa,
endurecendo-o
pouco a pouco

[pedra
 contra pedra],
 como
 e porquê
 se talha
 a aresta
 do diamante,
 cria

V
 a forma
 resistente
 que pára
 a compressão
 um instante
 e basta
 apenas um
 instante
 para impor
 diante
 do que pára
 o trémulo
 fulgor
 da vida. (OLIVEIRA, 1992, p. 278-282)

O poeta indica a situação de cárcere, em que as paredes parecem asfixiantes, como propícia à lapidação do espírito, transformando-o em pedra preciosa. Esta lapidação se dá “pedra contra pedra”. É pelo atrito entre as pedras que as arestas vão sendo paulatinamente aparadas. No espaço árido de aprisionamento, em que todos os limites parecem asfixiantes, em estado de desolação e falta, é que o espírito cria mecanismos de resistência ao obscurantismo, “para impor / diante / do que pára / o trémulo / fulgor / da vida”.

Nesse poema, diferentemente dos outros abordados nesse capítulo, não há nenhuma palavra que pertença diretamente ao contexto metalinguístico. Nos outros textos, aparecem frequentemente as palavras “poema”, “página”, “folha de papel”, “escrita”, “escritor”, etc, ausentes em “Aresta”. Esta ausência não exclui a recepção deste texto como metapoético, já que os movimentos difíceis e pacientes da pedra para lapidar-se remete ao trabalho artesanal do poeta que, aparando as arestas, cria o diamante resistente do poema. A leitura, porém, tende a alargar-se ao universo ideológico: o texto expõe importantes lições de resistência à opressão exercida pelas camadas dominantes da sociedade.

A imagem mineral de paciente aprimoramento das coisas cede lugar, em “Árvore”, à figura das raízes que penetra nos extratos mais fundos do solo para retirar seu alimento. Nesse texto, as relações entre o processo de alimentação da árvore e de composição do poema estão explícitos desde a primeira estrofe:

I

As raízes da árvore
rebentam
nesta página
inesperadamente
por um motivo
obscuro
ou sem nenhum motivo,
invadem o poema
e estalam
monstruosas
buscando qualquer coisa
que está
em estratos
fundos,

II

talvez poços,
secretas
fontes primitivas,
depósitos, recessos
onde haja
um pouco de água
que as raízes
procuram
de página
em página
com a sua obsessão,
múltiplos filamentos
trespassando
o papel,

III

seguindo o fio
da tinta
que desenha
as palavras
e tenta
fugir ao tumulto
em que as raízes
grassam,
engrossam, embaraçam
a escrita
e o escritor:

como podem
crescer
de tal modo

IV

no poema,
se a árvore
foi dispersa
em pranchas de soalho,
em móveis e baús
que fecham
para sempre
coisas
tão esquecidas,
como podem
romper
de súbito impetuosas
na aridez
do livro

V

e perseguir-me
assim
se a areia
donde vêm
já vitrificada
pelo tempo
oculta
a árvore que morreu:

procuram
instalar-se
no interior da linguagem
ou substituí-la
por uma infiltração

VI

quase
mortalizante:
mas
de repente
como apareceram
as raízes sossegam
[que terão
encontrado?]
e retiram
com o mesmo fluxo
do mar que se retrai
e deixa
atrás de si
silêncio:

VII

é então que vejo
no halo mais antigo
a árvore desolada,
os ramos em que poisam

as aves
doutros livros,
eu pressinto
as raízes
através da sílica
onde a família dorme
com os ossos dispostos
nessa arquitetura
duvidosa
de símbolos

VIII

que chegaram
aqui
de mão em mão
para caberem todos
na constelação
exígua
que fulgura
ao canto do quarto:
o baú ponteadado
como o céu
por tachas amarelas,
por estrelas
pregadas na madeira
da árvore. (OLIVEIRA, 1993, p. 259-266)

O movimento de procura que as raízes estabelecem, pela superfície da folha de papel, é análogo ao movimento de busca que o escritor empreende ao trabalhar no processo de criação poética. Essa metáfora se dá pelo completamento do elemento comparante pelos termos do elemento comparado: A imagem referencial do termo comparante “raízes da árvore” não chega a se completar, pois não há detalhamento sobre o chão real onde estas procuram água, pois já penetram no espaço da página onde o poema se materializa. Por outro lado, o termo comparado, a página onde o poema se instaura, é nutrida diretamente pelas raízes da árvore, de maneira que a imagem referencial completa a imagem metapoética, criando um estado de interdependência entre a realidade e a poesia.

A imagem da árvore que morreu, para ser transformada “em pranchas de soalho, / em móveis e baús”, vem ligada à ideia de morte do elemento natural para possibilitar o surgimento do elemento cultural, num movimento de recriação. Os baús, representantes dos depósitos onde a memória guarda tudo o que absorveu, parecem então libertar as “coisas tão esquecidas”, que ressurgem “vitrificadas”, nas páginas dos livros. De representantes da morte da árvore, passam a figurar o espaço íntimo do “canto do quarto”, e já representam um céu ponteadado de estrelas.

6. AINDA A METAPOESIA; SEMPRE A MEMÓRIA

Falem os camponeses.
 Estamos de passagem. Vamos à lagoa matar a sede.
 Vês? A sede sempre existe: minha ou deles, tanto faz. Aqui, encenação e real coincidem.

