

João Cabral de Melo Neto e a poética de Joaquim: notas a partir de “Paisagens com cupim”

João Cabral de Melo Neto and Joaquim’s Poetics: Notes from “Paisagens com cupim”

João Guilherme Dayrell

Universidade Federal do Rio Grande do

Sul (UFRGS) Porto Alegre | RS | BR

joaogdms@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9941-7708>

Resumo: O artigo toma como objeto o poema “Paisagens com cupim”, publicado por João Cabral de Melo Neto na obra *Quaderna*, de 1960, para nele investigar o papel da corrosão produzida pelo animal, a partir da qual identificamos dois embates ao longo do poema, quais sejam: campo x cidade e cultura x natureza. Enquanto o primeiro poderia remeter à *modernização conservadora* (Brasília, mas também a verticalização da orla da praia de Boa Viagem, no Recife) contemporânea ao poema, da qual Cabral marcaria distanciamento crítico; a segunda daria aspecto dionisíaco à sua poesia, propondo um entrelace entre cultura e natureza. A partir disso, iremos perquirir a possibilidade de uma tradição da corrosão no interior da obra cabralina que, segundo sua fortuna crítica, seria inaugurada pela poética de Joaquim de *Os três mal-amados* (1943), supostamente minoritária em sua restante produção.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Paisagens com cupim; *Quaderna*; modernização; natureza e cultura.

Abstract: The article takes as object the poem “Paisagens com cupim”, published by João Cabral de Melo Neto in the work *Quaderna*, from 1960, in order to investigate the role of the corrosion produced by the animal, from which we identify two clashes, namely: field x city and culture x nature. While the first could refer to the conservative modernization (Brasília but also the verticalization of Recife’s waterfront) of which Cabral would indicate a certain distrust, the second would give a Dionysian aspect to his poetry, proposing an interweaving between culture and nature. Based on this, we will inquire into the possibility of a tradition of corrosion within Cabral’s work which, according to his critical fortune, would be inaugurated by Joaquim’s poetics in *Os três mal-amados* (1943), supposedly in the minority in his remaining poetry.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Paisagens com cupim; *Quaderna*; modernização; natureza e cultura.



1 Introdução

Entre 1956 e 1959, isto é, em meio à construção de Brasília, o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto escreve o livro *Quaderna*, que marcaria, segundo o crítico Benedito Nunes, um importante momento de “precisão metodológica e cartesianismo” (Nunes, 1974, p. 118) em sua produção. Publicado pela primeira vez em 1960, a obra suscita comentários similares em outros críticos como, por exemplo, João Alexandre Barbosa, segundo o qual nela estaria marcado “o domínio, não direi da sua linguagem, mas da linguagem da poesia: a imitação do real se faz agora amplamente porque”, conclui o crítico, “a sua linguagem parece ter *aprendido* com os objetos uma certa forma de realização (leia-se tornar real)” (Barbosa, 1975, p. 158). Em consonância estaria Haroldo de Campos que, numa palestra ministrada na UFRGS, em 1963, arremata que *Quaderna* seria “construído sobre o módulo quadro-quadrado” no qual “as relações invariantes seriam figuradas na unidade-quadra”, enquanto “as variantes no jogo semântico” (Campos, 2010, p. 85). Este último jogo, segundo Campos, teria sua ênfase inicial em *O cão sem plumas*, de 1950, quando a poesia cabralina toma compleição mais narrativa, semântica e engajada, denominada por Campos como “poesia-prosa”; naquela, dos módulos geométricos, teríamos a “poesia-poesia”, configurada por Cabral especialmente em *O engenheiro*, de 1945, no qual haveria a volta de sua poesia à “lógica (não científica, mas poética) do construir” (Campos, 2010, p. 85). E *Quaderna* seria para Campos, finalmente, um momento especial de encontro entre as duas tendências.

Não antagonicas, vale dizer. Isto não apenas porque Campos usa a amena imagem de “duas águas” que se comunicam “como braços que são de um mesmo manancial” para caracterizá-las em seu encontro em *Quaderna*, mas porque, ao concluir sua palestra oferecendo uma avaliação geral da poesia cabralina, arremata que o poeta ganha lugar privilegiado dentre seus pares por fazer de sua poética o “lugar cartesiano da lucidez mais extrema” (Campos, 2010, p. 88). Ora, se a lucidez extrema poderia ser, portanto, o referido manancial, quer dizer que a “participação ao nível social”, própria do estrato semântico e engajado, pouco se oporia à tendência de *O engenheiro* com a qual, por sua vez, instaura-se, “na poesia brasileira”, segundo Campos, “uma poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista” (Campos, 2010, p. 80). Todavia, se olhadas de perto, as duas águas, ao menos em um momento muito importante de *Quaderna*, são muito mais conflituosas que parecem. Um exemplo estaria no poema “Paisagens com cupim”, o maior da obra e cujo protagonista é nada mais que o animal cuja função, a princípio, não seria outra que a corrosão, sendo espécie de antítese do engenheiro. Apesar dos seus 160 versos, divididos em quarenta estrofes aglutinadas, por sua vez, em dez enumeradas sessões de quatro – “a quadra” a qual se refere Campos, que apenas menciona muito rapidamente este poema –, “Paisagens com cupim” não gera análises mais detidas pela fortuna crítica e sua leitura, na maior parte das vezes, entende, de forma simplificada, que o poema se consiste numa mera tentativa de “combater a degenerescência” (Secchin, 1999, p. 158),¹ como diz, por exemplo, Antonio Carlos Secchin; ou como colocaria João Alexandre Barbosa, a volta, na última estrofe, à cidade de Recife, com a qual o poema é aberto, sinalizaria sua reflexividade, marcando o que o cupim seria “pelo poema” (Barbosa, 1975, p. 185). Todavia, este crítico pondera que o poema acaba

¹ Cf. também Senna, 1980.

por afirmar “os riscos do podre que espreitam o homem”, para o qual nem a suposta “louvação da indústria” (Barbosa, 1975, p. 184) nos últimos versos, como conclui Barbosa, poderia opor resistência.

