

Os Ademires de João Cabral de Melo Neto

Ademires by João Cabral de Melo Neto

Éverton Barbosa Correia

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro / Brasil

evertonbcorreia@gmail.com

Resumo: Em 1975, foi publicado o livro *Museu de tudo*, que reúne a produção poética de João Cabral de Melo Neto até o ano anterior, de onde duas composições devem ser destacadas: “Ademir da Guia” e “A Ademir Meneses”. Não deixa de ser curioso que os dois jogadores de futebol eleitos para a apreciação do poeta tenham como prenome Ademir, o que sugere alguma experimentação poética através do diálogo entre ambos os poemas. Considerando que no ano anterior à publicação daquele volume tinha havido a Copa do Mundo na Alemanha e no Brasil estava vigorando a ditadura, interessa neste artigo destacar o olhar do diplomata e poeta brasileiro, que também se interessava por futebol.

Palavras-chave: poesia brasileira moderna; futebol; memória; João Cabral de Melo Neto.

Abstract: *Museu de tudo* (1975) is a book of the collected poems João Cabral de Melo Neto wrote until the previous year, in which two compositions should be highlighted: “Ademir da Guia” and “A Ademir Meneses”. The poems pay homage to two football players named Ademir, who were dear to the poet, and suggest some poetic experimentation through the dialogue between them. It must be taken into consideration that the year before the volume publication, the World Cup in Germany had been taking place and Brazil was under the dictatorship effects. What

interests here is to focus on the Brazilian poet and diplomat's views, who nurtured great interest in football.

Keywords: Brazilian modern poetry; football; memory; João Cabral de Melo Neto.

Recebido em: 30 de agosto de 2016.

Aprovado em: 13 de dezembro de 2016.

Quando da publicação de *Os três mal-amados* em 1943 por João Cabral de Melo Neto, muita ênfase se deu à epígrafe “João amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili...”, decalcada do poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, de onde foram retiradas as personagens masculinas que viriam animar aquela peça. Depois daquela ocasião, a peça só voltaria a ser publicada entre seus “poemas para auditório”, conforme classificação de Aníbal Machado constante na orelha do livro *Duas águas* (1956), que norteia a divisão do volume em duas grandes partes, que, por sua vez, reúnem a produção do poeta até aquele momento. Entre as personagens presentes em *Os três mal-amados* se destacam João e Raimundo como os vetores que orientariam a produção poética do autor, que viria a se consolidar logo em seguida e cujo ideário já estaria prefigurado tanto na vertente engajada quanto na vertente metalinguística, ilustrando de outro modo as *Duas águas*, que se transformariam em traço distintivo do autor. A sugestão é bastante sedutora, porquanto diagrama uma representação literária e radica sua elaboração poética na expressão drummondiana, o que justificaria o futuro bem-sucedido do poeta incipiente e posterior diplomata. Acontece que outra seria a dedução se fossem levadas em conta as falas da personagem Joaquim, em quem o autor se projeta de modo mais ostensivo e preciso, a exemplo do que depreendemos dos seguintes versos: “O amor comeu até os dias ainda não anunciados nas folhinhas. [...] Comeu o futuro grande atleta, o futuro grande poeta.”¹ Ora, não resta dúvida de que o futuro grande poeta anunciado em 1943 e, até então, não cumprido a contento era o próprio João Cabral de Melo

¹ MELO NETO. *Duas águas*, p. 264.

Neto. O que não estava previsto e passou despercebido por quase todos os olhos era que o futuro grande atleta não cumprido, porque corroído pelo amor, poderia se aplicar igualmente ao autor, que nalgum momento de sua vida teve a veleidade de se profissionalizar ou, ao menos, atuou com desenvoltura nas categorias de base dos clubes pernambucanos, notadamente no juvenil do América e do Santa Cruz.