(Carlos de Oliveira)

6.1 Pernambuco: presença viva como “um cão à espreita”

A reflexão sobre a composição da poesia e a ambientação nordestina e espanhola, presenças tão vivas nos textos de *A educação pela pedra*, desdobram-se em novos universos temáticos e geográficos (lugares por onde o poeta exerceu a diplomacia), praticados no livro *Museu de tudo*, que também enfoca o fazer alheio em diversos poemas. A prática do outro é tomada como base de comparação às próprias práticas. Servindo como reafirmação ou como contraponto, a observação do outro acentua a autocrítica e sustenta a vontade de criar sempre com inovação, sem automatismos. Nesse sentido, *Museu de tudo* configura-se como espaço de exposição das memórias do poeta; memória de tudo, inclusive memórias textuais, que expõem lições, próprias e alheias. O poema “O autógrafo” fala um pouco da prática de contemplar o resultado acabado de uma obra, que nasceu da inquietude interrogativa do poeta, e que se debateu com as palavras em várias versões do mesmo texto até chegar à pedra indestrutível e embalsamada nas páginas de um livro:

Calma ao copiar estes versos
 antigos: a mão já não treme
 nem se inquieta; não é mais a asa
 no vô interrogante do poema.
 A mão já não devora
 tanto papel; nem se refreia
 na letra miúda e desenhada
 com que canalizar sua explosão.
 O tempo do poema não há mais;

há seu espaço, esta pedra
 indestrutível, imóvel, mesma:
 e ao alcance da memória
 até o desespero, o tédio. (MELO NETO, 2003, p. 409).

Todo o tempo em que interrogações se apresentam ao poeta durante o ato de fazer o poema, consumindo inúmeras folhas de rascunho, o poeta tenta canalizar, dominando a explosão e absorvendo sua energia, que se concentra em poucos e densos versos imobilizados no espaço da página impressa. O tempo passado se converte então em espaço que fica à disposição da memória como uma pedra indestrutível, podendo ser revisitada infinitamente.

Em *A escola das facas*, ainda se percebe a inquietação reinante no ato de escrever, que continua sendo mote no poema, cujas tensões entre o feito e o desfeito, entre os acréscimos e os cortes só podem ser estancadas com a publicação. O texto introdutório “O que se diz ao editor a propósito de poemas” é exemplo disso:

*Eis mais um livro (fio que o último)
 de um incurável pernambucano;
 se programam ainda publicá-lo,
 digam-me, que com pouco o embalsamo.*

*E preciso logo embalsamá-lo:
 enquanto ele me conviva, vivo,
 está sujeito a cortes, enxertos:
 terminará amputado do fígado,*

[...]

*Poema nenhum se autonomiza
 no primeiro ditar-se, esboçado,
 nem no construí-lo, nem no passar-se
 a limpo do datilografá-lo.*

*Um poema é o que há de mais instável:
 ele se multiplica e divide,
 se pratica as quatro operações
 enquanto em nós e de nós existe.*

*Um poema é sempre como um câncer:
 que química, cobalto, indivíduo
 parou os pés desse potro solto?
 Só o mumificá-lo, pô-lo em livro. (MELO NETO, 2003, p. 417)*

E o pernambucano incurável continuou a cultivar a prática de domar os potros que se soltavam de sua memória, voltando, na obra *A escola das facas*, a frequentar as lições que o passado em Pernambuco lhe ensinou:

As facas pernambucanas

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

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

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

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

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

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

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

Se a peixeira corta e conta,
o punhal do Pajeú, reto,
quase mais bala que faca,
fala em objeto direto. (MELO NETO, 2003, p. 423-424)

Em oposição aos clichês disseminados pela cultura turística nordestina, Cabral demonstra que a peixeira é faca usada somente no litoral, onde há fartura de peixe. No interior pernambucano a faca que impera é o punhal ponteagudo, com o qual o homem sertanejo perfura a sola de couro e a carne seca, elementos bem mais densos e concretos que a carne úmida do peixe litorâneo. Nos contrastes regionais, por uma relação indireta, pode-se perceber similaridades com a poesia. Indireta porque é pelo uso de imagens empregadas anteriormente no poema “uma faca só lâmina” que estabelecemos essa relação, que não está explícita no

texto. A atitude exibicionista da peixeira, que “corta e conta”, se contrapõe à austeridade do punhal, que apenas perfura, sem alarde. Pela discricção de sua ação, o punhal se assemelha mais à bala, que penetra a carne “em objeto direto”. Mais uma vez se recorre à imagem da faca composta só de lâminas (o punhal que possui corte dos dois lados), para reportar-se ao texto objetivo e enxuto.

Os poemas de *A escola das facas* alternam temas mais gerais sobre o meio nordestino com revelações de acontecimentos pessoais e familiares que a memória do poeta registrou. No texto “Autobiografia de um só dia”, João Cabral explora a memória de seu nascimento, provavelmente diversas vezes narrada a ele quando ainda criança. Dessa memória oral cria o poema que enfoca a véspera e o dia em que “o poeta e sua morte” nasceram:

No Engenho Poço não nasci:
minha mãe, na véspera de mim,

veio de lá para a Jaqueira,
que era onde, queiram ou não queiram,

os netos tinham de nascer,
no quarto-avós, frente à maré.

Ou porque chegássemos tarde
(não porque quisesse apressar-me,

e se soubesse o que teria
de tédio à frente, abortaria)

ou porque o doutor deu-me quando,
minha mãe no quarto-dos-santos,

misto de santuário e capela,
lá dormiria, até que para ela,

fizessem cedo no outro dia
o quarto onde os netos nasciam.

Porém em pleno céu de gessos,
naquela madrugada mesmo,

nascemos eu e minha morte,
contra o ritual daquela corte

que nada de um homem sabia:
que ao nascer esperneia, grita.

