

O EIXO e a RODA

V. 29, N. 2, Abr./Jun. 2020

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira
e-ISSN 2358-9787

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez; **Vice-Diretora:** Sueli Maria Coelho

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsssekind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acizelo de Souza (UFRJ).

EDITORA: Marcia Regina Jaschke Machado

ORGANIZAÇÃO: Ana Porrúa (Universidad Nacional de la Plata)
Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG)
Marcos Siscar (Unicamp)

SECRETARIA: Henrique Vieira

REVISÃO: Marcos Alexandre dos Santos, Marina Lilian Pachedo.

REVISÃO DE INGLÊS: Isabela Lee, Raquel Rossini, João Pedro Pessoa, Natália Benevides.

DIAGRAMAÇÃO: Alda Lopes

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

6 Apresentação

Ana Porrúa

Gustavo Silveira Ribeiro

Marcos Siscar

Dossiê João Cabral de Melo Neto, 100 anos

9 O incômodo do tempo em João Cabral de Melo Neto

The Discomfort of Time in João Cabral de Melo Neto

Renan Nuernberger

37 Os cemitérios autárquicos em poemas de João Cabral de Melo Neto

Autarchics Cemeteries in João Cabral de Melo Neto's Poems

Fabiane Renata Borsato

59 Recife: Modos de ver – João Cabral de Melo Neto leitor de Joaquim Cardozo

Recife: Ways of Seeing – João Cabral de Melo Neto Reads Joaquim Cardozo

José Roberto Araújo de Godoy

78 “Meu caro Domingos” – as cartas de João Cabral para Domingos Carvalho da Silva

“My dear Domingos” – The Letters from João Cabral to Domingos Carvalho da Silva

Laíse Ribas Bastos

Maria Lucia de Barros Camargo

- 94 A pitu do pintor Monteiro: Cachaça e afetividade em João Cabral de Melo Neto
Painter Monteiro's "pitu": Cachaça and Affectivity in João Cabral de Melo Neto
Maurício Ayer
Eduardo Dimitrov
- 116 *O cavalo de todas as cores*, uma revista organizada por João Cabral e Alberto de Serpa em sua contemporaneidade
O cavalo de todas as cores, a Magazine Organized by João Cabral and Alberto de Serpa in Their Contemporaneity
Solange Fiuza
- 139 *Sevilha andando*, com “A sevilhana que não se sabia”
Sevilha andando, with “A sevilhana que não se sabia”
Éverton Barbosa Correia
- 159 “Ser caixão de lixo ou arquivo”: ambiguidades de um Museu cabralino
“A Box of Trash or an Archive”: Ambiguities in Cabral de Melo Neto's Museum
Edneia Rodrigues Ribeiro

Varia

- 183 A poética da incerteza de Carlos Drummond de Andrade em “A máquina do mundo”
The Poetic of Uncertainty of Carlos Drummond de Andrade in the Poem “A máquina do mundo”
Cristiano de Sales
Jordana Silva Matos

- 210 O afeto nostálgico em *Angústia*, de Graciliano Ramos
The Nostalgic Affect on Graciliano Ramos' Novel Anguish
Pedro Barbosa Rudge Furtado
Maria Celia Leonel
- 235 Corpo, culpa e vergonha em *Mundos mortos*, de Octávio de Faria
Body, Guilt and Shame in Octávio de Faria's Mundos Mortos
Fábio Figueiredo Camargo
- 252 *O sol na cabeça*, de Geovani Martins: a literatura do morro
Geovani Martins's The Sun on My Head: The Slum's Literature
Davi Andrade Pimentel



Apresentação

No mês de janeiro de 2020, pouco antes da pandemia atingir o país e suspender, quase que completamente, festas literárias e iniciativas editoriais de fôlego, celebrou-se discretamente o centenário de João Cabral de Melo Neto, uma das vozes mais singulares da poesia brasileira moderna. Talvez o momento não parecesse particularmente propício a poetas, e o rigor da obra multitudinária de Cabral – que combina cálculo e acúmulo, confiança e desconfiança em relação à literatura – não estimula comemorações efusivas ou grandes acontecimentos mercadológicos. A dimensão crítica e negativa de sua poesia ficou mais evidente do que nunca, dado o contexto de sua rememoração mais recente. E quem sabe por isso mesmo seus poemas se revelaram ainda mais necessários. Um poeta que duvida da palavra fácil, da melodia insidiosa dos discursos convencionais, e aposta na carnalidade das coisas concretas, no seu valor simples, é um antídoto possível contra as mistificações autoritárias que nos cercam, contra a banalidade verborrágica feita de lugares-comuns e violência retórica.