2 Paisagens com cupim

Como se vê, há sorte de narrativa em “Paisagens com cupim”, um movimento cujo protagonista seria o animal, como, aliás, também notou Luiz Costa Lima ao postular que “a presença de cupins matiza de drama o poema” (Lima, 1968, p. 330); drama este que, mesmo se desenrolando sob um texto límpido e geométrico, possui uma face entre “brusca e irônica” (Lima, 1968, p. 381). O que se trataria de algo um tanto excepcional na poética cabralina já que para o mesmo crítico, ao traçar um panorama de sua obra, conclui que, nela, o poeta substitui o ato de se contar uma história, o qual produziria um espaço múltiplo, pelo manejo da linguagem por meio do qual, finalmente, colocar-se-ia o espaço entre parêntesis, tornando-o homogêneo e indivisível. Assim, ele não apenas “opõe um dique ao onirismo”, como também ao “princípio-corrosão” presente, por sua vez, na ironia e no asco do seu mestre Carlos Drummond de Andrade, do qual Cabral, com “seu lúcido controle” (Lima, 1968, p. 381), afasta-se, segundo Costa Lima. Se João Alexandre Barbosa, da mesma maneira, também colocaria a “reflexão” como pedra de toque da poética de Cabral, por meio da qual ela produziria um heideggeriano “modo de estar no mundo” como “barreira” aos “sentimentos, emoções” (Barbosa, 1975, p. 38), em “Paisagens com cupim” a mera reflexão do real seria transcendida pela advento de uma história. E não só: pois não é apenas o caminho do bicho que é dramatizado no poema, mas a própria reflexão ou cartesianismo parece ser enredados, tornando-se sorte de personagens de uma batalha. Ou seja, o cupim não somente perfaz um drama subjacente à organização, mas coloca enquanto protagonistas desse drama tanto a corrosão quanto o controle, a decomposição e a geometria, o mundo sensível e sua intencional reflexão na linguagem. Logo, poesia-prosa e poesia-poesia, ao invés de braços de um mesmo manancial, protagonizam furioso embate que merece um olhar detido. Vejamos, finalmente, “Paisagens com cupim”:

1

O Recife cai sobre o mar
sem dele se contaminar.
O Recife cai em cidade,
cai contra o mar, contra: em laje.

Cai como um prato de metal
sobre outro prato de metal
sabe cair: limpo e exato
e sem contágio: em só contato.

Cai como cidade que caia
vertical e reta, sem praia.
Cai em cais de cimento, em porto,
em ilhas de aresta e contorno.

O Recife cai na água isento.
Bem calafetado o cimento:
ao dente da ostra, ou sua raiz,
aos bichos do mar, seus cupins.

2

Olinda não usa cimento.
Usa tijolo farelento.
Mesmo com tanta geometria
Olinda é já de alvenaria.

Vista de longe (tantos cubos)
ela anuncia um perfil duro.
Porém de perto seus sobrados
revelam esse fio gasto

da madeira muito roçada,
das paredes muito caiadas,
de ancas redondas, usuais
nas casas velhas e animais.

Porque Olinda, uma Olinda baixa,
Se mistura com o mar na praia:
que é por onde se vão infiltrar
em seu corpo os cupins do mar.
(Cabral, 2008, p. 211-212)

As duas primeiras seções produzem uma clara oposição entre Recife e Olinda: esta é um corpo inundado pelos bichos, o que é facilitado pelo fato de, no litoral, misturar-se com o mar e, então, poder receber os animais; enquanto aquela, ao contrário, opõe-se ao mar, o que acentua sua condição citadina, a exatidão de sua geometria e seu caráter isento que ganham imagem derradeira, finalmente, na duplicação de um prato de metal. O curioso é que Olinda não prescinde de geometria, porém, seu material é mais maleável e, logo, aberto ao fator externo. Isto dá a ela uma compleição impressionista pois, ao ser vista de longe, como numa miragem, apresenta-se na forma de diversos cubos, sugerindo ao observador um perfil duro que se desfaz, entretanto, quando este se aproxima e pode, então, perceber que é composta também por um “fio gasto”. Recife, ao contrário, tem no cimento a marca da robustez de sua matéria que, por isso, expulsa o bicho. Assim, a capital produz com ele um contato, mas jamais um contágio, o que leva o poema a compará-la a uma cidade na qual não haveria sequer uma praia, litoral.

A descrita condição de Olinda é estendida, posteriormente, ao que o poema chama de “arrabaldes de Recife”, nos quais, como diz, “não opõe os mesmos diques / contra o rio que em horas é / o mar disfarçado em maré” – ou seja, não somente o mar, mas o rio vem aqui a se misturar à periferia da cidade, diferentemente do que se passa com a região central que poderia perfeitamente corresponder à praia de Boa Viagem. E, se tal rio “não traz cupins de fome enxuta”, como o mar, ele traz “úmidos bichos de fruta”, cuja atividade é similar. Em seguida, a quarta seção adiciona outros dois elementos ao que poderíamos chamar de polo

do “contágio” – enquanto Recife seria o do “contato” – composto por Olinda e a periferia de Recife: trata-se das “vilas entre coqueirais”, cidades praianas que os cupims “modelam”; além das “cidades do canavial”, presente no quinto fragmento, que, como diz o poema, “[...] esca-va-as um cupim igual / Outra espécie de cupim, / já que o mar cai longe dali”. Nota-se que tais cidades, assim como a paisagem do canavial de forma geral, como lemos, “não encerra quase metal”, pois “tudo parece encorajar / o cupim, de cana ou de mar”. Se a imagem do metal é duplicada para caracterizar Recife, aqui ela compõe de forma incompleta, sugerida pelo emprego do advérbio “quase”, a matização. E, na sequência, os versos cessam de ana-lisar as cidades para focar nos objetos, nas coisas, entre as quais o metal, “os engenhos”, “os ferros mais pobres”, as “moendas” e, finaliza, as “tachas de cobre”.