Parido no quarto-dos-santos,
sem querer, nasci blasfemando,

pois são blasfêmias sangue e grito
em meio à freirice de lírios,

mesmo se explodem (gritos, sangue),
de chácaras entre marés, mangues. (MELO NETO, 2003, p. 439-440)

O cunho autobiográfico, que gradativamente vai tomando alguns poemas cabralinos, começa a se delinear, e encontra exemplo nesse texto, cujas memórias indiretas floresceram em versos reveladores dos rituais da família Cabral de Melo. Subvertendo tais cerimônias, o poeta veio à luz no quarto dos santos, de véspera, profanando com sangue e grito um lugar sagrado. A esta passagem de sua biografia o poeta deu, neste poema, ares de origem das “blasfêmias” que considerou ter proferido sobre a igreja e sobre os ritos familiares. Das “blasfêmias” que ainda proferiria, a leitura dos folhetos de cordel aos cassacos do eito certamente fazia parte, aventura registrada em “Descoberta da literatura”:

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes.
Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante,
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
a tensão era tão densa,
subia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e, sem querer, imantara
todos ali, circunstantes,
receava que confundissem
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar

as brabezas do brigante.
 (E acabaria, não fossem
 contar tudo à Casa-Grande:
 na moita morta do engenho,
 um filho-engenho, perante
 cassacos do eito e de tudo,
 se estava dando ao desplante
 de ler letra analfabeta
 de corumba, no caçanje
 próprio dos cegos de feira,
 muitas vezes meliantes). (MELO NETO, 2003, p. 447-448)

Percebe-se que o poeta, antes tão determinado a não falar de si diretamente, começa a fazê-lo, construindo poemas em primeira pessoa, e dando a ver o ser humano que conduz o poeta. A atividade secreta de leitor noturno que o menino João praticava levou o adulto João Cabral a refletir sobre as semelhanças entre os diversos conflitos relatados nos romances de cordel, detalhe que não prejudicava o interesse da plateia, que a tudo ouvia encantada. Aquele leitor “semelhante”, o poeta receava que pudesse ter sido confundido com o herói dos folhetos e, com o alarde provocado, toda a valentia narrada acabaria nos sermões que provavelmente ouviria de seus antecessores sobre o desplante de se permitir misturar aos empregados e ler “letra analfabeta”, escrita por cegos de feiras. O título do poema é um reconhecimento da importância que tais leituras tiveram no despertar do interesse do poeta pela literatura e, para descrever esta “atividade proibida”, revela não só o prazer que tinha em proporcionar momentos de enlevo e magia àquela gente tão sofrida, mas também a consciência de que estava transgredindo regras de uma família conservadora, que veria aquilo como uma afronta à cultura tradicional familiar.

A memória dos anos passados nos engenhos têm, ainda, eco no poema “Menino de três engenhos” em que relembra os fatos, os relatos e os retratos que a memória gravou deste período:

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

Não vejo onde começariam
 a lembrança e as fotografias.

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

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

[...]

Dos “engenhos de minha infância”,
Onde a memória ainda me sangra,

preferi sempre *Pacoval*:
a pequena casa grande de cal,

com telhados de telha vã
e a bagaceira verde e chã

[...]

Em Dois Irmãos era outra a fala;
aquele era um engenho de sala.

Mesmo sendo de fogo morto
seu cerimonial já era outro.

Já se acordava de sapato,
não como em *Pacoval*, descalço.

Assim como as lembranças do seu nascimento no quarto dos santos, o poeta tem recordações do Engenho Poço do Aleixo que não sabe divisar se realmente se lembra delas ou se alguém lhe contou, ou ainda se as viu retratadas em fotografias da família. O segundo lugar em que viveu, o Engenho Pacoval, o poeta elegeu como o de sua preferência, por ser onde se sentia mais a vontade. O terceiro, o Engenho Dois Irmãos, marcou a memória do poeta por ser um lugar de maior cerimônia, onde “já se acordava de sapato”, e ele não tinha a mesma liberdade que desfrutava no Pacoval. Mas em relação a todos os três, o poeta confessa que a memória ainda sangra: o sangue é um órgão vivo que sai das entranhas do ser humano, e é exatamente essa a idéia que o poeta nos proporciona quando fala da presença viva que os tempos e os lugares da infância exerceram por todo o resto de sua existência. Esses tempos e lugares deixaram de ser realidade cotidiana para João Cabral e passaram a povoar sua memória, a partir de 1930, quando a revolução fez a família desistir de seus engenhos e mudar-se para Recife:

E veio em trinta a “Salvadora”,
a primeira de muitas outras

que disse vir pra salvar
[...]

Doutor Luiz, de Dois Irmãos
perrepista, a Revolução

tinha de começar por ele
a lançar, salvadora, a rede:

a redada não valeu o lance
(algum fuzil, alguma amante).

Mas Doutor Luiz, Melo Azedo,
foi devassado e, mesmo, preso.

Desgostado, ele esquece a Cana.
Vai politicar. Tem diploma. (MELO NETO, 2003, p. 457-459).

O tom do poema, que no início era bastante ameno, muda radicalmente nessas últimas estrofes, em que a ironia toma conta do discurso poético: a Revolução de Trinta é ironicamente chamada de “A Salvadora”. Depois da invasão do engenho pelos soldados revolucionários, e tendo encontrado apenas um fuzil, ocorreu a prisão de seu pai, Luiz de Melo. João Cabral imprime um tom sarcástico ao episódio quando joga com os significados das palavras homógrafas “cana” (vegetal), que representa a principal atividade econômica da família, e “cana” (cadeia), que remete à arbitrariedade exercida pelos revolucionários. Entendido como for, tal episódio marca uma mudança radical na rotina da família, que só não saiu pior desse conflito por possuir cultura e educação (diploma).

Após *A escola das facas*, surge uma curiosa obra: sem o veio metalinguístico e sem informações autobiográficas, Melo Neto compõe um texto dramático baseado na memória histórica de Pernambuco de 1825, quando Frei Caneca fora condenado à forca pelo envolvimento na Confederação do Equador. Para registrar essa passagem, João Cabral compõe um poema para vozes, o que já havia sido praticado com *Morte e vida Severina*.