A hipótese de realçar na produção de João Cabral de Melo Neto o futebol como um elemento constitutivo da sua expressão poderia parecer talvez exagerado, à primeira vista, não fosse esse um problema crítico, a considerar o silêncio sobre o assunto. Na verdade, aqueles poucos que se ocuparam desta matéria na obra do poeta pernambucano não foram os leitores especializados em poesia, e sim admiradores do esporte ou do autor que se debruçaram sobre esta parte de sua produção. Aqui colocada, a observação poderá ganhar algum contorno especial, uma vez que os artigos existentes sobre o futebol na obra de João Cabral somente foram publicados em jornais, *blogs* e *sites*, mas não em revistas ou periódicos especializados. Se acrescentarmos que ao longo de sua produção encontramos exatamente meia dúzia de composições devotadas ao esporte bretão nacionalizado afetivamente pelos brasileiros, fica evidenciada a predileção do autor por este esporte em detrimento de outros, que simplesmente não aparecem na sua escritura. Se houver, pois, um esporte olímpico² a ser explorado na obra de João Cabral, é o futebol. A informação passa a ter algum interesse na medida em que a preferência não é exclusivamente dele, mas da nação que fica paralisada nas épocas de Copa do Mundo para assistir aos jogos da seleção brasileira, e cujo cotidiano está pautado pelos campeonatos que se atropelam no âmbito estadual, regional, nacional ou internacional.

Convém lembrar ainda que, a despeito dos quatro anos que separam uma Copa da outra, os títulos acumulados pela seleção brasileira se concentram entre 1958 e 1970. Portanto, durante doze anos e quatro campeonatos, o combinado brasileiro granjeou três títulos dos seus cinco. Somente em 1994 e em 2002 ganhou os seguintes, com um espaçamento temporal bem maior. A aritmética daí decorrente dá a dimensão da

² Refiro-me explicitamente a um “esporte olímpico”, para distinguir o futebol de outras práticas abordadas pelo autor, que oscilam entre o espetáculo e o jogo, a exemplo da tauromaquia. Aliás, convém lembrar que o Superior Tribunal Federal recém proibiu as vaquejadas, sob alegação do sacrifício animal.

expectativa que existia entre os brasileiros em relação à Copa de 1974, quando a seleção nacional estava no auge, inclusive por ter mantido boa parte do plantel da Copa anterior – considerado por muitos o melhor de todos os tempos. Não dava para ignorar a ausência de Pelé, Gerson e Tostão, ao mesmo tempo em que surgiam novos talentos e um time fenomenal, cognominado de “A academia”, que servia de base para a seleção. Dos 22 jogadores convocados para a Copa de 1974, seis eram do Palmeiras, portanto, algo como um terço do elenco. Entre eles estava Ademir da Guia, que só veio a jogar na última partida, por ocasião da disputa do terceiro lugar, quando o Brasil teve que amargar aquela derrota. O curioso é que, apesar de não ter sido convocado para as Copas seguintes, Ademir da Guia ainda é considerado um dos melhores jogadores do futebol brasileiro de todos os tempos, ao menos entre os torcedores do Palmeiras, para quem paira numa zona inatingível a figura do “Divino”, que já rendeu uma biografia e a um filme, quais sejam, respectivamente, *Divino: a vida e a arte de Ademir da Guia* (2001) – escrita por Kleber Mazziero de Souza – e *Um craque chamado Divino* (2006) – dirigido por Penna Filho. Sendo um materialista convicto e vocacionado, tal característica do jogador haverá de ter incomodado o poeta João Cabral de Melo Neto, que lhe devotou o seguinte poema.

Ademir da Guia

Ademir impõe com seu jogo
o ritmo do chumbo (e o peso)
da lesma, da câmara lenta,
do homem dentro do pesadelo.

Ritmo líquido se infiltrando
no adversário, grosso, de dentro,
impondo-lhe o que ele deseje,
mandando nele, apodrecendo-o.

Ritmo morno, de andar na areia,
de água doente de alagados,
entorpecendo e então atando
o mais irrequieto adversário.³

³ MELO NETO. *Museu de tudo*, p. 28.

Se o poema e o jogador se equivalem no nome, o corpo da composição deslinda outra relação entre o autor e sua produção, ao menos através de certo perfil que se desprende daí. Perceba-se que a paixão futebolística não é acionada como um desregramento dos sentidos, uma vez que todo o poema está pautado pela beleza que a racionalidade do estilo de jogo do atleta enseja, o que vem a marcar uma diferença básica de posicionamento entre o autor e o objeto descrito, pautado pela distância da observação. Para não excluir de todo qualquer possibilidade de ligação afetiva entre o poeta e o jogador do Palmeiras, vale a lembrança de que, devido ao tempo remoto de quando ainda era atleta juvenil do América Futebol Clube do Recife, João Cabral elegeu o América Futebol Clube do Rio de Janeiro como o de sua predileção, por ser homônimo do outro. Como não havia América em São Paulo, o clube eleito pelo poeta na antiga vila de Piratininga foi a Sociedade Esportiva Palmeiras, por ter o uniforme da mesma cor do América da sua cidade natal. Eis aí o que liga João Cabral a Ademir da Guia, o verde do escudo e do pavilhão de ambos os clubes; só que o mesmo verde que se transforma em aumentativo para designar o clube paulista não se aplica ao pernambucano, reconhecido por “Mequinha”. Logo se vê que o laço que une os dois clubes é bastante frouxo e rápido se desata, mas não impediu o poeta de contemplar e apreciar naquele time o que havia de artístico, notadamente em seu ídolo incontestado que era Ademir da Guia, titular absoluto do time de 1961 a 1977, alcançando a cifra ainda a ser superada de 901 jogos pelo Palmeiras.

