



Sevilha andando, com “A sevilhana que não se sabia”

Sevilha andando, with “A sevilhana que não se sabia”

Éverton Barbosa Correia

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

evertonbcorreia@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8707-6451>

Resumo: Em 1987, quando foi publicada a coleção de poemas de João Cabral de Melo Neto intitulada *Crime na Calle Relator*, “A sevilhana que não se sabia” era o segundo na ordem de exposição, logo após o poema homônimo ao livro. Aquele poema foi reproduzido como o primeiro da coleção seguinte do autor, intitulada *Sevilha andando* (1989), ao passo que deixou de figurar nas reedições do livro em que constara de início. Assim, o poema que era de um livro passou a compor outro, exclusivamente, por iniciativa do próprio autor, para quem importava a constituição do artefato estético que o livro vem a ser. Este traço diferencial na trajetória do autor incide retrospectivamente sobre toda sua obra, a partir desse evento marcante que interfere na compreensão do que constitui um livro, seja sua publicação ou a reunião de poemas que demanda uma apreciação particularizada, de caso a caso, dos poemas entrelaçados entre si. Acompanhando a repercussão do poema no contexto da obra poética em pauta, será feito um cotejo entre as edições disponíveis dos volumes implicados para se chegar a uma compreensão mais palpável do poema, perspectivado ao longo daquela produção poética.

Palavras-chave: poesia brasileira moderna; João Cabral de Melo Neto; estilo; editoração.

Abstract: In 1987, when the João Cabral de Melo Neto’s collection of poems was published under the title of *Crime in Calle Relator* (1987), “A sevilhana que não se sabia” was the second in the order of exhibition, shortly after the poem of the same name to the book. That poem was reproduced as the first of the author’s next collection, titled *Sevilha andando* (1989), while it ceased to appear in the reissues of the book in which it was initially listed. Thus, the poem that was from one book began to compose another, exclusively, at the initiative of the author himself, for whom it mattered the constitution of the aesthetic artifact that the book comes to be. This differential trait in the author’s trajectory focuses retrospectively on all his work, from this remarkable event that interferes

with the understanding of what constitutes a book, be it its publication or the meeting of poems that demands an appreciation particularized, on a case-by-case basis, of the poems intertwined with each other. Following the repercussion of the poem in the context of the poetic work, it will be made a comparison between the available editions of the volumes involved, to reach a more palpable understanding of the poem, perspectived throughout that poetic production.

Keywords: modern Brazilian poetry; João Cabral de Melo Neto; style; publishing.

Sevilha andando (1989) é o título da penúltima coleção de poemas que João Cabral de Melo Neto publicou em vida, apesar de vários outros poemas terem sido escritos e publicados posteriormente em livros que já existissem ou em coletâneas que ampliaram a trajetória autoral do poeta, a exemplo das reedições de *Crime na Calle Relator* (1987) que incorporou várias outras composições – enquanto preferiu “A sevilhana que não se sabia”, transferida para o livro seguinte –, ou ainda, do exemplo próprio de *Sevilha andando*, que incorporou 15 poemas após sua publicação original, ou mesmo das coletâneas *Obra Completa* (1994), *Poesia completa* (1997) e *Poesia completa e prosa* (2008c), cuja quantidade de livros e disposição dos poemas vai variar de acordo com a orientação dos respectivos organizadores. O conglomerado de informações interessa porque o próprio poeta contribuiu – tanto em inúmeras entrevistas quanto ao longo de sua produção literária – para a sedimentação de uma imagem autoral muito colada nos princípios reiteradamente anunciados e pautados pelo rigor poético, pelo artesanato verbal equilibrado e pela criação artística racional, que deveriam se revelar necessariamente no artefato estético que é o livro, entendido como materialização verbal do equilíbrio composicional e da racionalidade artística.

E, de fato, João Cabral de Melo Neto é indiscutivelmente o poeta que mais e melhor deu forma aos livros de poemas – quando concebidos na correlação de suas partes e na composição de um todo articulado – de quantos tenham sido escritos, e não somente em língua portuguesa, seja quando tomamos como ilustração a publicação original de *Quaderna* (1960), de *Serial* (1961) e de *A educação pela pedra* (1966), todos publicados na década de 1960. Ora, sendo absolutamente aceitável o raciocínio quando se aplica a sua produção desse período, alguma ponderação precisará ser feita se nos voltarmos para a poesia do mesmo autor na década de 1980, até porque entre uma década e outra houve a publicação de *Museu de tudo* (1975), que

se estabelece como ponto de inflexão na obra cabralina, constituindo a este respeito uma unanimidade crítica. A pretexto de circunscrever a análise do argumento, aplicado à década de 1980, que compreende seis livros do autor – portanto, pouco menos de um terço de toda sua produção poética –, a apreciação de *Sevilha andando* será contingenciada por meio do poema “A sevilhana que não se sabia”.