Se na primeira obra para teatro o poeta praticou o poema social, de denúncia, nesta o autor passou ao histórico, sem deixar de, com isso, abordar o primeiro, pois explorou algumas tensões entre a prática da rebeldia e seu correspondente teórico, as considerações abstratas e filosóficas feitas pelo personagem. O poema enfoca o dia da execução do frei carmelita, desde o amanhecer até o desfecho trágico. A tudo o povo acompanhou:

- Ei-lo que vem descendo a escada, degrau a degrau. Como vem calmo.
- Crê no mundo, e quis consertá-lo.
- E ainda crê, já condenado?
- Sabe que não o consertará.
- Mas que virão para imitá-lo. (MELO NETO, 2003, p. 470)

Frei Caneca (Joaquim do Amor Divino Rabelo) foi membro dedicado da igreja, embora dela tenha sido expulso por envolvimento em “conspirações políticas”. Tais

conspirações estavam ligadas ao pensamento revolucionário que defendia a formação da república no Brasil. Com esse objetivo, Frei Caneca tornou-se um dos líderes da Confederação do Equador.

Em seu último dia, a praça passa a ser palco do espetáculo da morte: o povo recifense, o clero e os oficiais de justiça compõem a massa de espectadores e formadores do cortejo que acompanhou todo o trajeto de Frei Caneca da cadeia à Praça do Forte. Os representantes da igreja já haviam lavado suas mãos expulsando o Frei de suas colunas; os oficiais eram parte da comissão enviada pelo Imperador para executar a sentença; e o povo oprimido, embora consternado, não impediu a consumação do fato, embora a maioria das pessoas ali presentes tivessem ouvido os sermões do Frei e partilhassem o sofrimento daquele momento, mas não tinham forças suficientes para impedir tal injustiça.

Ao chegar à Praça do Forte, nenhum dos oficiais se atrevia a empurrar o réu no calabouço. Por isso, foi formado um pelotão de fuzilamento, que o executou. Frei Caneca foi então "fuzilado na forca", reiteração do fim trágico (a morte) pela ousadia de sonhar dias melhores para o povo brasileiro.

João Cabral de Melo Neto faz, com *O auto do frade*, a história da história, denominação dada por Le Goff (2003) ao estudo de um fato presente na memória coletiva de um lugar, mas que somente a história tradicional havia estudado e registrado, resultando no registro poético de uma passagem importante da história pernambucana, que oferece uma visão peculiar e particular sobre um fato histórico.

Ricoeur (2007) pondera que a verdade está naquilo que anteriormente foi visto, ouvido, experimentado, mas frequentemente a imaginação preenche as lacunas das quais a memória não dá conta. No caso da poesia, essas lacunas são o espaço do exercício da criatividade. Especificamente em *O auto do frade*, o poeta recria o ambiente da execução, por meio de diálogos, pronunciamentos, exclamações dos personagens, usando sua imaginação criadora. Sobre um fato histórico, pesquisado em um artigo do historiador pernambucano Mário de Melo, há todo um trabalho árduo de recomposição artística, que dá qualidade literária à obra de cunho histórico.

Da memória do mártir pernambucano, que morreu para dar o exemplo a quem viesse depois, o poeta retorna às lembranças de sua infância, em *Agrestes*, composto entre 1981 e 1985. Retomando o discurso autobiográfico, o poema “Os jardins de minha avó” discerne espaços mais públicos de espaços íntimos das casas de engenho:

Qualquer chácara então podia
com a necessária vacaria;

possuir um riacho privado
como se possui um cavalo;

manter touças de bananeiras
nas suas vertentes mais feias

(como as cidades que os bordéis
plantam nas zonas de viés);

ter um jardim, com jardineiro,
para os estranhos e estrangeiros

que alguma vez aparecessem
a comparar com os que tivessem.

e ainda podia no quintal
dar-se a um jardim mais pessoal

como o de minha avó da jaqueira,
oculto de quem sai ou chega.

Jardins que as visitas não viam,
que poucos viam, da família,

mas que tratava com a pureza
de quem faz diário para a gaveta. (MELO NETO, 2003, p. 520-521)

O poema parece ser o recorte de uma recordação antes iniciada: “qualquer chácara então podia / com a necessária vacaria; // possuir um riacho privado / como se possui um cavalo;”. Claro está que a palavra “então” refere-se aos tempos em que era ainda pequeno e vivia nos engenhos. Neese tempo, no interior de Pernambuco ainda era possível ter um rio considerado particular por cortar os fundos de uma propriedade rural. Dentro da “lógica” de que os espaços localizados ao fundo da casa eram mais restritos, os espaços frontais da casa eram então considerados mais acessíveis, onde as visitas podiam ter acesso livre. Esses jardins fronteiriços possuíam cuidados profissionais para que ficassem impecáveis e comparáveis aos que a visita poderia possuir, os tais jardins “para inglês ver”, no dito popular. Em oposição e compensação a essa impessoalidade do jardim frontal, o poeta lembra o jardim de sua avó da Jaqueira, que, embora não fosse planjado por jardineiros, era cuidado com o zelo e a pureza de uma avó, que o fazia como quem escreve suas mais recônditas confissões. Essas lembranças de uma intimidade familiar que poucos usufruíam dão ao poema um tom confessional, conduzindo a extratos abstratos que antes o poeta tanto tentou conter. Se o leitor

tem a impressão de maior carga de sentimento nesses versos, semanticamente, esse tom é sugerido pelo termo “pureza”, único adjetivo abstrato empregado em uma seara que descreve, aparentemente, apenas espaços concretos.