Feitas as ponderações afetivas e exteriores à composição, passemos a outros elementos, que possam ressaltar o seu aspecto propriamente artístico ou delinear o perfil do atleta que ali se esboça. Para efeito didático, vale a pena considerar o poema como um quadro que se constitui de três dimensões, as quais equivalem a cada uma das quadras, que, por sua vez, suportam uma imagem em movimento. A imagem se alastra ao longo do poema, conferindo-lhe uma totalidade circular que ganha sentido pelo eco das palavras que vão e voltam sem completar o enunciado satisfatoriamente. Afinal, o poema só tem uma oração principal: “Ademir impõe com seu jogo o ritmo do chumbo”. Afora os apostos, que desdobram o sentido desta oração, qualificando-a e constituindo uma frase, todas as demais orações ou frases do poema são desdobramentos outros daquela primeira e não ultrapassam o limite de adjetivar o ritmo anunciado na oração principal, fundamental e básica,

segundo a qual Ademir é o sujeito que impõe o ritmo do chumbo. Assim colocado, o poema poderia vir a ser uma catilinária contra ou a favor do ritmo. E até poderia ser, não fosse o sujeito da frase, que é Ademir, e, como reza o título, Ademir da Guia. Trata-se, não podemos nos esquecer, de uma referência concreta: o jogador sarará que vestia a camisa dez do Palmeiras.

Aliás, esta constatação é explicitada pela repetição das palavras, a começar pelo título “Ademir da Guia”, que reverbera no primeiro verso sem o sobrenome ou a locução adjetiva, como se queira. O fato é que o vocábulo “Ademir” tal como está grafado no primeiro verso, assim sozinho e desnudo de qualificação, confere simplicidade e até certa casualidade àquele sujeito que parece ser um qualquer. Um qualquer que impõe com seu jogo o ritmo do chumbo, diga-se de relance, e por isso viria a ser reconhecido com facilidade pelo prenome. Cumpre lembrar, ainda, que até a publicação de *Museu de tudo* João Cabral não colocava nome de pessoa nos títulos de seus poemas sem pesar, já que sua poesia se voltava prioritariamente para a exploração das coisas do mundo, fosse uma pedra, um ovo, o canavial ou o mar. Mesmo quando falava de animais, falava deles enquanto coisas, fosse uma cabra ou um urubu. Afora o livro *O engenheiro* (1945), onde identificamos poemas dedicados “A Carlos Drummond de Andrade”, “A Joaquim Cardozo”, “A Vicente do Rego Monteiro”, “A Newton Cardozo” e “A Paul Valéry”, as duas exceções ficam para os seguintes poemas: “Graciliano Ramos:” e “A luz em Joaquim Cardozo”. “Graciliano Ramos” aparece sucedido pelos dois pontos, configurado no espaço da página como objeto de linguagem, e Joaquim Cardozo, precedido por uma luz que o caracteriza. Ocorre que em nenhum desses casos o poeta está se referindo à pessoa diretamente, e sim fazendo uma dedicatória ou aludindo a seu modo de compor ou criar. Somente em *Museu de tudo* João Cabral vai abordar as pessoas fisicamente, e a primeira delas dá título ao seguinte poema: “W. H. Auden”, que versa sobre a morte daquele poeta então recém-falecido. Ademir da Guia é, portanto, a primeira pessoa que dá título a um poema de João Cabral de Melo Neto e aparece na sua condição física. Condição essa que acaba por conferir certo aspecto biográfico e subjetivo ao sujeito ali descrito, o que parece um mau passo na poesia cabralina, conforme os princípios de composição que a animam e que esculpem em imagem um jogador de futebol. É certo que a condição física de Ademir da Guia está amparada no seu ofício, que o obriga a estar de corpo presente na

arte que fabrica – se entendermos o futebol também como uma arte –, e que no poema está identificada pelo ritmo que impõe.