A edição de *O Eixo e a Roda* que agora entregamos ao leitor traz, como destaque, um dossiê dedicado ao poeta de *A educação pela pedra*. A organização deste número quer tomar parte nas comemorações da vida e do legado de João Cabral de Melo Neto, reunindo contribuições que procuram observar a sua poesia por ângulos distintos daqueles já tradicionais na sua fortuna crítica. Os oito artigos que o compõem têm como traço comum a diversidade de escopos e objetivos. Os textos de José Roberto Araújo de Godoy e Laíse Ribas Bastos apostam na análise de fundo comparativo e no diálogo (poético e epistolar) com outros autores como modo de aproximação à obra cabralina. Neles são considerados, respectivamente, os poetas Joaquim Cardozo e Domingos Carvalho da Silva. Por sua vez, Solange Fiúza procura discutir a revista *O cavalo de todas as cores*, projeto editorial desenvolvido por Cabral no início da década de 1950, de modo a explicitar que elementos dessa empreitada estariam relacionados com os livros que escreveu no período e com as discussões políticas nas quais se

envolveu. Tanto Maurício Ayer & Eduardo Dimitrov quanto Fabiane Renata Borsato escolhem discutir a presença de temas transversais na obra do poeta, ambos pouco frequentados pela crítica: a presença da cachaça, sua relação com a cultura pernambucana e os sentidos que a metáfora da destilação tem em Cabral (caso de Ayer & Dimitrov); a recorrência dos cemitérios na antilira cabralina, a ligação que mantém com o mundo social miserável e injusto representado pelo poeta (caso de Borsato). Renan Nuernberger também se debruça sobre uma questão de fundo na poética de Cabral, o tempo, tentando mostrar como, para além da estabilidade e solidez da *pedra*, imagem recorrente no poeta, se desenvolve em seus versos uma reflexão complexa sobre o descompasso e a dissolução, formas de atuação menos previsíveis e controláveis do tempo sobre as coisas e os seres. Por fim, Edneia Rodrigues Ribeiro e Éverton Barbosa Correia focalizam períodos e livros específicos do poeta, procurando localizar nessas porções determinadas da obra características assimiláveis à poética desenvolvida por Cabral. Edneia se concentra em *Museu de tudo*, interrogando a natureza dúbia do projeto que ali se materializa, e que gira em torno à ideia da acumulação e do contraste. Éverton, por seu turno, se volta para os últimos livros do poeta, interessado na estrutura compositiva mesma dos volumes, que se faz, recorrentemente, a partir da retomada de um poema publicado em livro anterior e que, ao ganhar corpo em outra coletânea, ajuda a compor o sentido serial e orgânico que o poeta buscava imprimir em seus livros.

Além do *Dossiê*, integra a edição atual de *O Eixo e a Roda* a seção “Varia”, na qual estão enfeixados textos sobre Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Octávio de Faria e Geovani Martins.

Boa leitura.

Ana Porrúa
Gustavo Silveira Ribeiro
Marcos Siscar

**DOSSIÊ JOÃO CABRAL DE MELO
NETO, 100 ANOS**



O incômodo do tempo em João Cabral de Melo Neto

The Discomfort of Time in João Cabral de Melo Neto

Renan Nuernberger

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

renannuernberger@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-0494-5517>

Resumo: Este artigo aborda a meditação sobre o tempo implicada no projeto poético de João Cabral de Melo Neto. Partindo de algumas considerações teóricas do próprio poeta, propõe-se uma análise de sua obra, enfatizando as mudanças na formulação do embate entre o anseio de permanência de sua poética mineral e os efeitos transformadores da passagem do tempo. Se é verdade que, em poemas como “Pequena ode mineral”, a racionalidade construtiva aspira a uma forma absolutamente estável que se daria “fora do tempo”, este artigo pretende demonstrar que, em outros momentos, a poesia de Cabral parece problematizar internamente essa estabilidade, colocando à prova seus próprios pressupostos estéticos.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; poesia moderna; tempo.