A memória do sertão da infância cede lugar à memória da vida em Recife, onde João Cabral estudou em colégio religioso. Em “As latrinas do Colégio Marista do Recife”, o poeta estabelece comparações entre a doutrina rigorosa baseada nas obras da Escolástica, ensinada pelos padres maristas, e o desleixo com que mantinham as instalações físicas do colégio e a própria higiene pessoal:

Nos Colégios Marista (Recife),
se a ciência parou na Escolástica,
a malvada estrutura da carne
era ensinada em todas as aulas,

com os vários creosotos morais
com que lavar gestos, olhos, língua;
à alma davam a água sanitária
que nunca usavam nas latrinas.

Lavar, na teologia marista,
é coisa da alma, o corpo é do diabo;
a castidade dispensa a higiene
Do corpo, e de onde ir defecá-lo. (MELO NETO, 2003, p. 524)

As memórias registradas de Recife não proporcionam a mesma impressão de enraizamento íntimo com o meio: em lugar de cassacos de eito com fome de arte; em lugar da paisagem límpida e clara do agreste, surge o medo e o nojo que o poeta sentia de quem mais se esperava que inspirasse confiança e assepsia; os padres educadores. Compondo um poema que transita entre o humor e a escatologia, João Cabral ironiza o contraste entre a limpeza da alma, pregada pela filosofia religiosa, e a sujeira do corpo de seus novos professores, que se estendia ao espaço interno do colégio.

Sobre Pernambuco, João Cabral de Melo Neto passou a escrever em 1949, quando começou a compor a obra *O rio*, e o fez até 1985, quando publicou a obra *Agrestes*, aos sessenta e cinco anos de idade. Foram trinta e cinco anos dedicados à memória de seu chão de nascer, homenageado incansavelmente, assumido como parte fundamental e concreta da formação do homem, tanto na arquitetura do corpo, esguio e anguloso como qualquer nordestino, quanto na arquitetura da alma de poeta, construída com o equilíbrio entre razão e sensibilidade.

6.2 Gândara: rumor íntimo e claro da memória

O trabalho com as palavras, que Carlos de Oliveira desenvolve em *Entre duas memórias*, foi antes experimentado e levado ao extremo do rigor nos dois livros que o antecederam. Por esse motivo, os versos de *Entre duas memórias* já não são tão curtos, e a conquista do domínio da escrita é plenamente exercida. Também o referencial de imagens se expande por novos espaços e paisagens. Gusmão (1981) assevera que, nesta obra, Carlos de Oliveira “diversifica e complica os seus objectos e sua ‘construção’, quase diríamos, de uma forma mais livre, porque já adquirida a experiência das suas próprias regras, já ganha e adquirida a segurança oficial. (GUSMÃO, 1981, p. 56).

Por outro lado, a necessidade de teorizar o fazer praticado não é mais tão latente, e as semelhanças entre as palavras e as coisas não são mais tão explicitadas nos poemas:

É como se, sabido que as palavras são materiais do poema, e o poema é coisa e trabalho, já não fosse necessário demonstrá-lo ou explicá-lo, e bastasse apontar, referir, expor, fazer intervir o poema como elemento da realidade material [...]. (GUSMÃO, 1981, p. 56).

Esta obra é composta por três livros. O primeiro deles, *Cristal em Sória*, traz o poema “Rio, despedida”, em que, embora o poeta exerça a metapoesia explicitamente, esta já não vem com características de explicações teóricas de seus processos de construção. Essas características dão lugar a um jogo lúdico em que as palavras entram em cena para “receber os atributos de coisas materiais” (GUSMÃO, 1981, p. 57), como se fossem atores representando personagens:

I
Entre margens de água,
o Douro arrasta
Sória, o paradoro, tudo
o que é espessura, densidade;
e se parece imóvel,
vendo melhor, desliza
na luz nocturna: imagem
do mesmo peso
contra as margens fluentes;
custa menos

destilar o perfume da prata,
a essência do outro ouro,
que deter esta pedra,
obsessiva, fluvial.

II

Desloca-se o frêmito
do fogo: lava
explodindo lentamente;
afastando as águas
marginais; endurecendo-as
na raiz dos álamos;
enquanto ganha
fluidez: transmutação?
paciência geológica?
fábula da terra com os seus módulos
minerais? e líquida, liberta;
irrompe, deixa
sobre os flancos
uma espuma de chão.

III

Para haver rio
tem de haver
árvores duríssimas; sabor
de metal nos ramos; equilíbrio
no fogo: antes, depois
das trocas primitivas;
redes coando
como filtros
a consistência a transferir-se,
a seiva neutra
donde nasce o álamo
de pedra; e a noite,
pedra também, mas rarefeita
na sua lactescência.

IV

Esta substância?
outra? a erosão do mundo?
estrelas, focos tensos,
sobre o gás
que brilha, ao acaso,
no rigor das órbitas; escolho
três sílabas fulgentes:
a palavra esplendor;
escrevo-a, irradiando
a noite; ou sendo
o aro dela; e esses três ímanes
repelem, chamam
num jogo frio a pedra,
a luz, incompreensíveis.

V

Colinas consagradas
 ao cristal, à prata; descem
 de novo das nuvens;
 no cálice que espera a água,
 céu quase fértil,
 ouve-se o rio, real;
 amanhecendo entre árvores comuns;
 passam as coisas, os resíduos,
 com a lentidão
 de terra a esboroar-se;
 a sua indiferença; e quando
 a noite me despede,
 há apenas no horizonte
 alguma chuva prateada. (OLIVEIRA, 1992, p. 340-344).