Sendo o sujeito tão impositivo era de se presumir que no texto coubesse algum verbo no modo imperativo a designar suas ações, o que não acontece, já que todos os verbos estão no presente do indicativo: “impõe” e “deseja”. As demais formas verbais são todas gerundivas: “se infiltrando”, “impondo”, “mandando”, “apodrecendo”, “entorpecendo”, “atando”. A presumida imposição pode ser identificada, pois, no sentido das palavras, mas não na sintaxe que as organiza, simulando uma encruzilhada entre os níveis sintático e semântico do poema. A considerar que o gerúndio pode funcionar também como qualificativo, todos estes seis últimos verbos podem ser tomados como propriedades do ritmo de jogo de Ademir da Guia, que imprime uma duração descomunal ao presente, que se estende como condição própria a seu jogo, num participio vivo e eterno, como se nos parece todo pesadelo. De fato, existe algo de líquido no ritmo do seu jogo, tal qual informa o quinto verso, que é o ritmo da lesma, descolado do ritmo do chumbo e desdobrado no ritmo da câmara lenta. Além do nome de Ademir, as palavras que se repetem são as seguintes: “ritmo” (três ocorrências, sendo uma em cada estrofe), “dentro” (na primeira e na segunda estrofes) e “adversário” (na segunda e na terceira estrofes). Juntando-se as palavras repetidas, o enunciado que decorre daí é o seguinte: “Ademir impõe/cria o ritmo dentro do adversário”. Talvez aí resida o núcleo do enunciado do poema. Só falta agora dizer o que caracteriza esse ritmo, que se repete anaforicamente nos versos cinco e nove, iniciando as respectivas segunda e terceira estrofes.

Observando as rimas toantes nos segundos e quartos versos de cada estrofe, de acordo com o que se espera das quadras, o poema adquire a seguinte disposição: na primeira estrofe as palavras “peso” e “pesadelo” constituem uma rima grave pela tonalidade do som fechado em /e/, que sofre uma desestabilização pela nasal na palavra “lenta”, a qual, por sua vez, repercute como som dominante na estrofe seguinte pela nasalização das palavras “dentro” e “apodrecendo”, mas sem abrir mão do fechamento sonoro assinalado anteriormente e repercutido no vocábulo “deseja”. Isso nos leva a inferir que a matriz sonora pautada pelo fechamento que é predominante na rima da primeira estrofe se arrefece na segunda, havendo um desdobramento sonoro na rima em /e/, cujo som fechado se torna nasal, como se pedisse abertura para sair. Curioso é notar que em simultâneo a esta passagem do som fechado para o nasal em /ẽ/,

surge também o som nasal em /ã/, identificado na palavra “infiltrando”, sobrepondo à passagem para as nasais a passagem da vogal tônica /e/ para a vogal tônica em /a/. Isso equivale a dizer que existe uma silente variação sonora tanto na modalização da vogal tônica que se nasaliza, quanto na sua transformação, através das nasais, que convertem a vogal tônica /e/ em /a/, conforme repercussão na última quadra, que produz uma imagem reflexa da quadra anterior no plano rímico. Pois, se na segunda quadra o esquema rímico dispõe de três palavras com vogal tônica em /ẽ/, sendo duas nasais – “dentro” e “apodrecendo” – que se limitam com outra nasal em /ã/ – “infiltrando” –, ecoando o som fechado da rima da primeira estrofe em /e/ na palavra *deseja*, cindindo aquela quadra; na estrofe seguinte haverá uma inversão do posicionamento dos sons e das respectivas palavras, como se vê. Na terceira e última quadra, o som fechado da vogal tônica /e/ ainda ressoa na palavra “areia”, só que isolado no primeiro verso, enquanto o som nasalado em /ã/ de “atando” repercute a modalidade sonora anunciada na circunstância anterior do poema através da palavra “infiltrando”, constante na estrofe imediatamente precedente. O esquema rímico na terceira quadra vai se constituir pelo som aberto da vogal tônica /a/ das palavras “alagados” e “adversário”.