Tudo carrega seu caruncho.
Tudo: desde o vivo ao defunto.
Da embaúba das capoeiras
à economia canavieira.
(Cabral, 2008, p. 213)

Daí em diante o poema faz uma longa descrição da ação do cupim, compondo um ver-dadeiro inventário de sua devoração incessante. Por exemplo: “o cupim entra os poros, lento, / e por mil túneis, mil canais, / as coisas desfia e desfaz.”; ou: “Por fora o manchado reboco / vai se afrouxando, mais poroso, / enquanto desfaz-se, intestina, / o que era parede, em farinha”. Ou, ainda, “E se não se gasta com choques, / mas de dentro, tampouco explode. / Tudo ali sofre a morte mansa / do que não quebra, se desmancha”. Até que sua ação chega numa espécie de ápice em virtude da qual o animal é apresentado em sua imponência, elevando-se à condição de sujeito histórico ou mítico por meio da confecção de uma imagem que, para ser engen-drada, necessita da citação de um estilo artístico:

Eis o cupim fazendo a vez
do mestre-de-obras português:
finge robustez na matéria
carcomida pela miséria.

Eis os pais de nosso barroco,
de ventre solene mas oco
e gesto pomposo e redondo
na véspera mesma do escombro.
(Cabral, 2008, p. 215)

3 Bichos

Em “A capela dourada do Recife”, poema de *Museu de tudo*, de 1975, João Cabral retoma o barroco o oposto, enquanto prolixo, àquilo que é reto e correto.² As mesmas características que teríamos nas construções de alvenaria do arquiteto português Manuel Francisco Lisboa, pai e mestre de Aleijadinho, marcadas pela “suntuosidade decorativa” (Ávila; Gontijo; Machado, 1980, p. 8) e pela exuberância – lembrando que o conceito de barroco tem sua principal formulação em 1888 por Heinrich Wölfflin, que o utiliza para abordar uma arquitetura que inseria, ao lado da geometria, as formas arredondadas, o devir e a instabilidade (Wölfflin, 2010, p. 45). Já no campo da lírica, o “desaparecimento da fronteira entre luz e sombra” em detrimento da plenitude do ser, próprio da arquitetura barroca, ganham sua melhor imagem na presença do trágico. Bastaria lembrar da poesia atribuída a Gregório de Matos, quando o poema indicado pela didascália “Pondera na corrente arrebatada de hum caudaloso rio quam distinto vem a ser o curso da humana vida” faz um contraponto entre o rio, no qual “tudo é repetir / vazas, e tornas a encher”; e o homem, que, um tanto exasperado, confessa: “em mim tudo é fenecer, / tudo em mim é acabar, / tudo em mim é sepultar, / finalmente hei de morrer”. E, como operador do trágico³ destino humano, estão bichos corrosivos:

Enfim certamente és rio,
foste mar, mar hás de ser,
mas eu só devo de crer,
que fui, e serei pó frio:
assim creio, assim confio,
nele me hei de converter,
os bichos me hão de comer
hei de todo acabar,
hei de estreita conta dar,
Finalmente hei de morrer.
(Matos, 1982, p. 771-772)

A mera evocação do animal corrosivo poderia abrir uma série na lírica brasileira para além do barroco, a exemplo de um Cruz e Sousa em “A ironia dos vermes”, de *Faróis*,⁴ no qual o animal corrosivo denuncia a arbitrariedade da divisão da sociedade em classes sociais ao explicitar que tanto uma camponesa quanto uma princesa terão o mesmo fim, qual seja, serão por ele devoradas. Augusto dos Anjos, em “O Deus-verme”, poema incluído em *Eu*, de 1912, coloca o bicho na condição de divindade por representar a única verdade absoluta, qual

² “O barroco prolixo / com todos os tiques, / e o reto tão correto, / direto ao que insiste, / são linguagens que raramente coexistem: / só as vi na Capela / Dourada do Recife. / E não sei de outro exemplo, / Nem me lembro que ouvisse, / de linguagens casarem / de armas e de alma em riste” (Neto, 2008, p. 367-368).

³ Trágico que, segundo João Adolfo Hansen, é moralizante, não dionisíaco, isto é: realiza uma purgação das paixões e impurezas do corpo social, de onde sua compleição misógina, racista etc. No caso especificado, exacerbasse a inferioridade do homem perante Deus, assim como a brutal hierarquia explicitada na superioridade do mundo inteligível e divino em relação ao sensível e material. Cf. Hansen, 2004.

⁴ “Mas ah! quanta ironia atroz, funérea, / Imaginária e cândida Princesa: / És igual a uma simples camponesa / Nos apodrecimentos da Matéria” (Cruz e Sousa, s/d, p. 160). Vale a menção à tese de Doutorado de Bruno Matan-grano “Águias, cisnes e vermes: o imaginário animal na literatura simbolista e decadentista”, defendida em 2019.

seja, a morte e a transformação da matéria; e, em “Psicologia de um vencido”, faz o “eu lírico” se sentir olhado pelo verme, o “operário das ruínas” (Anjos, 2011, p. 11), que um dia irá vencê-lo e comê-lo. Poderíamos lembrar, ainda, de Carlos Drummond de Andrade com seu “Áporo” de *A rosa do povo*, de 1945, um inseto que cava para buscar saída em um país bloqueado – estamos em plena modernização conservadora de Vargas –, até que tal ação é interrompida pelo advento de uma flor não geométrica que produz uma abertura (Andrade, 1973, p. 154). Isto se nos mantivermos no campo da lírica, pois, no do romance, caberia, rapidamente, lembrar que as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicada por Machado de Assis em 1880, são dedicadas pelo personagem narrador, como consta no texto: “ao verme / que / primeiro roeu as frias carnes / do meu cadáver / dedico / como saudosa lembrança / estas Memórias Póstumas” (Assis, 1880). A ironia, aqui, parece estar em consagrar as memórias àqueles que garantem sua possibilidade de existência da forma pela qual são colocadas, pois, em primeiro lugar, é somente por estar morto e, logo, comido pelos vermes, que a personagem reflete sua vida na escrita, recompondo-a – reflexão/duplicação contida na imagem acústica “ver-me” (Cf. Oliveira, 2019, p. 3) –, assim como, em segundo, é justamente por estar em outro plano que angaria certo grau de liberdade de expressão e tom crítico em relação à vida passada.⁵