Para quem estava acostumado a selecionar e analisar criteriosamente cada composição como parte de um todo articulado e deliberadamente construído, porque assim tinha se proposto e se programado, considerando esse todo como reduplicação do verso para a estrofe, da estrofe para o poema e do poema para o livro, passar a intitular um livro de *Museu de tudo* não tinha como ser resultado de uma operação fácil. A constatação fica mais controversa ainda se considerarmos que a estruturação que antes era do livro, do poema e do verso, deixando de se evidenciar no âmbito do livro como um todo, manteve-se no nível do poema e do verso, à exceção talvez do poema “Exposição Franz Weissmann” (MELO NETO, 1975, p. 75-77) no conjunto de poemas enfeixados pelo *Museu de tudo*. É preciso referir ainda que este livro reúne uma quantidade de poemas importantes para explicar, expandir ou rever sua produção imediatamente anterior, que fica a um só tempo ampliada e contradita pelo próprio autor, o que foi desde sempre uma reivindicação sua, embora nunca tenha sido contabilizada como expediente expressional constitutivo de um estilo que estava em processo e, talvez a partir dali, começasse a se consolidar como uma voz dissonante e autorreferente. Ficando assente, pois, o entendimento daquele livro como uma idiossincrasia daquele momento na boca de seus leitores mais contumazes e especializados, o autor foi levado a fazer sucessivas declarações acerca de sua recepção (ATHAYDE, 1998, p. 116-117).

Supondo que seu leitor exista como um grupo social monolítico e consolidado, que pode até ser ampliado, mas não alterado nos termos de seu juízo de valor, assim considerado, tal grupo terá que se conformar ao fato de que João Cabral não se apresenta mais como uma identidade autoral fixa depois da década de 1960. Ao que parece, é exatamente essa a mentalidade que anima aqueles que se voltam para sua obra com o genuíno intuito de apreciá-la, seja pelo exercício da admiração ou da compreensão poética, porque o grosso da sua leitura especializada tem se concentrado em torno de sua produção anterior à publicação do livro *A educação pela pedra* – o

qual se oferece como ponto de chegada daquela obra, inclusive sob o ponto de vista editorial.

Salvo as edições da Nova Aguilar, as coletâneas da obra completa de João Cabral de Melo Neto pela Nova Fronteira foram dispostas assim: *Museu de tudo e depois: poesias completas II* (1988); *Poesia completa: Serial e antes; A educação pela pedra e depois* (1997). Seja como sucessor de *Serial* ou como antecessor de *Museu de tudo*, editorialmente *A educação pela pedra* se faz uma referência. Tal movimento de leitura, inscrito na edição de suas obras, estende-se mesmo para aqueles leitores que travaram contato com sua obra antes de sua reunião em capa dura e papel bíblia, mesmo quando se pretende atualização ou desdobramento da leitura consolidada, a exemplo de João Alexandre Barbosa, que publicou vários títulos de crítica nos quais podemos acompanhar sua reflexão sobre a poesia cabralina.

Sem ignorar a altitude que aquela obra alcançou com sua fatura formal nos idos de 1960, é preciso asseverar que ela foi contemplada por uma quantidade de leitores especializados que podemos alinhar cronologicamente: Othon Moacyr Garcia ([1959] 1996), Antonio Houaiss ([1960] 1976), Luiz Costa Lima ([1967] 1995), José Guilherme Merquior ([1968] 1996), Benedito Nunes ([1971] 2007) e João Alexandre Barbosa (1975). Cumpre assinalar que todos esses excelentes leitores publicaram sua formulação crítica até 1975, quando foi publicado o *Museu de tudo*. Seja porque tal repertório se impôs com uma força incontornável, seja porque tudo o que veio depois tinha que passar pela sua consideração, o fato é que a produção ulterior de João Cabral ficou siderada de si mesma, a despeito da honrosa exceção crítica de Antonio Carlos Secchin, cujo empenho tem se desdobrado em organizações da obra autoral, bem como em pronunciamentos críticos circunstanciados, que podem ser ilustrados em síntese pela reedição de *João Cabral: a poesia do menos* (1985), cujas reedições intentam oferecer outra perspectiva de leitura, bastante razoável, mas não suficiente para reorientar o olhar dos leitores do poeta pernambucano.

Talvez por isso valha a pena passar pelo cotejo dos poemas entre si, a considerar a publicação que os enfeixa ou outra série literária no interior daquela mesma produção, sob a constatação prévia de que, assim como os poemas migram de lugar, sua conotação se faz variável a depender do modo como a coleção de composições se dispõe, uma vez que o sentido de cada poema não pode ser considerado isoladamente – a despeito de sua autonomia relativa – sob pena de não referir seu sentido perspectivado na

trajetória autoral nem na significação que atinge naquela circunstância particular de pronunciamento.

Decerto algum sentido haverá de ser conferido aos poemas entre si por contiguidade ou por eleição temática, o que vale duplamente para “A sevilhana que não se sabia”, que teve publicação inicial no volume original de *Crime na Calle Relator* (1987), para depois encetar a série de poemas coligidos sob o título de *Sevilha andando* (1989). Conforme seja considerado, pois, o poema adquire uma conotação variável, a depender da coleção em que se insere. Escusa referir que este não é o único caso de deslocamento de poema na produção cabralina, o que acontece reiteradamente após a publicação de *A escola das facas* (1980) – fosse por vontade autoral ou editorial –, mas como o caso em pauta foi explicitamente desencadeado por vontade autoral, não se constitui como algo acidental, e sim como uma linha de força constitutiva da vontade expressional do escritor, que passa a ser constitutiva do seu estilo, não somente aí, mas aí nos deteremos já que existe uma evidenciação gráfica que se faz editorial e imperativa para sua leitura com vistas à consequente compreensão.