Trocando em miúdos, o esquema rímico constituído na primeira quadra do poema tem dominante na vogal fechada /e/, com ligeira variação nasal. Esta variação nasal em /ẽ/ vai se converter em vogal tônica dominante na segunda quadra, com desdobramento na vogal tônica /ã/, também nasalizada, ao passo que a vogal tônica fechada /e/ ali vai soçobrar na palavra “*deseja*”. Interessante é notar que a posição ocupada por esta palavra na segunda estrofe é a mesma que a palavra “atando”, com vogal tônica nasal, vai ocupar na quadra seguinte, esfumando o seu efeito sonoro igualmente e abrindo espaço para que a vogal tônica /a/ se institua como dominante, agora com o som escancaradamente aberto. Por outra, o som da vogal tônica fechada /e/ se infiltra em nasais que se transformam em vogal tônica aberta. Ou seja, o som fechado da primeira estrofe abre-se na última, por meio de uma silente e criteriosa transformação sonora, quase imperceptível, embora esteja disponível para que todos vejam tal processo a olho nu. Deste esquema rímico que cristaliza a base sonora do poema é que decorre seu ritmo, símile incontestemente do ritmo do jogo descrito referencialmente ao longo da composição. Por mais que seja evidente a elaboração poética de que o atleta foi objeto, é preciso assinalar que existe algo de verossímil no

perfil desenhado, porque é compatível com a descrição feita por outros, notadamente por quem era do ofício e gozava de situação igualmente incontestada entre os pares, como era o caso de Sócrates, cujo poder de síntese descreve o perfil de Ademir da Guia exemplarmente:

O futebol brasileiro, em toda sua trajetória, nos ofereceu centenas de grandes bailarinos que com suas coreografias encantaram o mundo. Da Guia foi um deles. Talvez o maior neste quesito. A colocação impecável, a frente eternamente erguida, a calma irritante, o passe perfeito, a simplicidade dos gestos, o alcance dos passos, a lentidão veloz e o raciocínio implacável ficaram definitivamente na nossa memória. Ademir representou para uma geração – à qual me incluo – o vértice da serenidade e da competência. Sua postura sempre foi respeitosa e altaneira. Passeava pelos gramados como um cisne. Infelizmente, este arsenal de qualidade não foi suficiente para provocar a mesma repercussão internacionalmente. Da Guia foi o maior dos excluídos na seleção brasileira. A cada convocação, tínhamos uma sempre presente preocupação: será que desta vez ele estará? O clamor popular, que invariavelmente exigia sua presença para representar-lhes, nunca foi correspondido pelos que deveriam atender a esta ansiedade.⁴

Como o poema não está datado, não dá para saber se o seu propósito comunicativo era o de fazer coro à reivindicação de escalar Ademir da Guia entre os titulares da seleção brasileira ou se, escrito após o fracasso de 1974, era uma crítica aberta aos militares e a seu representante no banco do time brasileiro, que era o ex-jogador e então técnico Mário Jorge Lobo Zagalo, resíduo das Copas anteriores, quando o Brasil tinha sido campeão. Qualquer que seja o propósito comunicativo do poema, enquanto artefato estético fica evidenciado, conforme demonstração anterior, que a elaboração composicional visa à reprodução do estilo de jogo do atleta, mais do que comentá-lo. Trata-se, por conseguinte, de uma rerepresentação do estilo de jogo no nível verbal, que adquire de imediato valor representativo a uma prática de um espaço e um tempo bem demarcados: o futebol brasileiro jogado na década de 1970.

⁴ BRASILEIRO. Prefácio, p. 7.

Sendo o espaço geográfico da nação e o tempo histórico da ditadura, conviria especular algo acerca do valor representativo do poema para as experiências em vigor naquela época, dentro e fora do campo. Aliás, o campo passa a constituir o espaço metonímico da nação, conforme queria Nelson Rodrigues, a pátria de chuteiras. Neste sentido, é bastante controverso o lugar que Ademir da Guia ocupa no espaço do campo através do seu estilo de jogo e seu lugar social na seleção brasileira, que nunca se efetivou por completo. A considerar o que disse Sócrates, que o “Divino” seria “o maior dos excluídos” da seleção, deverá haver alguma relação entre a racionalidade impositiva do seu ritmo de jogo e a compulsiva exclusão a que estava fadado. É como se houvesse uma incompatibilidade irrevogável entre a paixão futebolística e o ritmo cadenciado e racional que Ademir da Guia impunha, segundo o relato, com elegância descomunal. Sua elegância e racionalidade pareciam não caber no campo de futebol onde a seleção brasileira jogava, ainda mais quando se impunha de modo avassalador, como parecia ser o caso do atleta do Palmeiras, aquele que mais acumulou títulos na sua geração.