Por outro lado, pode-se observar como o cupim de Cabral enfrenta questões que lhe são muito contemporâneas e que, para ser identificadas, vale voltar ao poema. Pode-se dizer que ele é composto por dois grandes embates: um entre campo e cidade, inscrito tanto na relação de Recife com sua periferia quanto entre a capital e o interior; e um segundo entre cultura e natureza, isto é, entre as construções humanas e a sua deterioração pelo cupim, gerando contágio entre história e *phýsis*, ser e devir. Quanto a este confronto, ele se restringe ao campo/periferia e está presente em oito seções do poema, sendo absolutamente majoritário. Aquele consta somente nas primeira e última seções, nas quais, por meio da objeção ao cupim, a cidade grande opõe um dique à natureza. Além disso, notamos que, no caso do interior, a corrosão impelida pelo animal não produz apenas a mistura entre os supracitados polos como, também, uma maior heterogeneidade de tempos históricos, tal como consta nos materiais das construções de Olinda e que levam, por fim, a menção ao barroco, isto é, um estilo atribuído a outra época.

Uma das leituras que entende que poema exorta o controle dos cupins se justifica chamando atenção para posição privilegiada de Recife na abertura e encerramento: “imune à ação do cupim, só que agora a um Recife industrializado, cujas máquinas são a garantia de que a cidade poderá resistir ao inimigo insidioso que destrói tudo ao redor” (Senna, 1980, p. 106), como diz, por exemplo, Marta de Senna. Pode-se pressupor, igualmente, que ela derive de uma leitura geral da obra de Cabral aplicada ao caso particular. Isto porque no poema não há um elemento explícito que indicaria a preferência de uma consciência transcendente a um dos lados do embate. Aliás, nos primeiros versos do décimo fragmento, lemos que “Recife, só, chegou a cristal / em toda a Mata e Litoral. / Recife e a máquina sadia / que bate em Moreno e Paulista”. Porém, a última estrofe, ao se iniciar com uma conjunção adversativa, parece voltar atrás: “mas nem na Mata ou Litoral / há mais desse aço industrial / para opor-se ao cupim, ao podre / que o mar canavial traz, ou fosse.” (Neto, 2008, p. 215-216) – talvez seja esse movimento de reconsideração que

⁵ O gesto aqui se assemelha ao de Dante na *Commedia* que, doutro plano, denuncia, ainda que de forma velada, figuras que lhe eram contemporâneas.

leve João Alexandre Barbosa a concluir que, no fim das contas, não haveria resistência aos “riscos do podre”. Por outro lado, sublinhamos a inexistência, no último verso, de uma “louvação da indústria”, ao contrário: ao citar Recife e a máquina sadia, lemos: “essas têm a carne limpa, / embora feia, em série, fria”. Esta adjetivação é o mais próximo de algum juízo de valor que poderia sinalizar a posição de uma consciência transcendente acerca da luta.

4 Modernização conservadora

Caberia, a fim de aprofundar as implicações da mobilização desses embates pelo poema, verificar suas principais abordagens na tradição: na mesma medida que campo x cidade teria elaboração incontornável nos trabalhos de Marx e Engels, cultura e natureza encontraria em Friedrich Nietzsche. No memorável capítulo do livro I d’*O capital* acerca da “Acumulação primitiva”, Marx descreve longamente os processos de expropriação dos camponeses de suas terras e meios de produção gerando, com isso, trabalhadores sem direitos para servir nas indústrias citadinas, isto é, a forma de trabalho sobre qual se funda o capitalismo, o trabalho assalariado. Por isso, nos artigos escritos cerca de cinco anos depois e reunidos no volume *Sobre a questão da moradia*, Engels, por sua vez, argumenta que a solução para a massa de desabrigados nas metrópoles inchadas que, então, horroriza Proudhon e os proudhonianos, consistir-se-ia na “supressão da oposição entre cidade e campo” (Engels, 2019, p. 80). Diferentemente, a solução burguesa para o problema, então, era dada pelo bonapartismo com as reformas urbanas de Haussmann que se tornam, para Engels, mais que uma política pública de um prefeito do Departamento do Sena, mas um paradigma urbanístico doravante universalizado e que se consistiria, por sua vez, em “abrir ruas retas, longas e largas através da aglomeração dos bairros de trabalhadores e cercá-las de ambos os lados de prédios luxuosos [...]”, evitando barricadas, entre outros. O resultado seria o mesmo em toda parte: “as vielas e os becos mais escandalosos desaparecem sob a enorme autoglorificação da burguesia em virtude de tão retumbante êxito, mas reaparecem”, conclui, finalmente, o estudioso, imediatamente “em outro lugar e muitas vezes na vizinhança mais próxima” (Engels, 2019, p. 104).

O que chama atenção não apenas ao sublinhado caráter industrial de Recife em “Paisagens”, mas também ao fato de ser justamente no final dos anos cinquenta que a praia de Boa Viagem inicia seu processo de verticalização, gerando um *boom* imobiliário que é acompanhado, por sua vez, da favelização de Brasília Formosa, bairro vizinho, assim como da formação das maiores favelas nos arrabaldes, como a da Borborema (Cf. Costa *et. al.*, 2008). O modo isento, geométrico, exato com que Recife cai sobre o mar é possibilitado, como diz o poema, pelo material que utiliza, sendo o progresso técnico, portanto, fundamental para a “dominação da natureza” que exerce – enquanto, observamos, os “retrocessos na organização da sociedade”, para usar as expressões de Walter Benjamin, faziam o amontoado de ruínas da vizinhança “subirem até os céus” (Benjamin, 1994, p. 226). Não apenas Recife: estamos em plena construção de Brasília, ponto alto da modernização conservadora (Cf. Oliveira, 2013) e do construtivismo racionalista posto em ato num dos zênites da história brasileira. Não seria uma ironia que o poeta-engenheiro-cartesiano, justamente no ponto de conversão de seu suposto ideal em realidade do seu país, dedique o maior poema do seu livro mais racionalista ao cupim, antítese do engenheiro?