Abstract: This article discusses the reflection on time involved in João Cabral de Melo Neto’s poetic project. Considering some of author’s theoretical ideas, the article proposes an analysis of his work, emphasizing changes in the struggle between the mineral immobility of his poetics and the transformative effects of the passage of time. While it is true that constructive rationality aspires to an absolutely stable form in which would be *fora do tempo* [“out of time”] in poems as “Pequena ode mineral”, this article pretends prove that, in other instances, Cabral’s poetry seems enquire internally this stability, testing its own aesthetic postulates.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; modern poetry; time.

1 Nada se gasta, mas permanece

Em seu ensaio sobre Joan Miró, João Cabral de Melo Neto propõe uma reflexão interessante acerca do funcionamento do olhar diante de obras de artes visuais. Segundo o poeta, o desenvolvimento da perspectiva a

partir da pintura renascentista – embora seja uma criação indiscutivelmente importante para esse “gênero novo”, no qual a representação dos objetos se enriqueceu pela conquista técnica da ilusão de profundidade – se estabelece por meio de uma convenção, o ponto de fuga, que delimita a liberdade do observador:

A terceira dimensão em pintura anula a existência do dinâmico (essa riqueza da antiga pintura decorativa) porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideal a partir do qual, e somente a partir do qual, essa ilusão é fornecida. [...].
Desse modo, o enriquecimento trazido pela invenção dos meios de reproduzir a terceira dimensão priva o espectador de usar livremente de sua atenção (MELO NETO, 2018, p. 11).

A obra de Miró, em contrapartida, devolveria dinamismo à pintura, abandonando a terceira dimensão em favor de um novo tipo de “contemplação” mais ativa, que surpreende e desautomatiza o olhar. Sem a inferência de um centro obrigatório, o artista instaura uma organização coordenada das figuras, cuja coesão se dá pela força das linhas que modulam a superfície do quadro, transformando “em circulação o que era fixação; em tempo o que era instantâneo” (MELO NETO, 2018, p. 27). Desse modo, as linhas de Miró não geram apenas uma “ilusão de movimento”, mas um movimento factual, já que o olhar do espectador precisa *percorrer* a tela – *i. e.*, experimentar direções variadas na observação de seus elementos pictóricos – para apreender seu ritmo visual.

Publicado originalmente em 1950, o ensaio de Cabral converge na compreensão, então em voga, da arte moderna como um processo de depuração da pintura aos termos específicos de sua própria linguagem,¹ enfatizando o aspecto, por assim dizer, pedagógico dessa depuração: os quadros de Miró, ao propor outro modo de organização dos elementos pictóricos, *inventam* sua própria forma de fruição, exigindo do espectador um esforço de assimilação dessa forma. A dimensão do “fazer”, fundamental no

¹ No campo das artes plásticas, essa ideia foi bem desenvolvida por Clement Greenberg: “De Giotto a Courbet, a primeira tarefa do pintor era estabelecer uma ilusão de espaço tridimensional sobre uma superfície plana. Olhava-se através dessa superfície como se olharia através de um prosaetrio dentro de um palco. O modernismo tornou esse palco cada vez mais raso, até que, agora, seu pano de fundo passou a coincidir com sua cortina, que agora se tornou tudo o que restou ao pintor para sobre ele trabalhar” (GREENBERG, 2013, p. 162).

artista catalão,² desdobra-se no trabalho intelectual do público, estabelecendo uma forte articulação entre o ato criador e a recepção ativa da obra.