Num primeiro momento, o poema descreve a paisagem do rio Douro. Se suas águas parecem imóveis ao observador, um olhar mais atento percebe que seu movimento é compassado e contínuo: “uma pedra obsessiva, fluvial” difícil de deter. Comparadas à lava que brota lentamente dos vulcões, as águas do rio vão incorporando outras águas recebidas de rios marginais, e com isso aos poucos adquirindo fluidez. O poeta observa que o rio é sustentado pelas árvores que compõem a mata ciliar, cujas raízes, ao mesmo tempo em que deixam a terra mais arejada, funcionam como filtro, por entre as quais escoam a água, mas não escoam a terra e os minerais, garantindo sua consistência: o rio, uma pedra fluvial; as árvores, duríssimas como a pedra; e a noite, “pedra também”, deixam a paisagem mais rarefeita, em sua essência láctea.

Os quatro elementos da natureza, a água, o fogo, a terra e o ar, entram em harmonia para que a história da paisagem observada tenha uma duração: a duração da observação minuciosa de quem a olha (“e quando, / a noite me despede”) e a duração da história da formação da natureza (“transmutação? paciência geológica?”). Essa duração é construída com movimentos mínimos e sequenciais: se as águas do rio deslizam intermitentemente, também os outros elementos da paisagem movem-se lentamente, transformando-se, metamorfoseando-se, como um organismo vivo.

Carlos de Oliveira lança mão, no interior dos poemas deste período, de questionamentos que servem como elementos que instigam os leitores a buscar respostas no texto. Somos pacificamente integrados ao poema. Por catarse, somos conduzidos a percorrer as mesmas sensações experimentadas pelo poeta no ato da criação, como na quinta estrofe do poema “Salto em altura”, incluída no segundo livro da obra *Entre duas memórias*:

V

Sente-se a variação
da atmosfera no quarto; uma corrente
de ar? Com a porta
as janelas fechadas?
o sopro vem talvez da estante:
poemas, dicionários;
como se a biblioteca desprendesse
substâncias voláteis; ou
que tentam voar; o frêmito,
o pressentimento, acorda
os móveis fascinados; pouco a pouco,
no aro do abat-jour,
onde a diferença é mais sensível,
condensa-se o rumor das primeiras
palavras: afinal, são elas;
E logo que os seus voos;
anteriores à escrita, as precipitam
no papel, começa-se a escrever. (OLIVEIRA, 1992, p. 351).

As palavras, como se fossem coisas, “substâncias voláteis”, desprendem-se dos livros e dicionários e desfilam pelo ambiente, encenando um jogo que fascina os móveis à sua volta. Lentamente, e por fim, as primeiras palavras, antes dispersas entre as outras, transformam-se em substância concreta, condensam-se: dá-se a descoberta: “afinal, são elas”. A encenação das palavras se dá antes do poeta começar a escrever. É como se elas fizessem uma apresentação teatral, com o intuito de serem selecionadas como personagens daquela obra. Apenas algumas, as de maior peso, são convocadas ao palco de papel.

Esse reboliço que a feitura do poema provoca, torna os textos de *Micropaisagem* e *Entre duas memórias* cheios de sobreposições, justaposições e proliferações de planos. Há neles o embate entre imagens contraditórias, oposições que se estabelecem em movimentos pluridirecionais. É na última obra poética de Carlos de Oliveira, *Pastoral*, que os ânimos se acalmam, e os textos ganham um ritmo mais ameno e mais sóbrio. *Pastoral* recria velhos temas da poesia oliveiriana. Nela encontramos imagens dos camponeses e das paisagens naturais da Gândara. Mas sobretudo encontramos o tempo e as marcas de sua passagem. Insere-se nessa esfera o poema “Camponeses”:

Porque? Um tal volume
de águas: já nas conchas rochosas;
obturando a erosão;
se fecham outras fontes, outras
arcas antigas. Para abrir
depois, saber

da chuva numerosa
que fulgor perdura;
ou grão;
mesmo de poucas nuvens.

Porque tão perto
o vento percutisse
todo o percurso disto,
melhor esperar o ar
limpo de qualquer brilho.
Se caminham;
com a sua aura de água
opaca; oprimem
o horizonte. Ou param
para germinar. E então;
irreparavelmente;
absorve-os o crepúsculo. (OLIVEIRA, 1992, p. 399-400).

A chuva, intermitente nas terras da Gândara, parece ter sua imagem ligada à noção de guardadora de memórias, que foram depositadas em arcas. Tais arcas encerram “outras fontes”, histórias de outros tempos idos, que só pelo vento podem ser propagadas. Nesse cenário, os camponeses têm à sua disposição duas alternativas: caminhar sob a chuva e enfrentar os limites impostos pelo horizonte; ou ficar e tentar, mesmo na adversidade, produzir frutos. Nesse caso, a sina já é conhecida: “absorve-os o crepúsculo”.

Ressurge, com um trabalho de construção do texto mais bem elaborado e aprimorado, o mesmo tema da opressão e da falta de perspectivas, bastante explorado no início da obra poética de Carlos de Oliveira, como nos poemas “O viandante” e “Odes”, do livro *Mãe terra* (abordados no terceiro capítulo).

Em “Musgo”, o cenário opressor da paisagem abandonada é gradativamente decomposto pela inexorabilidade do tempo, que, simultaneamente, destrói a paisagem e o discurso que a descreve:

Dir-se-á mais tarde;
Por trémulos sinais de luz
No ocaso quase obscuro;
Se os templos contemplando
Estes currais sem gado
Ruíram de pobreza.

Dir-se-á depois
Por púlpitos postos em silêncio;
Peso também a decompor-se
No mesmo pouco som;
Se desaba o desenho
Da nave antes de fermentar

A cor de sua pedra,
 Como fermentam leite e lã
 De ovelhas mais salinas.