De certo uma ironia caso se considere que João Cabral é, antes ou além de um racionalista, um irônico, como diz, por exemplo, Homero Araújo, que, para tanto, coloca o poeta na mesma linhagem de Machado de Assis ao lembrar que ambos eram admiradores “da ironia e do humor setecentista inglês” (Araújo, 2014, p. 167). Posição que o afastaria do otimismo das promessas modernizantes do final dos anos 50, então compartilhadas pela Bossa nova, e às quais Cabral respondia com desconfiança, postura crítica e consciência catastrófica do atraso, segundo Araújo – portanto, distanciando-se da modernização conservadora. O que entraria em atrito, notamos, com a redução de sua poesia ao construtivismo. Ora, a reivindicação da “forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível)” (Campos; Campos; Pignatari, 2006, p. 217) pelos irmãos Campos e Décio Pignatari no “Plano piloto da poesia concreta”, de 58, desembocaria, dois anos depois, no endosso feito por Haroldo de Campos à construção de Brasília devido a hipotética união entre tradição e modernidade protagonizada pela combinação entre as formas curvas e “barrocas” (Campos; Campos; Pignatari, 2006, p. 213) da arquitetura de Niemeyer ao racionalismo do plano piloto de Lúcio Costa,⁶ como coloca o crítico e poeta concreto. Logo, o entusiasmo pela poesia de Cabral, garantindo a ela um lugar na *paideuma* tríade da lírica brasileira, na qual divide espaço com Oswald e Drummond, só poderia partir, como bem mostrado, de sua redução ao caráter exclusivamente construtivista, racionalista e cartesiano.

É irônico, sem dúvida, que a organização no plano da forma, a chamada poesia-poesia, não encontre, pra dizer o mínimo, confirmação sem resto no plano da prosa no qual, por sua vez, a geometria cede à corrosão, embora, no polo do contágio, exista sorte de coexistência entre destruição e geometria. Fato sobre o qual, aliás, vale a última consideração. Se haveria um contraponto à teleologia da máquina sadia, feia, em série, fria, que repousa sobre a praia do Recife (ou sobre o sertão goiano, como é o caso de Brasília) – e que poderia denotar um ceticismo em relação à modernização conservadora devido à consciência catastrófica do atraso. Enfim, se há este contraponto, note-se que, como dito, no polo do contágio não apenas geometria e destruição estão lado a lado, como a própria corrosão não figura como elemento meramente negativo, destrutivo, a exemplo da ação do cupim ser colocada enquanto ato de *modelar* quando o poema se refere às cidades do litoral. No plano da cultura, é como se se perfurasse a homogeneidade do progresso, revelando as camadas da memória, inscrita nos heterogêneos substratos históricos de Olinda – Benjamin dizia que, “como ruína, a história”, no drama barroco, “se fundiu sensorialmente ao cenário”. Neste sentido, o estilhaço, as ruínas e os fragmentos não são apenas indício de uma violência, mas, também, espécie de matéria de criação (Benjamin, 1998, p. 200), porque torna permutativa a relação entre tempo e espaço, adquirindo a matéria dimensões múltiplas que tornam o passado citável; abrindo-a a outras leituras. E isto está longe de passar por algum tipo de idealização, uma vez que o passado é também colocado sob a diátribe da enfermidade, que poderia remeter ao declínio da monocultura e à precariedade das formas arcaicas de produção. Afinal, o cupim não é um

⁶ Em 1998, com a publicação de *Crisantempo*, Haroldo de Campos dá atenção à térmita no “Poema qohelético 2: elogio da térmita”: “os cupins se apoderam da biblioteca / ouço o seu áfono rumor / o canto zero das térmitas / os homens desertaram a biblioteca / palavras transformadas em papel / os cupins / ocuparam o lugar dos homens / gulosos de papel peritos em celulose / o orgulho dos homens se abate madeira / roída / tudo é vão / o gorgulho mina o orgulho / assim ficaremos cadáveres verminosos.” Nota-se a divisão feita pelo próprio poeta entre a fase concretista e a pós-utópica, sendo, sintomaticamente, pertencente ao momento pós-utópico tal elogio da térmita.

mero escavador que revela uma origem, mas, antes, aquele que “faz as vezes”:⁷ seja do mestre de obras barroco, do declínio da economia canvieira ou da pobreza da periferia da cidade grande. Já em relação ao plano da natureza, essa reversibilidade da imagem do cupim – ou o caráter paradoxal do que denominamos como “campo do contágio” – produz algo curioso, porque é como se o animal transcendesse sua posição meramente negativa, natural, retomando um processo que não é incomum na poesia de Cabral. Vejamos, por exemplo, o que diz Benedito Nunes sobre *O cão sem plumas*, poema de 1950:

Todo ser violentado, cujos atributos se truncam e se confundem, como nos versos acima os atributos da árvore com os do pássaro, é um cão sem plumas. Exposto a uma geral corrosão, ele é natureza desfalcada. Sua forma de existir é não-ser, pois que só existe como realidade negada em si mesma. O que a nega e desrealiza, até fundi-la com o rio, é uma potência anônima, que tem a força opaca, viscosa, pobremente fecunda e estagnada das águas do Capibaribe. O rio conhece os homens sem pluma, seus homônimos, que vão nele perder-se numa convivência de suas naturezas idênticas, ambas corroídas ou desfalcadas, ambas se confundindo na dissolução comum, que humaniza o rio e fluvializa o homem. [...] Mas pela sua própria natureza carente, pela corrosão e privação que qualificam a sua maneira de existir, a realidade humana, concentrada na imagem do cão sem plumas, é uma realidade espessa e contundente, cortante e agressiva, capaz de afirmar-se a si mesma, rejeitando a negação que reduz a não-ser (Nunes, 1971, p. 68-70).