O leitor já terá percebido, aqui, algo da própria poética de João Cabral, na qual a valorização do fazer repercute, simultaneamente, num método obsessivo de construção e numa mobilização exigente do espectador. As características mais amplamente conhecidas da poesia cabralina engendram-se nessa dupla valorização: o discurso metalinguístico de recusa à melodia fluente, a lucidez objetiva contra o arrebatamento lírico, a decupagem cuidadosa de símiles e metáforas são maneiras de desnaturalizar certo conceito de poesia, deixando exposta a estrutura formal à medida mesmo que se constrói o poema. Não custa lembrar que Cabral fundou as bases de sua obra ainda na década de 1940, contrapondo-se, portanto, ao ideário da geração de 45, cujos principais artífices defendiam, *grosso modo*, o retorno às formas fixas, à linguagem de dicção elevada e ao hermetismo imagético como um modo de restauração da lírica.

Se, como aponta Vagner Camilo, o programa da geração de 45 constituiu-se como uma tentativa de reestabelecer o consenso entre autores e público sobre a “natureza do poético”,³ é preciso ressaltar a especificidade do projeto cabralino naquele contexto: partindo de impasse semelhante, João Cabral se afastava de seus contemporâneos ao propor não a regressão a padrões normativos, mas uma cadeia de continuidade com a pesquisa estética inaugurada pelos poetas das décadas anteriores⁴ – o que instigaria, por sua

² “Em Miró, mais do que em nenhum outro artista, vejo uma enorme valorização do fazer. Pode-se dizer que, enquanto noutros o fazer é um meio para chegar a um quadro, para realizar a expressão de coisas anteriores e estranhas a esse mesmo realizar, o quadro, para Miró, é um pretexto para o fazer. [...]. Talvez pudéssemos chamar a isso o intelectualismo de Miró, aproveitando o que na palavra possa indicar uma atitude de vigilância e lucidez no fazer, e, ao mesmo tempo, de contrário ao *deixar-se fazer* e ao *saber fazer*, ou por outra, ao espontâneo e ao acadêmico” (MELO NETO, 2018, p. 44-45).

³ “É com base nessa preocupação central de superar o fosso entre poesia e leitor que podemos compreender a preocupação com a natureza e (re)definição do *poético*, a partir do suposto *retorno às fontes da poesia*, bem como a busca ou o empenho em estabelecer padrões mais estáveis, absolutos ou objetivos para o literário, visando a certo consenso entre autor e público” (CAMILO, 2010, p. 18).

⁴ “Uma geração pode continuar outra. A poesia dos poetas brasileiros que, nascidos no princípio do século, estrearam por volta de 1930, quando a face mais agudamente destruidora dos modernistas de 1922 estava superada, não foi dirigida contra as ideias da Semana de Arte Moderna. Ao contrário – partiram deles, dos pontos de partida que

vez, a elaboração de um tipo de poesia “capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente” (MELO NETO, 2006, p. 769).

Quer dizer, em Cabral, o anseio de comunicação não se resolve por meio de um consenso balizado pelo suposto gosto médio da comunidade de leitores. Ao contrário, seu ímpeto de construção racional culminaria numa poética que desafia o espectador, sintetizada naquele “grão imastigável”, que “obstrui a leitura fluviante, flutual”, no famoso “Catar feijão” (MELO NETO, 1968, p. 22). Essa dificuldade planejada, por outro lado, nunca resvala em qualquer subterfúgio obscurantista: assim como seu léxico evita preciosismos, assentando-se num vocabulário comum – “pedra”, “sol”, “faca”, etc. –, sua força imagética advém justamente de um processo calculado de exposição compositiva, no qual todos os aspectos de uma determinada imagem se tornam discerníveis em seus próprios termos.

Em outras palavras, a dificuldade da poesia cabralina é resultado de sua intransigente oposição à “poesia dita profunda” – e, não à toa, sua obra foi tantas vezes celebrada como antilírica. A comunicação aqui se engendra pelo embate entre a contundência da forma e a simplicidade dos materiais que, ao serem organizados com nítida precisão, despontam com todas as suas arestas à vista. Por isso mesmo os ideais de clareza e objetividade do poeta não resultam numa legibilidade palatável, pressupondo antes o esforço do leitor, que necessita *refazer* o percurso constitutivo do poema para apreendê-lo como objeto artístico. “Dar a ver”, na poesia de João Cabral, é antes de tudo *dar-se a ver* enquanto construção, forjando uma “máquina sem mistério”⁵ a qual, ao expor suas próprias engrenagens, funciona como