Todo esse conglomerado de informações confere um sentido muito peculiar ao poema de João Cabral, que não se restringe ao elogio ou à crítica do estilo de jogo de Ademir da Guia, mas o reproduz em chave alegórica, contradizendo toda a expectativa em torno do futebol – que se queria uma paixão – e do modo de gerir os conflitos com o adversário – que se oferece como um oponente. Não estranha, a partir disso, a sucessão de verbos que se descola da escritura que mimetiza o estilo de jogo do meio-campista palmeirense: “se infiltrando”, “impondo”, “mandando”, “apodrecendo”, “entorpecendo”, “atando”. Óbvio está que a estratégia é de guerra, implacável e imperdoável, mas com elegância e racionalidade. Ao simular acordo com a estratégia do inimigo, o ritmo de Ademir da Guia a implode, tranquila e imperceptivelmente, à vista de todos, de modo claro e transparente. Enredando-se no inimigo, Ademir da Guia espelha o pesadelo de que fora objeto, reproduzindo-o lenta, formal e certamente, deixando o inimigo sem escapatória, já que tudo está colocado em pratos limpos, com todas as cartas na mesa. A limpidez do seu ritmo é que exhibe o tempo da lesma, da câmera lenta, do pesadelo em que tudo é descrito com nitidez pontual, para quem o assiste e para quem convive com ele, dentro do espaço do campo. Campo de luta, obviamente, ainda que metonímica.

Ao imiscuir, gradativamente, uma base sonora aberta em /a/ na base sonora fechada em /e/ através da nasalização, o autor do poema explicita a elaboração de que seu poema foi objeto. Mais do que isso, através de tal elaboração, projeta o ritmo do poema na sua sonoridade explícita, deslocando-o para o som que lhe serve de base. Noutro nível, fará algo semelhante à medida que chama de ritmo algo que não é, pois não é exatamente como ritmista que Ademir da Guia impõe seu jogo. Ou melhor, com seu jogo não é propriamente um ritmo que se nos impõe, mas algo muito além disso, que, na falta de uma palavra melhor, podemos chamar de “ritmo”, com a certeza de que assim estaremos atribuindo um nome exterior ao conjunto de propriedades que caracterizam o jogador como sujeito de um ofício particular que adquire, por seu turno, valor de representação social, histórica e subjetiva, porquanto permite ao poeta projetar seu modo de compor no modo de jogar do atleta.

No seu livro *João Cabral: uma fala só lâmina* (2014), o crítico Antonio Carlos Secchin exhibe um painel do desenvolvimento da poesia cabralina desde seu primeiro momento, e passa pela apreciação do *Museu de tudo* em capítulo que intitula “O poeta no espelho”, o que nos dá a imaginar algo relacionado com a análise desenvolvida aqui. Infelizmente, o leitor mais especializado da poesia de João Cabral não elegeu os poemas sobre futebol para ilustrar o seu exemplário do conjunto de oitenta poemas que constituem aquele museu. Mesmo assim, ele esboça uma síntese que pode servir de parâmetro para o que se intenta explorar no perfil do autor.

Um aspecto interessante a relevar neste museu é o largo espaço concedido a ‘retratos’ (ou quadros que apresentam um rosto humano), em grande maioria de artistas. [...] Basta lembrar que, dos oitenta poemas metalingüísticos acolhidos na antologia *Poesia crítica* (1982), nada menos do que quarenta pertencem ao livro de que ora nos ocupamos. Por isso, se quisermos distribuir tematicamente as peças deste museu, não há dúvida de que o agrupamento mais numeroso será o que engloba o binômio ‘criador/ criação’.⁵

Quaisquer que sejam os princípios que animam sua escritura, sempre estarão orientados por um princípio de agudeza, tal como vimos

⁵ SECCHIN. *João Cabral: uma fala só lâmina*, p. 267.

por ocasião da aproximação entre o América do Recife e o Palmeiras de São Paulo, cuja cor, verde, vem a ser o critério de equivalência. Como o poeta não elegeu outros jogadores de futebol no rol dos craques que tivemos – a exemplo de Garrincha, Didi, Pelé, Tostão ou Rivelino –, é de se presumir que o nome do primeiro jogador tenha influído na escolha do segundo, já que ambos se chamam Ademir. Sem saber ao certo quem foi o primeiro Ademir a ser escolhido, na ordem de publicação no livro *Ademir da Guia* aparece antes e aqui foi abordado primeiramente pelo seu grau de penetração na memória futebolística e, por extensão, na cultura brasileira. Com ressonância bem menor na memória dos brasileiros, figura, no *Museu de João Cabral*, Ademir Meneses, a quem o autor dedica o seguinte poema, que passaremos a apreciar.