Em seu clássico acerca d'*O nascimento da tragédia*, de 1872, Friedrich Nietzsche argumenta que, no estado dionisíaco, não se dilui a apenas a hierarquia entre os homens, mas, também, destes com a natureza: “os animais falam, já a terra produz leite e mel, por que a voz do homem adquiriu uma ressonância de ordem sobrenatural. O homem [...] sente-se Deus [...], deixa de ser artista para se tornar obra de arte” (Nietzsche, 2004, p. 37). É como se, após a crítica da relação dos homens entre si e que se configura pelo modo de dominação da natureza – neste caso bastaria pensar no filme *Aquarius*, de 2016, do diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho, no qual se não se opõe dique aos cupins, sendo eles, antes, instrumentalizados pela especulação imobiliária para destruir um prédio antigo e dar prosseguimento à verticalização da praia de Boa viagem –, a poesia cabralina também apontasse, de forma bastante complexa, para outra forma de arti-

⁷ O cupim, portanto, não visa recuperar uma *arché*, uma origem, mas, antes, sua escavação produz recombinações, permutações, realocando contatos já existentes entre universos heterogêneos e produzindo novas articulações. Está mais próximo, portanto, daquilo que Claude Lévi-Strauss, dois anos após Cabral, na obra *O pensamento selvagem*, chamaria de *bricoleur*, tipo que se postula, curiosa e sintomaticamente, justamente em oposição ao engenheiro: “o *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matéria-prima e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-los com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto de meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto [...] porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que ‘isso pode servir’”. (Lévi-Strauss, 1989, p. 34). Jacques Derrida, tanto em *De la grammatologie* quanto em *L’écriture et la différence*, ambos publicados em 1967, chamaria atenção ao caráter teológico do engenheiro, postulando-o como uma das formas do *bricoleur*, ou, de maneira mais crítica, seu mito.

culação da cultura com o ambiente. Em *O cão sem plumas* se humaniza o rio e fluvializa o homem; em “Paisagens”, se não teríamos algo como uma “fusão integrativa no cosmos”, como consta na expressão de Antonio Carlos Secchin ao se referir à *Pedra do sono*, primeira obra de João Cabral publicada em 1942, há, de certo, usando outra máxima do crítico empregada no mesmo contexto, um “fluxo integrativo entre o que vê e o que é visto” (Secchin, 1999, p. 20). E isto por uma razão simples: cultura e natureza, periferias e bichos de fruta, cidade e cupim mutuamente modelam e são modeladas, são mestre de obra e a obra em si. Talvez não se fundindo, o que anularia suas singularidades em detrimento de uma nova identidade resultante da união; mas, devido à façção permutativa e processual do contágio, permanecendo sempre a possibilidade aberta de um devir-outro.⁸

Uma poética de Joaquim?

Além disso, o comentário de Nunes chama atenção a outra característica da poesia-prosa cabralina: a presença da destruição, da corrosão. Protagonista, portanto, no maior poema de *Quaderna*, qual seja, “Paisagens com cupim”, com todas as consequências que apontamos e que ainda serão apresentadas; mas, também, em *O cão sem plumas*, seu aparecimento inaugural e mais expressivo estaria justamente quando João Cabral realiza dois movimentos muito importantes em sua poesia, quais sejam: recusar toda e qualquer forma fixa em favor de um poema em prosa e, finalmente, prestar uma homenagem e/ou filiação a Carlos Drummond de Andrade. Estamos falando de *Os três mal-amados*, de 1943, que glosa, por sua vez, o poema “Quadrilha”, publicado pelo mineiro em *Alguma poesia*, de 1930. Que, para Haroldo de Campos – para o qual, lembramos, a poesia-prosa é água do manancial construtivista e evoca exclusivamente o engajamento, inofensivo para a poesia-poesia –, não passa de uma “incursão sem maior importância no poema dialogado”, passagem insignificante da ilogicidade surrealista de *A pedra do sono* à “fase definitiva”, quando poeta e arquiteto, enfim, provam de sua origem comum: a dos “construtores” (Campos, 2010, p. 80), segundo Haroldo de Campos.

Ora, se parte fundamental da fortuna crítica cabralina, a exemplo de Lauro Escorel, João Alexandre Barbosa e Antonio Carlos Secchin, concordaria com Campos acerca do construtivismo racionalista como fundamento da poética cabralina; haveria, no entanto, uma notável discordância: para estes, enquanto *Pedra do sono* seria sorte de gesto inicial, ponto fora da curva, *Os três mal-amados*, diferentemente, seria, por assim dizer, o início da poesia de João Cabral propriamente dita, isto é: onde as principais forças da restante poética cabralina dariam as caras pela primeira vez. Talvez o argumento mais detalhado acerca do poema seja o de Secchin, que parte justamente de uma afirmação de João Alexandre Barbosa: nele, os três mal-amados Raimundo, João e Joaquim discorrem sobre o amor da seguinte maneira: “Quase todas as intervenções de Raimundo podem ser consideradas [...] como uma imensa antítese engendrada a partir de elementos oriundos da imagística de João”, configurando

⁸ Vale recorrer à definição do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro acerca do perspectivismo ameríndio, segundo a qual o mito ameríndio diz de uma “história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes” (2015, p. 56), mas habitavam um estado pré-cósmico sem “identidade primordial”, no qual haveria uma “diferença infinita”, indecível como saber se “o jaguar mítico é um bloco de afeto humanos em forma de jaguar ou um bloco de afetos felinos em forma de humano” (2015, p. 56): logo, eu e outro se “interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo” (2015, p. 56).

ambos uma tensão “que persistirá na obra seguinte do poeta”; diferentemente, todavia, de Joaquim, o terceiro mal-amado que representaria “uma proposta que só incidentalmente é reencontrada nos poemas de João Cabral.” (Secchin, 1999, p. 30), afirma Secchin a partir do texto de Barbosa.

João, segundo Secchin, traria o sonho – “criação minha, nascida do meu tempo adormecido, ou existe nele uma participação de fora, de todo universo, de sua geografia, de sua poesia?” –; Raimundo, em contraposição, faria figurar a lucidez construtivista que se tornaria hegemônica: “a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos, objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá”. Logo, à maneira de Haroldo de Campos, a poética cabralina se caracterizaria pela “primazia da reflexão” imposta pela “organização da matéria”, o que implicaria, necessariamente, uma “retração dos valores de João e Joaquim” (Secchin, 1999, p. 30). Diferentemente de João, no entanto, Joaquim teria uma capacidade ativa nula, segundo Secchin, sofrendo uma agressão pela devoração que o amor lhe impõe sem que se produza nem uma “fusão na matéria cósmica”, nem uma mínima rearticulação do esvaziado; destruindo, enfim, a própria materialidade. Afinal, segundo o mote recitado pelo mal-amado no poema, a partir do qual será tecido um inventário, “amor comeu” sua “infância”, seu “Estado”, sua cidade, o “cheiro de cana”, o “futuro grande poeta” e “até essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em verso” (Cabral, 2008, p. 39). Portanto, este afeto, tão importante à lírica é, como conclui Secchin, inconciliável com a própria poesia, restando exclusivamente, em sua “mecânica obstrutora”, como agente da corrosão.