eles haviam fixado em meio ao combate. E não me consta que alguém, em nome da necessidade de renovação pela revolta, houvesse exigido desses poetas de 1930, o retorno ao que existia antes de 1922. [...]. Por tudo isso, me parece equivocada a exigência que se dirige geralmente aos poetas mais recentes, de revolta contra a poesia que encontraram no momento em que para eles se abriu a vida literária” (MELO NETO, 2006, p. 742-743).

⁵ A boa formulação é de Sebastião Uchoa Leite: “Trata-se de desmontar a máquina metafórica da poesia, de indagar sua função. Vai, porém, além disso, pois ficar nesse nível seria permanecer dentro do quadro da retórica de seu tempo. Não só indagar por que a lírica metafórica (mallarmaica, rilkeana, etc.) perdeu sua dinâmica, mas pôr em xeque o uso metafórico como recurso por excelência da poesia; pôr em xeque o ‘mistério’ e a ‘profundidade’ da mensagem poética neo-simbolista da sua época; e, finalmente, pôr em xeque o sentido final dessa poética, que é dada como a Poesia, com P grande” (LEITE, 1986, p. 116).

a luz ofuscante de “O sol em Pernambuco” que, doendo nos olhos, “revela real o real” (MELO NETO, 1968, p. 35).

Ocorre que, ao contrário da pintura de Miró, os poemas de Cabral pressupõem um momento de fixação, depurado de um minucioso trabalho com a linguagem que, ao ser objetivada, encontra seu principal símile na concretude da pedra, cuja “resistência fria/ ao que flui e a fluir” (MELO NETO, 1968, p. 11) reforça os valores construtivos do poeta. Isso não significa, é claro, que os poemas possam ser apreendidos instantaneamente pelo espectador – ainda que a mancha gráfica de alguns livros emule a concreção almejada por essa linguagem⁶ –, uma vez que a matéria verbal, para ser *lida*, demanda certo fluxo temporal. O que se ambiciona, nesse caso, é a exposição dinâmica do processo compositivo, replicado na leitura, que se encerraria pela constituição do poema como unidade integrada, sem fissuras ou zonas cinzentas.

Nesse sentido, apesar das profundas afinidades com o artista catalão, a poesia de João Cabral estaria mais próxima da obra de Piet Mondrian,⁷ na qual o dinamismo pictural resolve-se, dialeticamente, como unidade plástica:

Da mesma maneira, Mondrian acreditava que a “contínua suprassunção” de oposições pictóricas convertia “repetição” em um “ritmo interiorizado”. A suprassunção resolvia (ou reformulava) o paradoxo entre repetição e ritmo/evolução.

Logo a seguir, Mondrian acrescentou que esse dinamismo pictural também convertia “sequência” em “unidade plástica”. O que levanta outra dificuldade: Como pode um ritmo persistir assim que a sequência é comprimida em unidade? Como [...] podemos explorar

⁶ Isso é evidente, sobretudo, na primeira edição de *A educação pela pedra*, na qual todos os poemas têm suas estrofes dispostas de maneira espelhada em páginas contíguas, formando dípticos que reproduzem, visualmente, a estrutura binária de toda a obra. Além disso, a diagramação dos versos impõe uma regularidade retangular à mancha gráfica, emulando a concisão da linguagem mineral no próprio *design* das estrofes. Para uma análise mais detalhada dessa visualidade, vale conferir o estudo de Carlos Mendes de Sousa (2006).