Senão, vejamos. Depois de esboçado o quadro de sua interpretação por meio de seus leitores mais contumazes ou legitimados, há uma consideração autoral que atravessa e embaraça todos os seus leitores, especializados ou não na sua leitura, que deve ser objeto do seguinte teorema: se seus leitores especializados, seus críticos, eram guiados pelo que o próprio autor dizia e estava grafado nas suas obras, como proceder quando a postura autoral e a realização da obra mudam? Como manter a postura de antes e ouvir o que autor disse a respeito da mudança? Ainda é possível olhar para a obra a pretexto de uma possível síntese? Por um imperativo de leitura, reputo oportuno ater-se ao texto, ainda que a fortuna crítica não se conforme exatamente ao que está grafado no espaço da página, a exemplo da composição “A sevilhana que não se sabia”, circunstanciada num volume tal ou qual, cuja respectiva série de poemas incide sobre a significação a ser produzida.

Ainda que se considere que há uma tradição de leitura consolidada sobre a obra do autor, tal repertório crítico não pode ajudar se não for considerado no lapso existente entre a produção da obra e a formulação crítica, sob pena de não observar o que há de particular na trajetória autoral, como se a obra fosse portadora de uma significação totalizante e invariável, mesmo quando se varia a obra, mesmo quando se varia o poema. Sem que

haja um pronunciamento particular a cada poema, a leitura fica condicionada a generalizações incompatíveis com a materialidade e com a particularidade composicional, como se a obra só pudesse ser apreciada de acordo com os conceitos que foram sedimentados em outra ocasião de leitura e em outra circunstância de produção, aos quais os novos leitores devem se conformar. Nestes termos, a racionalidade da categorização se confunde com a crença de que existe um vínculo incontornável entre a formulação crítica e a constituição da obra, mesmo quando tal vínculo não estiver formalizado nem explicitado, possibilitando apenas a revisão do repertório crítico, que vem a orientar o entendimento da obra. Aceito o argumento, a ressalva a ser feita é que a própria obra pode oferecer os parâmetros para sua compreensão, a partir de sua configuração física, considerando-se suas particularidades gráficas ou editoriais, sem necessariamente reivindicar uma chancela exterior.

Para afastar um pouco a possibilidade de síntese, diante da hipótese de leitura em curso, o que quer que digamos acerca do *Museu de tudo* (1975), é preciso passar pela consideração de que aquele é um dos poucos livros de João Cabral de Melo Neto que manteve a configuração do volume original – tanto em relação à quantidade de poemas quanto à disposição dos versos – o que absolutamente não é uma constante da obra em pauta e, por isso mesmo, se faz um caso de exceção também sob esta visada.

Por outro lado, aquele volume desencadeou uma série de livros na década seguinte com múltiplos desdobramentos de núcleos seus, que constitui uma espécie de surto criativo que o autor só tivera na década de 1950, quando disparara uma saraivada de títulos, que vão de *O cão sem plumas* (1950) a *O rio* (1954) passando por *Morte e vida severina* (1956), *Uma faca só lâmina* (1956) e *Paisagens com figuras* (1956). Agora, na década de 1980, teremos a seguinte série: *A escola das facas* (1980), *Auto do frade* (1984), *Agrestes* (1985), *Crime na Calle Relator* (1987) e *Sevilha andando* (1989).

Importa assinalar que somente a década de 1950 pode rivalizar com a de 1980, a considerar a quantidade de livros produzidos por João Cabral, o que leva a crer que existiu algo a desdobrar uma e outra série, nas respectivas décadas. A considerar o livro que veio imediatamente antes, num caso é o *Psicologia da composição* (1947) e, no outro, *Museu de tudo* (1975). É incontestável que ambos os livros são pontos de inflexão na trajetória autoral, muito embora encaminhem aquela produção para caminhos distintos. No primeiro caso, para uma formalização metalinguística e autocentrada,

ilustrada pelo verso: “flor é a palavra” do longo poema “Antiode”, decalcado daquele livro, aqui referido pelo volume *Poesia completa e prosa* (MELO NETO, 2008c, p. 74-78); no outro caso, encaminha a produção de João Cabral para uma expressão memorialística e autorreferente, ilustrada como síntese de uma virada estilística, que se estrutura ali, nas primeiras quadras do poema “Díptico”.

A verdade é que na poesia
De seu depois dos cinquenta,
Nessa meditação areal
Em que ele se desfez, quem tenta

Encontrará ainda cristais,
Formas vivas, na fala frouxa,
Que devolvem seu tom antigo
De fazer poesia com coisas.
(MELO NETO, 1975, p. 15).

Tendo sido *Museu de tudo* dedicado a seus filhos, *A escola das facas* (1980) é dedicado aos irmãos e, com isso, escancara o universo familiar, que vem a ser tematizado em ambos os livros e daí em diante. Por outro lado, há uma tematização que é recorrente e se estrutura ali, a exemplo do poema “Frei Caneca no Rio de Janeiro” que dá título a uma composição de *Museu de tudo* e repercute na figura do frade ilustrado no poema “Descrição de Pernambuco como um trampolim”, do *A escola das facas*, e dimensiona o *Auto do frade* (1984), indicando um veio histórico que passa a estruturar aquela expressão. A interlocução ostensiva com outros artistas e personalidades, sob a mediação de dados biográficos, que já constavam no *Museu de tudo* e se consolida em *A escola das facas*, ganha desdobramentos em *Agrestes* (1985), quer pensemos em Clarice Lispector ou em Murilo Mendes, para ficar em dois interlocutores e amigos brasileiros.