A Ademir Meneses

Você, como outros recifenses,
nascido onde mangues e o frevo,
soube mais que nenhum passar
de um para o outro sem tropeço.

Recifense e, assim, dividido
entre dois climas diferentes,
ambidextro do seco e do úmido
como em geral os recifenses,

como você, ninguém passou
de dentro de um para o outro ritmo
nem soube emergir, punhal, do lento:
secar-se dele, vivo, arisco.⁶

Antes de qualquer elucubração, uma curiosidade gráfica. Na edição original do livro *Museu de tudo*, a palavra “ambidextro” deste poema está grafada com “x” e, à exceção da edição de *Poesia completa* pela Nova Fronteira em 1997, em todas as sucessivas coleções e reedições da obra a mesma palavra foi impressa com “s”, seguindo a sua versão mais corrente. Para ficar apenas em um exemplo editorial – que é, talvez, o de maior circulação e, por isso mesmo, o mais importante –, ambas as edições de João Cabral pela Nova Aguilar – a *Obra completa*, de

⁶ MELO NETO. *Poesia completa*, v. 2, p. 65-66.

1994, que foi organizada por Marly de Oliveira,⁷ e a *Poesia completa e prosa*, de 2008, organizada por Antonio Carlos Secchin⁸ – grafaram “ambidestro” com “s” e não com “x”, como consta na edição da José Olympio Editora de 1975 e na da Nova Fronteira de 1997, última publicação que encontrou o poeta vivo. Seja por ser compatível com a primeira publicação do poema ou com a última que encontrou o poeta em vida, será esta a opção feita aqui. Ademais, uma vez que ambas as formas do vocábulo são possíveis, não vejo motivo para que a mudança tenha ocorrido, senão pela sanha gramatical de algum revisor que não se interesse pela dimensão fonológica da linguagem, o que não se aplica à leitura de poesia.

Quero acreditar, ainda, que haja alguma diferença no efeito de leitura do verso “ambidextro do seco e do úmido” quando transformado em “ambidestro do seco e do úmido”. A diferença é tanto imagética quanto sonora, pois o “x” chama a atenção do olhar do leitor, que se fixa na palavra e fica à espera de alguma revelação que a cifra carrega, já que o “x” marca a palavra como uma alternativa possível ao poeta e ao jogador em quem se projeta. Por outro lado, no plano fonológico, o verso grafado “ambidextro do seco e do úmido” instaura uma dualidade que ressoa na sonoridade da palavra “seco” em oposição à palavra “úmido”, ilustrada pelo corte da oclusiva no primeiro vocábulo, que é contradito pela bilabial nasal do segundo. O som palatal do “x” ilustraria, pois, a mediação entre esses dois eixos, o do seco e o do úmido. Além do quê, a grafia de “ambidextro” com “x” se ajustaria melhor à prosódia do recifense, que palatiza algumas sibilantes, a exemplo de quando antecede um “t”, como é o caso. Então, para o recifense, a palavra grafada com “x” ou com “s” seria pronunciada como uma palatal, e como o “x” ilustra melhor o fonema, será esta a forma reproduzida aqui, inclusive porque atualiza a publicação original, de 1975, da José Olympio Editora, repercutida na publicação da Nova Fronteira, de 1997, como já dissemos. Para deixar claro, a opção tem efeito editorial, mas não apenas, porquanto repercute no som e na imagem do poema e, com isso, observa-se com maior critério e apuro a expressão grafada pelo autor, que não pode variar de acordo com idiossincrasias editoriais.

⁷ Cf. MELO NETO. *Obra completa*, p. 391.

⁸ Cf. MELO NETO. *Poesia completa e prosa*, p. 365.