⁷ Uma comparação instigante entre Miró e Mondrian aparece em “O sim contra o sim”, poema publicado em *Serial*, de 1961. Como indica o próprio título, não se trata de escolher uma ou outra como única formulação artística válida, mas de realçar suas respectivas qualidades a partir das diferenças. Nesse sentido, apesar do elogio ao “desaprendizado” de Miró, a poesia de Cabral está mais próxima de Mondrian, já que, para descartar o “fácil”, preferiu “enxertar réguas, esquadros/ e outros utensílios/ para obrigar a mão/ a abandonar todo improvisado” (MELO NETO, 1968, p. 60).

uma pintura sem alterar nossa “impressão total”? (COOPER, 1998, p. 124, tradução nossa).⁸

A serialização da poesia cabralina poderia ser compreendida nesse mesmo sentido, uma vez que a repetição de suas ideias fixas pressupõe uma “contínua suprassunção”, indiciando um trabalho de concreção que chegaria ao ápice em *A educação pela pedra*, de 1966. Isso não reduz o desenvolvimento da poesia cabralina a uma evolução linear, por etapas. Ao contrário, esse mecanismo poético deve ser entendido como um maquinário complexo dentro do qual cada nova peça exige uma reverificação do bom funcionamento de todas as peças já acopladas. Quer dizer, cada poema é uma unidade autônoma, cuja leitura se encerra em sua própria estrutura, e, ao mesmo tempo, é parte constitutiva de uma estrutura maior, cujo parâmetro de rigor construtivo impõe uma articulação coesa de livro a livro, como elos de uma obra única na qual, a cada nova retomada, todos os elementos são rearranjados de maneira mais contundente. Por exemplo, se em *Pedra do sono*, de 1942, a presença do mineral sólido é espectral – já que o signo “pedra” não comparece em nenhum dos poemas, constando apenas no título do livro –, aos poucos sua recorrência impõe-se como o grande *leitmotiv* de João Cabral, engendrando-se na linguagem que progressivamente se torna cada vez mais mineralizada, i. e., objetiva, sintética, árida. Com isso, o título do livro de estreia adquire uma conotação bastante específica, sugerindo uma versão germinal, ainda um tanto vacilante, daquela poesia que se constituiria como programa a partir de *O engenheiro*, de 1945.

É claro que parte dessa coerência interna absoluta é garantida pelo obsessivo controle do poeta, que revisou minuciosamente seus primeiros livros nas décadas seguintes.⁹ O que importa, porém, neste estudo é realçar o rendimento estético desse artifício, determinante não apenas na recepção

⁸ “Likewise, Mondrian believed that the ‘continuous sublation’ of pictorial oppositions converted ‘repetition’ into a ‘rhythm interiorized’. Sublation solved (or restated) the paradox of repetition and rhythm/evolution.

Mondrian immediately added that this pictorial dynamism also converted ‘sequence’ into ‘plastic unity’. Which raises another difficulty: How can any rhythm persist once sequence is compressed into unity? How [...] can we discover a painting without changing our ‘total impression’?” (COOPER, 1998, p. 124)

⁹ Os três primeiros livros – *Pedra do sono*, *Os três mal-amados* e *O engenheiro* – foram os que mais sofreram alterações nas edições de *Poemas reunidos*, de 1954, *Duas águas*, de

crítica de Cabral, mas na própria constituição de sua poética madura. Embora o embate entre fluidez e firmeza, presente desde as ambivalências de *Pedra do sono*,¹⁰ permaneça ao longo da obra na tensão entre “rio” e “pedra”, o último poema de *O engenheiro*, “Pequena ode mineral”, aponta para uma adoção consciente do caráter construtivo do segundo termo como regulador de sua linguagem:

Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece.

Desordem na alma
que de ti foge,
vaga fumaça
que se dispersa,

informe nuvem
que de ti cresce
e cuja face
nem reconheces.

Tua alma foge
como cabelos,
unhas, humores,
palavras ditas

1956, e *Poesias completas*, de 1968. A lista de poemas suprimidos e/ou de trechos alterados nesses livros pode ser encontrada no trabalho de Zila Mamede, *Civil geometria* (1987).