Então, para além das linhas temáticas ou de força expressional que se desdobram nos livros seguintes, *Museu de tudo* tem um diferencial incontornável: manteve sua configuração original até o presente momento. Este traço editorial o distingue de todos os subsequentes, o que não aconteceu com *A escola das facas* (1980), que recebe três poemas na edição da *Obra completa* (1994) da Nova Aguilar; tampouco acontece com *Crime na Calle Relator* (1987), cuja primeira edição apresentava 16 poemas e agora alcança

a cifra de 25 composições, qualquer que seja a edição compulsada, como se aquele volume estivesse sempre aberto e comportasse tantos poemas quantos lhe reputasse a orientação editorial em curso. Curiosamente, foi da primeira edição deste livro que saltou a composição “A sevilhana que não se sabia”, para engatilhar a série de poemas intitulada *Sevilha andando*, que, sendo constituída de duas partes – “Sevilha andando” e “Andando Sevilha” –, foi dividida e considerada como se portasse dois livros, a que correspondia cada uma das partes na edição da *Obra completa* de 1994, pelo fato de à organizadora ter sido dedicado o poema e o livro em questão, o que supostamente a autorizaria a dividi-lo, nascendo outro título naquele momento, que ficou somente ali, *Andando Sevilha*.

Diante do emaranhado de informações, mantém-se a hipótese de que João Cabral seja um autor de livros, uma vez que há livros que guardam sua autonomia da publicação original, a exemplo de *Museu de tudo*, bem como há livros que, mantendo sua quantidade de poemas e, ocasionalmente, diversos originais, suporta ainda uma estruturação rigorosa do artefato histórico e estético que o livro é, como é o caso de *Quaderna* (1960), *Serial* (1961) e *A educação pela pedra* (1966). Por outro lado, se quisermos que ele seja somente um autor rigoroso de volumes autônomos, aquela hipótese cai por terra, uma vez que há livros que desencadeiam uma série de outros poemas e de outros livros, como é *Museu de tudo*, para ficar no mesmo exemplo, que mais nos interessa circunstancialmente. Mas, mais ainda, assim também pode ser considerado *Crime na Calle Relator*, cujo delineamento e arcabouço formal está em constante transformação, a considerar a lista de poemas que lhe foram incorporados ou retirados, que é o caso de “A sevilhana que não se sabia”, deliberadamente deslocado para constituir a série de composições coligidas no *Sevilha andando*, que foi dedicado a sua segunda esposa, cujo conjunto de composições também é variável desde 1989 até os dias atuais.

Talvez em virtude da migração do poema “A sevilhana que não se sabia” do livro *Crime na Calle Relator* para o *Sevilha andando* tenha se devido a publicação conjunta dos dois livros num único volume pela Alfaguara (2011), que, sendo a sua última publicação, decerto é a que tem maior circulação no mercado atual e prefigura uma modalidade de publicação que não considera o livro isoladamente, mas o concebe na aproximação com outro livro do mesmo autor com o qual aquele dialoga. Antes a mesma editora já havia feito algo similar com o volume que reúne *A escola das*

facas e Auto do frade (2008b) e também com o seu volume intitulado *A educação pela pedra e outros poemas* (2008a), que colige *Quaderna*, *Dois parlamentos*, *Serial* e o próprio *A educação pela pedra*. Tudo isso fica mais controvertido no volume da mesma editora que agrupa os seguintes livros: *O rio*, *Paisagens com figuras*, *Uma faca só lâmina* e *Morte e vida severina* (2007), que dá título àquela reunião. Ora, havendo a notória relação desses livros entre si, inclusive sob o ponto de vista editorial, já que todos são da década de 1950, a publicação não incorporou *O cão sem plumas*, que, sendo de 1950, dialoga diretamente com *O rio* e com o próprio *Morte e vida severina*, junto aos quais já sedimentou uma categoria crítica: o tríptico do Capibaribe, cunhada pelos seus tradutores espanhóis. Talvez por isso a mesma editora tenha publicado posteriormente o título *O rio* (2012), que reúne o tal tríptico do Capibaribe.

Supondo que a motivação para a edição conjunta e sobreposta de dois livros seja a de sedimentar a obra em perspectiva, a publicação original próxima daqueles dois volumes, – com “A sevilhana que não se sabia” como um poema comum a ambas publicações – faz com que o leitor considere uma série de poemas também sobreposta em dois volumes. Todavia, ainda assim, se isolarmos para análise a referência editorial, a publicação da Alfaguara de *Crime na Calle Relator* e *Sevilha andando* de 2011, este último livro dispõe de 15 composições a mais do que a edição original, que já era constituída de duas partes: “Sevilha andando”, com 16 poemas; “Andando Sevilha”, com 36 poemas. Tal como está grafado na edição de 2011, da Alfaguara, a primeira parte dispõe de 15 composições a mais, constituindo a cifra de 31 poemas, aproximando-se dos 36 que constitui “Andando Sevilha”.