Dir-se-á por fim
 Que nenhum tempo se demora
 Na rosácea intacta;
 E talvez
 Que só o musgo dá;
 Em seu discurso esquivo
 De água e indiferença;
 Alguma ideia disto.

“Musgo” é uma reflexão sobre o tempo, e sobre ideia interna da duração de sua passagem, variável de acordo com a intensidade do que se viveu, ou do que não se viveu. Nessa perspectiva, o abandono deteriora os objetos e as construções, assim como o silêncio (a falta de “discursos” sobre os temas armazenados na memória), faz desabar as imagens que se tem do passado (o desenho da nave). Num cenário de abandono, só o musgo cresce, indiferente ao meio e à solidão, registrando, com seu “discurso esquivo” que o tempo não demora e não espera.

Desde *Turismo*, sua primeira obra poética, publicada em 1942, Carlos de Oliveira, como João Cabral de Melo Neto, “dá a ver” a paisagem da região da Gândara, e o fez até seu último livro de poemas, *Pastoral*, que publicou em 1977, aos cinquenta e seis anos de idade, e apenas alguns anos antes de sua morte. Como João Cabral, suas publicações poéticas se estenderam por trinta e cinco anos, ao longo dos quais retratou incansavelmente sua terra da infância e as lições que ela lhe ensinou. A memória da Gândara, tatuada na alma do poeta, ficou eternizada em uma obra poética construída com rigor e paciência, moldada com movimentos lentos e contínuos, como o vento brando molda a paisagem mutante das dunas gandraesas:

Mas enfim. Quando lavro a fogo, na carneira duma almofada, a paisagem que as lentes fotografam (areia, gramíneas, lagoa, céu e nuvens), não espero que a minha imaginação se desprenda da paisagem. Espero (talvez) um estímulo de fora. Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido (OLIVEIRA, 1992, P. 1031).

7. CONCLUSÃO

Falando sobre o rio ou sobre a pedra pela qual ele escorre, João Cabral de Melo Neto compôs uma obra que se estrutura em imagens minerais e humanas, pelas quais o poeta aprende e ensina o ofício de “fazer” poesia, resgatando, para tanto, o universo figurativo de sua terra natal. De modo semelhante, Carlos de Oliveira analisa o poema em criação, comparando-o à lenta e detalhada formação rochosa, ou ao movimento diário das dunas que insistentemente remodelam seus horizontes, realidade com a qual teve contato na sua região de infância, conforme tentamos demonstrar ao longo deste estudo.

João Cabral de Melo Neto irritava-se ao ver os críticos repetindo as mesmas coisas sobre sua poesia, que, ele próprio admitia, dizia sempre as mesmas coisas. O poeta observou que os críticos literários descobriram meia dúzia de clichês a respeito de sua poesia, e a partir dessas descobertas vivem repetindo tais lugares-comuns. “Minha poesia é particularmente vulnerável a esse tipo de esclerose de julgamento, porque é uma poesia basicamente uniforme” (CASTELLO, 1996, p. 74). A uniformidade da poesia cabralina não significa absolutamente que ela seja feita de mesmices, ao contrário, o poeta cria uma infinidade de formas de demonstrar o que ele acredita ser a verdadeira poesia, e uma infinidade de formas de criar um discurso poético memorialístico, revelando-se por meio de sua poesia.

Talvez a abordagem crítica desenvolvida neste trabalho não tenha ido muito além desses lugares comuns, no entanto tentamos mudar o ângulo de visão da obra poética de João Cabral, tomando como perspectiva o enfoque comparatista com a obra de Carlos de Oliveira, que compôs sua poesia em época contemporânea, coincidindo períodos de crescimento, amadurecimento, estabilidade da escrita e, principalmente, coincidindo na obsessão pelo aprimoramento da escrita e na consciência do quanto o presente deve ao passado.

Ambos os poetas tratam da mesma relação necessária entre todas as partes para a criação de um todo harmonioso e consistente. Na poesia essa harmonia é indispensável, pois sem ela o texto não resiste à ação do tempo e desmorona, e o que pretendia ser pedra se dissolve em poeira pelo vento do esquecimento. Na obra dos autores estudados, percebemos um crescente apuramento da forma. Em ambas as obras os poetas recolhem, das estantes da memória, um arsenal imagético retirado do mundo real em que se formou, para com ele criar poemas que refletem a sua própria forma estruturante e, mais do que isso, para demonstrar de

que forma aprenderam a exercer o trabalho oficial de feitura do poema: através de uma educação rigorosa, atingida por etapas (lições) e vencidas estóica e pacientemente, como as morosas gotas que milenarmente constroem as estalactites.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Algumas observações sobre a comparação entre escritores engajados das literaturas de língua portuguesa. In: _____. **De vãos e ilhas**. Literatura e comunitarismos. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____; CAMPEDELLI, Samira Youssef; NADAI, José Fulaneti de. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada).

_____. **O trabalho literário de Carlos de Oliveira e a reinvenção da história portuguesa através da ficção**. São Paulo: USP, 2000. (Cópia impressa fornecida pelo autor).

AGOSTINHO, Santo. **Confissões; De magistro**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

AQUINO, São Tomás de. **Suma Teológica**. Trad. Alexandre Correia. São Paulo: Faculdade de Filosofia “Sedes sapientiae”, 1954.

_____. **Comentarios a los libros de Aristóteles “Sobre el sentido y lo sensible”y “Sobre la memória y la reminiscência”**. Trad. Juan Cruz Cruz, Pamplona, Eunsa: 2001.

ARISTOTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003a.

_____. **A arte poética**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003b.

_____. **Sobre a alma**. Trad. Ana Maria Lóio. Disponível em: <http://www.obrasdearistoteles.net/files/volumes/0000000083.pdf>. Acesso em 27.jan.2011.