A propósito do registro na página, considerando que o poema tem por título uma dedicatória e o seu primeiro verso é “Você, como outros recifenses”, acreditamos que o vocativo comparado ao qualificativo confere um valor ao sujeito da frase pelo adjetivo que o particulariza. Quer dizer, o sujeito do título e do poema adquire um valor físico no poema por ser recifense. Ademais, salvo o pronome de tratamento, as palavras deste verso são as que mais se repetem ao longo do poema, com três ocorrências cada uma, se considerarmos a variação singular/plural. E se quisermos rastrear as palavras que se repetem conjugadas, disporemos da expressão “de um para o outro”, nos versos quatro e dez. No primeiro caso, a expressão se aplica aos “mangues” e ao “frevo”, que são tomados como climas e, no segundo caso, convertidos em ritmos. Afora estas palavras, “soube” também se repete, com duas ocorrências. Se declinarmos as palavras que se repetem, disporemos do seguinte enunciado: “Como outros recifenses soube de um para o outro”. E se limitarmos o sujeito da frase ao título do poema ou vocativo que o indica, construiremos o seguinte sentido: “Ademir Meneses, você, como outros recifenses soube de um para o outro”. A aparente incompletude do enunciado decalcado do verbo “saber” em sua dimensão intransitiva, na verdade revela uma condição, qual seja, a de ter conhecimento de um para o outro. Conhecimento da própria condição à qual o outro se espelha. A consciência da própria particularidade é que transita para a alteridade, com a qual o poeta se identifica, por ser recifense e por ter sido atleta na juventude.

A este respeito, é preciso referir que João Cabral de Melo Neto foi contemporâneo de Ademir Meneses no futebol juvenil pernambucano, tendo o poeta sido campeão pelo Santa Cruz em 1935 e o jogador, que veio a se profissionalizar, campeão juvenil pelo Sport Club Recife em 1938 e 1939. Logo se vê que à identificação natal sobrepõe-se a contemporaneidade e a experiência esportiva em comum. Só quando escreve, o passado desportivo conjunto e até o do jogador profissional isoladamente já estavam distantes, pois o atleta que veio a compor os elencos do Sport, Vasco da Gama, Fluminense e da seleção brasileira encerrara sua carreira em 1957, portanto, quase vinte anos antes da publicação, tendo sido artilheiro da Copa de 1950 com nove gols e uma média de 0,9 gols por partida. Já no Vasco da Gama os números de seu desempenho só foram superados por Roberto Dinamite, que ali atuou por mais tempo. Em parte pela distância temporal e, em parte, por ter

participado da derrota da seleção na Copa de 1950 no Maracanã, seu perfil já parece esfumado no tempo. Mesmo assim, a ambidextria de climas e de ritmos constante no poema é uma referência explícita a seu modo de jogar, transitando pelos vários lados do campo, com uma versatilidade que passou a ser sua marca registrada, a qual o poeta atribui a sua condição natal: “Recifense e, assim, dividido / entre dois climas diferentes, / ambidextro do seco e do úmido / como em geral os recifenses.”

Se tal ambidextria é decorrente do trânsito entre climas, o poema também refere sua habilidade com ritmos, conforme o dístico: “como você, ninguém passou / de dentro de um para o outro ritmo”. Talvez aqui tenhamos um grau de similaridade entre este Ademir, versátil, e o outro, lento e monocórdio. Enquanto Ademir da Guia se impunha ao adversário, camuflando o seu ritmo no do outro, Ademir Meneses – segundo o poema – parecia estar sempre pronto para explodir de um ritmo para outro, de onde sabia emergir do lento como um punhal. Comparando-se os poemas, também é possível destacar um movimento similar nas rimas toantes, que se descolam das quadras, pois o esquema rímico em vigor em “A Ademir Meneses” se inicia com a dominante fechada em /e/ das palavras “frevo” e “tropeço”, que se nasaliza nas palavras “diferentes” e “recifenses”; só que, ao invés de se abrir, a sonoridade do poema arranha na estridência dominante das semivogais constantes em “ritmo” e “arisco”. Se o Ademir do poema anterior permitia a abertura para a claridade que deixa tudo visível a todos, o Ademir deste ilumina de outro modo o leitor, com o espeto de seu estilo arisco e incisivo, com o qual o poeta também se limita no seu ofício.

Referências

BRASILEIRO, Sócrates. Prefácio. In: SOUZA, Kleber Mazziero de. *Divino: a vida e a arte de Ademir da Guia*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001. p. 6-9.

MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1975.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. v. 1: Serial e antes.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. v. 2: A educação pela pedra e depois.

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