Aliás, como já dito, talvez movida pela diferença na quantidade de poemas que distingue a parte de “Sevilha andando” da parte de “Andando Sevilha”, investida da condição de organizadora da *Obra completa* (1994), Marly de Oliveira, a quem é dedicado o volume, se sentiu à vontade para subdividi-lo em dois títulos – *Sevilha andando* e *Andando Sevilha* –, quando, na verdade, se tratava de um volume único com o título que também nomeia uma das partes e um dos poemas. Conforme seja, “Sevilha andando” dá título ao poema, à parte do livro ou ao livro propriamente. Conforme consta no volume original, o poema “Sevilha andando” estava coligido na parte “Sevilha andando” do livro *Sevilha andando*, que dispunha de outra parte intitulada “Andando Sevilha”, que reunia, e reúne ainda, a maior

quantidade de composições, 36 (trinta e seis) ao todo, mas sem nenhuma que reproduzisse o título do volume ou da subdivisão do livro que a encerra.

Portanto, o poema “Sevilha andando” guarda uma relação metonímica com a parte que o enfeixa e com o volume como um todo, a considerar a homonímia dos títulos, que não se processa no caso de “Andando Sevilha”, senão como um desdobramento, o que fica explicitado até mesmo pela quantidade de composições que reúne. Tal reunião é mais do que o dobro maior do que a outra parte, se lhe considerarmos na edição original, com apenas 16 poemas. A disposição do volume original era, portanto, seguinte: “Sevilha andando”, 16 poemas; “Andando Sevilha”, 36 poemas. Há, por conseguinte, um nítido desdobramento da primeira parte, que se faz estruturante da segunda, carregando ambas as partes uma quantidade de poemas, que é múltipla de quatro, o que dá a entender que a ideia de estruturação estava em voga, sob o mesmo quadrante cabralino. Afinal, quatro vezes quatro é dezesseis e nove vezes quatro é trinta e seis, correspondendo à quantidade de poemas de cada uma das partes. Por consequência, o estilo mediado pela quadratura do “quatro” parecia estar vigorando ao menos até aí, se tomarmos o artefato editorial como um indicativo da significação a ser construída. Não deixa de ser curioso que tal compreensão seja alterada sob influxo de determinações editoriais, sob o filtro do ocasional organizador.

Por isso, conforme seja, quer consideremos a edição original, publicada pela Nova Fronteira, constituída de duas partes, com 16 e 36 poemas, respectivamente; quer tomemos a última edição, publicada pela Alfaguara, com 31 e 36 poemas, respectivamente, sob uma perspectiva ou sob outra, não estamos mais diante daquela postura autoral que se constitui pela construção rigorosamente equilibrada do livro. Melhor dizendo, o equilíbrio possível ou proposto se faz tão significativo quanto o de outrora, com o diferencial de que doravante a significação constituída pela quantidade de poemas não mais se pautará pela equivalência exata, mas disporá de uma equivalência a se constituir significativamente pela inter-relação das partes, seja tomada como um desdobramento de uma referência primeira ou como uma correlação assimétrica. Portanto, de uma conformação variável, a ser valorizada ou constituída de acordo com o interesse ou a disposição do leitor, que fica com o direito de escolher a obra sob a demanda autoral – tal como foi concebida inicialmente – ou sob condicionamento editorial – tal como se definiu graficamente depois.

Na leitura em curso, consoante a qual o livro *Sevilha andando* é tomado como um desdobramento do seu antecessor *Crime na Calle Relator*, a considerar o equilíbrio instável desencadeado pelo deslocamento do poema “A sevilhana que não se sabia” – que ora compõe um livro ora compõe outro –, toda e qualquer consideração acerca do volume que enfeixa o poema será guiado pela sua disposição ambivalente, de estar associada a um grupo de poemas ou de outro, a depender da edição compulsada, até porque várias estão em circulação, incluindo aí as originais da década de 1980. Ao eleger a última edição, só implica uma opção de leitura pautada pelo imperativo mercadológico mais do que pelo artefato estético que é o livro, uma vez que sua maior circulação torna o poema mais acessível para quem quiser cotejar ou expandir sua leitura, sem passar pela consideração de qual seja a mais confiável ou correta, tanto no âmbito da constituição dos versos quanto de sua significação junto à série de poemas que lhe carregiam, por contiguidade.

Caberia reiterar, ainda, que a publicação conjunta ou sobreposta – tal como fez a Alfaguara (2011) – sinaliza a correlação significativa entre os dois livros reunidos numa mesma publicação, que acumula os dois títulos – *Crime na Calle Relator* e *Sevilha andando*. Tais títulos, obviamente, carregam consigo particularidades expressivas, temáticas e até históricas, da história do autor e da história social, que não podem tão somente ser planejadas. Por outro lado, tal publicação recupera uma compreensão universalista, segundo a qual os volumes de um mesmo autor guardam alguma relação entre si, e dilacera um princípio cabralino, que se guia pela autonomia das obras e que a cada novo livro haveria uma superação do anterior, o que absolutamente não se aplica ao caso, a não ser que entendamos como superação também o seu desdobramento ou sua continuação em poemas que se ramificam em publicações que se sobrepõem, a considerar os condicionamentos editoriais a que a obra foi confinada.