ATHAYDE, Felix de. **Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. **A viagem** ou itinerário intelectual que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

BARBOSA, Frederico. **Severina**. São Paulo: Anglo, 1996. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/fred01.html>. Acesso em 24.jan.2004.

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

BENSON, Thomas W. PROSSER, Michael H. **Readings in Classic Rhetoric**. Davis, Califórnia: Hermagoras Press, 1988.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto/UERJ, 2005/2006.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

CAMILO, J. **Carlos de Oliveira: o romancista**. Disponível em: http://blueeverest.blogspot.com/2005/03/carlos-de-oliveira-o-romancista_15.html. Acesso em 11.abr.2010.

CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: _____. **Metalinguagem**: ensaios de teoria e crítica literária. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1967, p. 67-75.

CASTELLO, José. **João Cabral de Melo Neto**: o homem sem alma. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

CÍCERO. **El Orador**. traducción, introducción y notas de E. Sanchez Salor. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

[CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CRUZ, Gastão. **Que lhe diremos, mestre?** Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/coliveira6.htm>. Acesso em: 09 jun. 2004.

_____. **A poesia portuguesa hoje**. Lisboa: Relógio D'água, 1999.

GONÇALVES, Aguinaldo. **Transição e permanência**. Miró/João Cabral: da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. **Laokoon revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: EDUSP, 1994.

GUSMÃO, Manuel. **A poesia de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Seara Nova, 1981. (Textos Literários, 6).

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HESÍODO. **Teogonia: A Origem dos Deuses**. Estudo e trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Branco sobre o branco. In: _____. **Cobra de vidro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HUSSERL, Edmund. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo**. Trad. Pedro M. S. Alves. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

LAPLANTINE, F. **Aprender antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. 5 ed. Campinas, UNICAMP, 2003.

LIMA, Luiz Costa. A traição conseqüente ou a poesia de Cabral. In: _____. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 237-410.

LOCKE, John. **Ensaio acerca do entendimento humano**. Trad. Anoar Aiex. São Paulo: Nova Cultural, 1997. (Os Pensadores).

LOURENÇO, Eduardo. **Sentido e forma da poesia Neo-realista**. Lisboa: D. Quixote, 1983.

MARTELO, Rosa Maria. **Carlos de Oliveira e a referência em poesia**. Porto: Campo das Letras, 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memória. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. RESENDE, Beatriz (org). **Artelatina: cultura, globalização e identidades**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

MARTINS, Wilson. **Cabral por ele mesmo**. O Globo. Rio de Janeiro, 23 jan. 1999. (Prosa e Verso). Disponível em:

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

MÜNSTER, Arno. **Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta**. São Paulo: UNESP, 1993.

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

OLIVEIRA, Carlos de. **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992.

PESSOA, Fernando. Mar português. In: _____ **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 82.

PLATÃO. **Teeteto**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/teeteto.pdf>. Acesso em 23.ago.2010.

_____. **Diálogos II: Fédon, Sofista, Político**. Trad. Jorge Paleikat e Cruz Costa. Rio de Janeiro: Globo, 1955.

ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira do. O lugar mítico da memória. **Morpheus**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-10. Disponível em: <http://www.unirio.br/morpheusonline/Numero01-2000/claudiarosario.htm>. Acesso em 24.jan.2008.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.

_____. **Percurso do reconhecimento**. São Paulo: Loyola, 2006.

QUINTILIANO. **Institute of oratory**. Trad. Rev. John Selby Watson. Disponível em: <http://honeyl.public.iastate.edu/quintilian/index.html>. Acesso em 21.ago.2010.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões; De magistro** (Do mestre). 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

SANTOS. João Camilo dos. **Carlos de Oliveira: o romancista**. Disponível em: http://blueeverest.blogspot.com/2005/03/carlos-de-oliveira-o-romancista_15.html. Acesso em 24.set.2008.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

SILVESTRE, Osvaldo M. **Slow Motion - Carlos de Oliveira e a Pós-modernidade**. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1995.

SOUZA, Octávio. Identidade e formação da diferença. In: _____. **Fantasia de Brasil**. As identificações em busca da identidade nacional. São Paulo: Escuta, 1994. Cap. I, p.17-34 (Sexto lobo).

ULLMAN, Stephen. **Semântica: uma introdução à ciência do significado**. Tradução J. A. Osório Mateus. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1964.

YATES. Frances A. **A arte da memória**. Campinas: UNICAMP, 2007.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

CÂNDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1996.

DIONÍSIO, Mário. **Contextos esquecidos**. Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/coliveira2.htm>. Acesso em: 01 ago. 2004.

ECO, Umberto. O signo da poesia e o signo da prosa. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ESCOREL, Lauro. **A pedra e o rio**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução Marise M. Curioni. Tradução das poesias Dora Ferreira da Silva. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

MACHADO, Lino. **As palavras e as cores: Guernica (e mais) na caligrafia de Carlos de Oliveira**. Vitória: EDUFES; CEG Publicações, 1999.

MELO E CASTRO, E. M. Poesia/transpoesia/repoesia: alguns tópicos atuais nas poesias brasileira e portuguesa. **Revista USP**, São Paulo, p. 117 – 127, dez./fev. 1997-1998.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PESSOA NETO, Anselmo. **Paisagens do Neo-realismo em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira**. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Ensaaios).

STEIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de Poética**. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

VAL, Terezinha de Jesus da Costa. **O lugar poético da escrita de Carlos de Oliveira**. Rio de Janeiro, 1994. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. Casa na Duna, de Carlos de Oliveira. Lugares. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 61-76. (Humanitas).

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades**. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ZANELATTO, Rosana Cristina. Carlos de Oliveira e seu tempo. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena**, Araraquara, UNESP, v. 1, p. 37-42, 1993.