João Alexandre Barbosa propõe que é justamente a reflexão de Raimundo – produzir algo e, posteriormente, imitá-lo – que realiza o citado modo de estar no mundo como barreira às emoções, pedra de toque da poesia cabralina. A fenomenologia, lembramos rapidamente, também foi usada tanto por José Guilherme Merquior quanto por Luiz Costa Lima para ler Cabral: segundo o último, o poeta, como já pontuamos, substitui o ato de se contar uma história e seu espaço múltiplo pelo manejo da linguagem que coloca, por sua vez, o espaço entre parêntesis, tornando-o homogêneo e indivisível, interditando a corrosão e se afastando de Drummond. Finalmente, lembramos que no estudo *A pedra e o rio* (1973), Lauro Escorel constata que é a partir de *Os três mal-amados* que João Cabral passa a opor um “ideal de lucidez” (Escorel, 2001, p. 18-19) ao sonho e ao orgânico da substância vital.

De longe, tantos cubos; de perto, o fio gasto

No entanto, é preciso fazer uma ressalva: o grande inventário que constitui a corrosão de Joaquim, em *Os três mal-amados* – nota-se como o inventário, a série, costuma estar presente nesta poesia-prosa de Cabral, a exemplo de “Paisagens com cupim” e *O cão sem plumas* –, não é constituído somente pela destruição, afinal, lemos em sua última frase: “o amor comeu [...] meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte” (Neto, 2008, p. 40). Uma temática muito conhecida da antiguidade e que retorna, entre outros momentos, no barroco, é o *carpe diem*, ou seja, um chamado à fruição imediata da vida em razão da consciência do caráter trágico da exis-

tência. Por outro lado, os estudos recentes de Christian Dunker (2015) e Vladimir Safatle (2015)⁹ mostram como a mobilização do medo como principal afeto na política contemporânea levam, entre outros, ao conservadorismo, à brutalização das relações sociais, além da cultura do condomínio, isto é, à formação de redomas imobiliárias no meio das cidades que intensificam o *apartheid* social – exatamente como se passa no fim dos anos 50 na cidade de Recife em Boa Viagem. Isto tudo para dizer que esta última afirmação do poema parece apontar para uma negação da negação que teria um hipotético caráter afirmativo, isto é, como se o amor, ao despir o sujeito das qualificações culturais, bens, posses etc., não o levaria somente à ruptura com o silêncio – rumo à ação política ou poética, já que Joaquim seria justamente um poeta e o amor uma obstrução à atividade? – mas, acabando com o medo da morte, o impelisse ao gozo da vida. Aliás, haveria aí uma similaridade com outra personagem drummondiana cujas vicissitudes eram publicadas no ano anterior ao advento de *Os três mal-amados*: trata-se de José, justamente alguém que “faz versos” e que encara o fim de seu mundo, como diz: “tudo acabou”. “Mas”, ressalva o poema, “você não morre, / você é duro, José!” e, assim, ele continua a caminhar: “você marcha, José! / José, para onde?” (Drummond, 1973, p. 130).

Se esta leitura é possível, haveria aqui uma coerência entre o processo desencadeado pelo *O cão sem plumas* da leitura de Nunes e pelo cupim de “Paisagens” segundo nossa leitura, qual seja: uma corrosão destruidora cujo caráter paradoxal aponta, se não a uma “integração”, à possibilidade de rearticulação, enfim, a uma positividade, ainda que indeterminada, como a marcha de José. Processos isolados em João Cabral? Outros similares poderiam ser rapidamente elencados: publicado após *Os três mal-amados*, *O engenheiro* traz o poema “Dedicado a Carlos Drummond de Andrade” no qual se retoma o inventário, agora sob a máxima “não há guarda-chuva” – guardada as devidas proporções, seria o mesmo que dizer “não há dique” – contra o amor, contra o mundo, o tempo, e, especialmente, contra poema, que sobe numa região em que “tudo é surpresa” (Cabral, 2008, p. 55-56), como a flor no canteiro. Na obra posterior, *Psicologia da composição* (1947), temos, no poema “Fábula de Anfion”, uma narrativa acerca de um construtor absolutamente racional – assim como em “Paisagens”, a própria organização é uma personagem da trama, como se o engenheiro fosse uma das manifestações do *bricoleur* na exata mesma medida que poesia-poesia fosse da poesia-prosa – cuja empresa terminada fracassada devido ao advento da flauta do acaso cuja ação, por sua vez, é tanto responsável como comparada ao advento de bichos indomesticados e inverossímeis. Similarmente, em “Psicologia da composição” o poema é comparado a um cavalo (Cabral, 2008, p. 65) que rompe o cimento mudo e fresco e, em “A palavra seda”, o poema avisa que algo de animal persiste no objeto mesmo quando nomeado. São inúmeros exemplos de uma negatividade, do corrosivo na poesia cabralina e que acaba, paradoxalmente, ganhando valor positivo, criador, propositivo. E não raro tais elementos estão associados tanto a figuras da natureza como, especialmente, à própria poesia sendo, aliás, muitas vezes postulados como a condição de sua existência.

O que a própria crítica citada pode constatar quando se pôs a analisar cada caso em sua singularidade. Ao fim do seu estudo, Lauro Escorel, ao atestar, no enredo da “Fábula de

⁹ Aliás, trata-se de uma temática bastante drummondiana como demonstra o poema “Congresso internacional do medo”, de *Sentimento do mundo* (1940), no qual lemos: “[...] cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas, / cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte, / depois morreremos de medo” (Drummond, 1973, p. 105).