Com isso, podemos acompanhar um movimento cruzado do autor em relação à convenção literária vigente, que pode ser sintetizado assim: quanto mais o autor se afasta dos princípios que ele mesmo havia postulado para si, mais se aproxima de procedimentos editoriais universalmente válidos, ainda que à sua revelia; em paralelo a este movimento de cunho editorial, quanto mais a figura autoral se materializa no texto – por meio de pronomes, verbos e referências familiares, pessoais ou cidadinas –, mais ele se consolida como um objeto público, passível de apreciação e de valoração.

Por seu turno, a escritura gravada no artefato editorial que é o livro sofre alteração, porquanto abandona referências superficialmente formais para sua efetiva consolidação subjetiva, materializada no espaço da página que passa a gravar referentes históricos, familiares e geográficos, que se consolidam antes como traços distintivos seus. Se antes a distinção autoral estava dada pela sua intervenção no código linguístico e literário vigentes, a partir de certa altura, sua produção passa a ser reconhecida através de marcas textuais que funcionam como sua logomarca gravada em procedimentos verbais, que lhe vêm a ser definidores. Ora pendendo para o Recife natal e, muito mais, para uma Sevilha mentada formalmente como um símile expressional, tal como o poema que se segue, recortada a sua quarta parte das outras, para efeito da análise, também circunstancial.

A sevilhana que não se sabia

Quando queria dá-la a ver
ou queria dá-la a se ver,

ei-lo então incapaz de todo:
nada sabe dizer de novo.

Só reencontra as coisas ditas
E que ainda diz de Sevilha.

Sua alegria nem sempre alegre
porque há nela uma dupla febre:

a febre sem patologia
que lhe enfebrece até a gíria,

que tanto informa sua festa
e a alma em chispa atrás dela;

e a outra febre, a da doença,
da pobreza da Macarena,

dos operários sem semana
e dos ciganos de Triana:

a febre antiga e popular
que o mundo um dia há de curar

e nada tem com febre que arde
no que é Sevilha e suas Carmens.

2

De uma Sevilha tem pudor:
De onde nos balcões tanta flor,

De onde as casas de cor, caiadas
cada ano em cores papagaias,

que fazem cada rua uma festa
que a sevilhana sem modéstia

passeia como em sala sua,
multivestida porém nua,

Dessa nudez sob mil refolhos
Que só se expressa pelos olhos.

Por ela anda a sevilhana
como andaria qualquer chama,

a chama que reencontro negra
e elétrica, da cabeceira,

chama morena e petulante
dela e da sevilhana andante,

ambas em espiga a cabeça,
num desafio de quem seja,

e pisando esbeltas no chão,
ambas, num andar de afirmação.

3

Pois não quis viver em Sevilha
que é de onde ela não se sabia,

descrente da antropologia
que lhe nega a genealogia:

mas sevilhana nela toda,
como se naufragada forma

viesses a encalhar por engano
nas praias do Espírito Santo.

Donde o pé atrás contra Sevilha?
Crê que é só bulha, *bulerías*?

Sevilha é mais da *seguriya*,
que é a castelhana *seguidilla*

que o cigano prende no tanque
do seu silêncio, e fez em *cante*,

e que a cigana fez em dança,
centrada em si como uma planta.

São em Sevilha as *glorietas*,
essas praças de bolso, feitas

para se ir escutar o tempo
desfiar carretéis de silêncio.

4

Para convencer a sevilhana
surpreendida por essas bandas

quis dar-lhe a ver em assonantes
o que ambas têm de semelhante.

Mas para sua confusão
o que escreveu até então

De Sevilha, de sua mulher,
de suas ruas, de seu ser

(que Sevilha, se há de entender
é toda uma forma de ser),

o que escreveu até então
se revelou premonição:

a sevilhana que é campista
já vem nos poemas de Sevilha,

e vem neles tão antevista
que em Sobrenatural creria

(não fosse ele homem do Nordeste
onde tal senhor só aparece

com santas, sádicas esponjas
para enxugar riachos e sombras).
(MELO NETO, 2011, p. 101-104).

Tomando este longo poema como portador de um enredo, sua descrição fica dividida em quatro partes, correspondentes à estrutura composicional, que poderia ser sintetizada assim:

1. Há um sujeito estruturador do poema que quer dar a ver a sevilhana nomeada ali, ao mesmo tempo em que quer dar a ela a ver a si própria. Ao tentar esse exercício de visualização, ele se percebe incapaz de dizer algo que já não tivesse dito antes e se descobre impotente diante do novo, reencontrando coisas de Sevilha, descrevendo a cidadã por meio da cidade;
2. Aquela descrição da cidade sinaliza algo festivo e sem modéstia, de uma nudez acessível a toda gente, porque se mostra como uma chama, chama negra e petulante, tal como havia descrito em outros poemas, a exemplo de “Estudos para uma bailadora andaluza”, que é de *Quaderna* (1960);
3. Como não queria viver em Sevilha, porque não se via ali, aquela sevilhana não se reconhecia na genealogia que pudesse conferir alguma identificação antropológica com aquele grupo social. Aliás, ela não se constitui através das formas culturais associadas a Sevilha: *bulerias*, *siguiriya*, *seguidilla* – que nas edições originais está vernaculizada “seguidilha” e, portanto, sem itálico –, *cante ou glorietas*;
4. A pretexto de convencer aquela sevilhana de se ver a si mesma, o sujeito ali constituído se utiliza de assonantes para que ela possa fazer o exercício por meio da sonoridade que sinestésicamente permite sua visualização, dado que Sevilha, sendo uma forma de ser, mais do que um objeto palpável, ilumina-se pela sua tonalidade. Consequentemente, o que ambos escreveram até então – o sujeito

inscrito no poema e a sevilhana nomeada – decifra-se na premonição que ora se revela: a sevilhana de Campos (ES) se traduz nos poemas de Sevilha, contradizendo os princípios autorais.

Diante do quadro exposto, a análise a seguir terá seu núcleo de exploração na última parte, qual seja, a quarta. Assim seguirá, sob a hipótese de que estaria atendendo a um dos princípios autorais – pautado pelo quatro –, bem como se privilegiaria o ápice da composição, entendida como portadora de um enredo, que vai num crescendo até o momento em que aquela sevilhana explica a cidade, ao passo que explicita seu processo expressional, integrado à composição, enlaçando sujeito textual e objeto tratado. Sujeito e objeto no poema estão imbricados como instâncias simbólica e pública, à proporção que encerram uma elaboração bastante particularizada sob o ponto vista formal ou temático, já que apresenta Sevilha como contraface de uma mulher específica e como equivalente metonímico da poesia que se lhe revela e se faz, por assim dizer, por meio de uma peculiaridade autoral, a um só tempo, particularizada e universalista.

A quarta parte do poema se pauta, por conseguinte, por uma vontade deliberada de convencimento daquela sevilhana que não se sabia e não sabia somente a ela, que não era a única a ser convencida de um princípio composicional, por assim dizer, em expansão na própria reprodução. Pois o leitor muito dificilmente aceitaria, em condições normais, que houvesse uma sevilhana nascida em Campos (ES), senão sob procedimento ou rendimento poético e é exatamente essa a intenção: revelar-lhe e não só fazê-la se ver, mas fazê-la se ver em revelação sinestésica para convencimento de todos e particularmente dela mesma que, desde sempre, constara nos poemas todos de Sevilha. Com isso, promove-se uma confusão entre a sevilhana e aquela composição autoral, que se apresenta entrelaçada à poesia da sevilhana, sob a máscara verbal grafada no poema assim: “para sua confusão”, conforme consta no quinto verso da quarta parte.

Curioso é notar que o argumento do poema só se sustenta sob a mediação de duas afirmações bastante particulares, sem as quais o seu sentido se esfuma e que estão grafadas entre parênteses, a saber: “que Sevilha, se há de entender/ é toda uma forma de ser” e “Não fosse ele o homem do Nordeste/ onde tal senhor só aparece/ com santas e sádicas esponjas/ para enxugar riachos e sombras”. Como se trata de dois enunciados que estruturam a elaboração do poema, observaremos mais de perto um e

outro, até porque se constituem, respectivamente, de um dístico e, depois, de dois dísticos, para ordenarmos a reflexão, que analisa o poema pelo que ali se dispõe como cifra, indicada pelo sinal gráfico dos parênteses, que interferem na disposição sintática do enunciado, cindindo-o mais pelo argumento do que propriamente pela sequência da exposição.

Do enunciado constante nos primeiros parênteses, é preciso destacar a rima pobre e forçada entre “entender” e “ser”, como se estivesse a alegar que Sevilha é aquilo que se entende de cidade como lhe sendo distintiva, o que significa dizer, com um tom de obviedade, que Sevilha é uma forma de ser e sendo o que é, torna-se uma forma. Leia-se, portanto, Sevilha como um significante aberto à constituição de sentido, que se torna acessível pelo entendimento de sua forma, contrariando o que dissera na parte imediatamente anterior, quando opunha a sevilhana campista às formas associadas à Sevilha. Trata-se, portanto, de entender Sevilha não exclusivamente pelas suas formas, mas por uma forma de ser que a identifica e que, sendo imaterial, sonoriza-se. Sevilha é absolutamente e isso deve ser entendido como uma condição sua que se transfere para a sevilhana pela sonoridade que ela pode ver e que dá a ver. A sonoridade daquele primeiro dístico entre parênteses se cristaliza no som fechado em /e/, o qual, se tomarmos os dois versos em sua extensão particular, de caso a caso, será contradito pelo dilaceramento dos sons das semivogais, mais atuantes e incisivas no primeiro verso, mas não menos expressivas no segundo, apesar de sua menor incidência.

Por outro lado, temos uma abertura ostensiva dada pelos sons dos verbos “há” e “é”, que revelam uma condição mais do que uma circunstância. Tal abertura, num verso e noutro, só encontra correspondente sonoro no som aberto de “forma”. Com isso, cria-se uma cadeia significativa entre o que há e o que se é na forma, o que de algum modo enlaça a sevilhana e Sevilha, pelo que há em ambas ou pelo que se é na forma. Por outra, pode-se dizer que a sevilhana se encontra em Sevilha pelo que há na forma de uma e de outra, o que não deixa de ser uma maneira de entendê-las, ou ainda, que seu possível entendimento se dê pelo que efetivamente ambas são na forma, o que indica um modo de existir.