Anfion”, a “falência do mito intelectualista do engenheiro” (Escorel, 2001, p. 114), aponta para o equilíbrio na poesia cabralina entre a pedra e o rio, insígnias da exatidão e da imprecisão, respectivamente. Marta Peixoto, por sua vez, sublinharia a existência da indefinição de fronteiras entre os reinos humano, animal e vegetal, com um “valor positivo” (Peixoto, 1983, p. 157) para Cabral, sobretudo ao comentar poemas de *Quaderna* como, por exemplo, “Jogos frutais” e “Poema(s) da cabra”. Já Secchin, ao ler as últimas estrofes *Uma faca só lâmina* (1955), na qual se demarca que “a realidade prima, e tão violenta / que ao tentar apreendê-la toda imagem arrebenta” (Cabral, 2008, p. 191), conclui que a poesia de Cabral “rejeita o idealismo da Totalização”, portando, logo, uma incompletude que a mantém sempre aberta, demandando preenchimento “parcial e possível” (Secchin, 1999, p. 132). E, por isso, o pernambucano seria o poeta que mais insiste na questão da “perspectiva”: “se a imagem 1 é válida, sob certo ângulo a 2 é mais pertinente”, diz, por exemplo, ao analisar alguns poemas de *Serial* (1961). Ao comentar, por fim, os poemas sertanejos de *A educação pela pedra* (1966), o crítico aponta como a “obsessão pelo avesso”, pelo paradoxo, produz, na poesia de João Cabral, uma indistinção de fronteiras: “minerais se animalizam, animais se vegetalizam, homens se mineralizam” (Secchin, 1999, p. 193).

Estas últimas avaliações coincidem sem resto com o que apontamos acerca da atividade do cupim, e também com a leitura de *O cão sem plumas* empreendida por Benedito Nunes; além dos demais enumerados processos envolvendo a bricolagem e a corrosão, que poderíamos denominar, a partir de uma visada mais geral, como parte de uma “poética de Joaquim”, força que está muito longe de ser minoritária na poesia de João Cabral de Melo Neto. O que nos levaria à seguinte conclusão: se a poética do último mal-amado Joaquim atravessa, como propusemos, a poesia cabralina de ponta a ponta, teríamos, diante de um olhar panorâmico, uma ironia: se olharmos para as partes mais visíveis de um poema, seu início ou seu fim; ou, ao avistá-lo de longe, de maneira geral, é como se sua poesia se se apresentasse “tantos cubos”, anunciando, com isto, “um perfil duro. / Porém de perto”, examinando cada caso, ao contrário, se revelasse, tal como a cidade de Olinda, “seu fio gasto”. Uma ironia? Se sim, é como se parte da crítica não a tivesse captado: ao tentar se distanciar de sua poesia para vê-la melhor, isto é, ao empreender sua atividade analítica – aliás, Barbosa defende que a poesia de João Cabral não constrói uma poética mas, precisamente, uma ética, justamente por estar fundamentada na reflexão, na duplicação –, ela acaba emulando a própria poética de Cabral, privando-se de um maior poder de reflexão sobre sua poesia. Por quê? Pois, ao analisar em sua totalidade diz “tantos cubos” – isto é, de que João Cabral seria somente engenheiro cartesiano de racionalismo extremo, como quis Campos –, porém, ao examinar de perto, acusa o “fio gasto” – os jogo de perspectivas implícito no valor positivo dado à indefinição de fronteiras entre os reinos humano, animal e vegetal; a rejeição ao idealismo da totalização; a obsessão pelo avesso, isto é, pelo paradoxo etc –. Há, portanto, um impasse não resolvido.

Seria preciso, ao contrário, superar tal contradição – o que, curiosamente, implicaria reconhecer justamente a contradição, a aporia, como elemento permanente de sua poesia – e considerar ambos como integrantes da poesia de João Cabral, isto é; jamais compreendê-la como exclusivamente oriunda da engenharia, mas que mantém viva em seu corpo a poética de Joaquim. Pois é colocando os “tantos cubos” ao lado do “fio gasto” que emerge, como mostrado – e entre tantos outros –, seu vínculo indelével (mas, jamais submisso) com a poesia de Drummond; sua crítica à modernização; seu jogo de perspectivas entre cultura e natureza. Enfim, o assombroso alcance político, ético e estético de sua poesia.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade*. Poesia completa e prosa. Volume único. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.
- ANJOS, Augusto dos. *Toda poesia de Augusto dos Anjos com estudo crítico de Ferreira Gullar*. José Olympio: Rio de Janeiro, 2011.
- ARAÚJO, Homero Vizeu. Providências cabralina. In: ARAÚJO, Homero Vizeu. *Futuro pifado na literatura brasileira*. Porto Alegre Editora da UFRGS, 2014. p. 167-185.
- ÁVILA, Affonso; CONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro glosário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
- BALAKIAN, Ana. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. Contexto de uma vanguarda. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas cidades, 2006. p. 151-155.
- CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 77-88.
- COSTA, Monica Ferreira da et al. Verticalização da Praia da Boa Viagem (Recife, Pernambuco) e suas Consequências Sócio-Ambientais. *Revista de Gestão Costeira Integrada – Journal of Integrated Coastal Zone Management*, v. 8, n. 2, 2008, p. 233-245. Associação Portuguesa dos Recursos Hídricos Lisboa, Portugal. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3883/388340124017.pdf> Acesso em: 22/05/2024.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. *Águias, cisnes e vermes*: o imaginário animal na literatura simbolista e decadentista. 2019. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras (Língua Portuguesa), do DLCV da FFLCH – Universidade São Paulo. Orientadora: Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes. São Paulo: 2019.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- NETO, João Cabral de Melo. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Tradução de Joaquim José de Faria. 13 Ed. São Paulo: Centauro, 2004.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*. O ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2013.
- OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. “Memórias Póstumas entre o ver e o verme: uma poética da leitura”. *In: Recortes machadianos*, São Paulo, p. 18-49, 2019.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. Uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. Corpos políticos, desamparo e fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980.
- WOFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.