Pois bem, considerando que estamos diante de uma particularidade autoral, cuja subjetividade se inscreve nos objetos, os quais passam necessariamente por uma eleição, tal caráter eletivo da composição, quando assinalados em Sevilha e na sevilhana, mais do que uma mitologia

particular do autor, registra um modo de se expressar que se materializa linguisticamente num significante, cuja exploração sintática e semântica no corpo do texto lhe confere propriedades antes imprevisas, mas que podem ser visualizadas no espaço da página. A poesia que daí se percebe é decorrente, tanto pela imagem construída quanto pela sonoridade que carrega, de uma compreensão a ser desenvolvida, porquanto se faz constitutiva da significação a ser engendrada, o que equivale a dizer que a poesia pode ser vista pelo som que a integra e a estrutura formalmente. Isso pode ser entendido como a sua forma de ser, ao menos como uma maneira bem particular de expressão, o que é próprio do gênero lírico ou do uso que lhe faz um certo autor, mesmo quando estiver lidando com referentes bem particulares, seja a cidade que elegeu para sua própria fabulação ou a mulher que escolheu para esconder sua expressão.

Simulando um quiasmo, é preferível visualizar uma encruzilhada entre a poesia projetada em Sevilha como símile expressional e a referência decalcada da sevilhana, que simula materializar a poesia que é, pela própria condição imaterial ou impalpável, incorrigível ou incontrolável, mesmo para aquele poeta que quis controlar o verso e a própria expressão, mas não foi capaz de se esquivar à poesia que se coloca diante de si como uma fatalidade das circunstâncias, uma antevisão ou uma previsão imprevisita: na sevilhana e em Sevilha. Mesmo sem vocação para o sobrenatural, tem que se render à imaterialidade do material com que tem que lidar e contra o qual lutou uma vida inteira ou durante toda uma produção literária, sempre pautada pela contenção, que, contraditoriamente, se revela diante dos seus próprios olhos como imagem e como verso, resultantes de uma busca sua ou até mesmo de sua construção.

A construção apreendida por meio de recursos expressivos, aqui restritos à sonoridade ou ao enredo da composição, estendem-se para um plano mais amplo, que está registrado na publicação ou, se quisermos, na trajetória editorial do livro, que sendo indiscutivelmente um valor e até uma obsessão autoral, revela-o. Não do modo como ele quis se ver ou do modo que se acostumou a se ver ou quis se dar como objeto de visualização, mas com uma força expressional incomum, que se revela até mesmo quando os seus princípios são contraditos, o que implica uma particularidade estilística descomunal, que se impõe mesmo onde não se imagina nem pretendia estar.

O mais contraditório de tudo é que, fugindo à imagem que o autor projetou de si mesmo de maneira racional e nítida – tanto em obra quanto

em entrevistas – ele se revela de outro modo não tão claro nem tão evidente, mas que não deixa de lhe ser revelador: a sua produção menos frequentada tem, por assim dizer, um poder de revelação similar ao que foi consolidado como sua produção mais apreciada, ainda que por outras razões e meios. Isso se aplica tanto aos livros como publicações particulares e ao percurso editorial a que cada uma delas se submete. O traço de exceção editorial e até mesmo os acidentes de publicação se fazem constitutivos da expressão autoral, seja pela historicidade da publicação, seja pela significação que adquire em cada novo volume produzido e veiculado.

Essa sua condição autoral imprevista é o que permite sua visualização em perspectiva ou em negativo, conforme se queira, mas sem dúvida como um desdobramento do que ele mesmo dissera anteriormente como variação de seus princípios composicionais, ao que o poema “A sevilhana que não se sabia” pode ilustrar na condição de composição autônoma ou como parte de um artefato que está circunstanciado, como é o caso de toda publicação. Se aqui se optou pela última edição do poema em livro autoral, foi para dispor de sua visualização em perspectiva, o que seria alterado se se tomasse uma das duas publicações originais, porque outra seria a coleção de poemas a ser considerada como constitutiva da significação em pauta – fosse *Crime na Calle Relator* ou *Sevilha andando*. Tal como foi apreciada aqui, aquela composição se oferece como limite de toda uma cronologia retrospectiva, que vem muito a calhar no momento em que se celebra o centenário do autor, cuja obra exige revisão, senão interpretativa, ao menos na sua configuração editorial, sobre o que se tentou refletir como um condicionamento e uma possibilidade de leitura a mais.

Referências

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

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

GARCIA, O. M. *Esfinge clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

HOUAISS, A. *Drummond, mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

- LIMA, L. C. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MELO NETO, J. C. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MELO NETO, J. C. *Crime na Calle Relator*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- MELO NETO, J. C. *Museu de tudo e depois*: poesias completas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- MELO NETO, J. C. *Sevilha andando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- MELO NETO, J. C. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MELO NETO, J. C. *Poesia completa*: Serial e antes; A educação pela pedra e depois. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MELO NETO, J. C. *Morte e vida severina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- MELO NETO, J. C. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008a.
- MELO NETO, J. C. *A escola das facas e Auto do frade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008b.
- MELO NETO, J. C. *Poesia Completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008c.
- MELO NETO, J. C. *Crime na Calle Relator e Sevilha andando*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- MELO NETO, J. C. *O rio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- MERQUIOR, J. G. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- NUNES, B. *João Cabral*: a máquina do poema. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.
- SECCHIN, A. C. *João Cabral*: a poesia do menos. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

Recebido em: 08 de novembro de 2019.

Aprovado em: 13 de março de 2020.