¹⁰ Para Carlos Pires, o poema final de *Pedra do sono*, “O poema e a água”, demonstra que o livro “se resolve com as imagens de fluidez relacionadas à poesia e aos estados de excitação da voz ganhando consistência líquida ao mesmo tempo em que são associadas às vozes do poema. Essas vozes convidam ‘ao crime’ e ‘ao revólver’ novamente insinuando suicídio. Colocam, também, a provável elaboração lírica, ou esse embate entre pensamento e palavra recorrente, como algo fora do alcance até dos ‘sonhos’ por meio da figura da ilha, formalizando um desconforto em relação a uma quantidade de ‘água’ infinita que se tem que vencer para conseguir o ‘chão’ sólido do poema. Curiosa essa chave negativa em que se resolve o livro, ainda mais se tivermos em mente o desfecho de *O engenheiro*, seu livro posterior, onde o ‘sólido’ vence o ‘líquido’ em ‘Pequena Ode Mineral’” (2014, p. 171-172).

que não se sabe
onde se perdem
e impregnam a terra
com sua morte.

Tua alma escapa
como este corpo
solto no tempo
que nada impede.

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

Essa presença
que reconheces
não se devora
tudo em que cresce.

Nem mesmo cresce
pois permanece
fora do tempo
que não a mede,

pesado sólido
que ao fluido vence,
que sempre ao fundo
das coisas desce.

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que as vozes ferem.

(MELO NETO, 1968, p. 360-361)

Organizado em doze estrofes, o poema apresenta uma divisão binária que contrapõe a “desordem da alma”, nas seis quadras iniciais, à “ordem/ que vês na pedra”, nas seis últimas. Essa estrutura calculada, com versos forjados em torno de quatro sílabas poéticas, já atesta de antemão a vitória da solidez mineral que, ao fim, será explicitada – “pesado sólido/ que ao fluido vence”. Contra a dispersão dos materiais vagos, o poema pretende emular a concretude do que “não se gasta” e “nem mesmo cresce”, permanecendo, para sempre, idêntico a si mesmo – “Essa presença/ que reconheces”. Aqui se encontra aquele ponto de fixação aludido acima, como se o poema fosse o próprio resultado da decantação “que sempre ao fundo/ das coisas desce” e que resiste à deterioração instaurada pelo tempo.

Se, como observa Benedito Nunes, essa “*vontade de petrificar* valerá como vontade negativa, que medusará a vida interior, paralisando os sentimentos e a inquietação que deles vem” (NUNES, 1971, p. 46, grifo original), não se pode ignorar o que se perde – ou melhor, se recalca – na realização efetiva dessa vontade. O outro símile da ordem, nas estrofes finais do poema, é o “silêncio puro”, cuja voz é qualificada como “mais do que a ausência/ que as vozes ferem”. Em oposição as “palavras ditas”, que desaparecem após a propagação material do som, o poema procura a singularidade de uma “imóvel fala” a qual, encerrada em seu mutismo, não sofreria alterações. Ocorre, todavia, que esse silêncio sugestivo – de linhagem mallarmaica¹¹ –, sendo uma ausência absoluta, não se dá a ver, tornando-se nesse aspecto um contraponto à explícita visualidade da pedra. Nesse sentido, o poema indica uma espécie de “necessidade de silenciar”, cujo vácuo complementa a densidade sólida da petrificação, contribuindo – na outra ponta – para aquela imobilização da “vida interior”.

Esse esquema, obviamente, não se reduz à mera conquista da “cartilha muda” (MELO NETO, 1968, p. 11), uma vez que a resistência da linguagem mineral é colocada à prova na fatura particular de cada poema. Entre a

¹¹ A importância do silêncio em Mallarmé aparece, por exemplo, no prefácio de *Um lance de dados*: “Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, chocam de início; a versificação os exigiu, como silêncio ao redor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no meio, por volta de um terço da folha [...]” (MALLARMÉ, 2013, p. 81). Embora não caiba aqui uma análise contrastante entre a constelação de Mallarmé e a compactação de João Cabral, não custa realçar que a consciência do poeta pernambucano quanto à espacialidade da página deriva diretamente da lição mallarmaica.

formalização da “severa/ forma do vazio” (MELO NETO, 1968, p. 332), em *Psicologia da composição*, de 1947, e a depuração do “real mais espesso” (MELO NETO, 1968, p. 317), em *O cão sem plumas*, de 1951, a poesia de João Cabral nunca escamoteia os atritos de sua dupla operação, fundando-se num dinamismo que, em seus melhores momentos, torna o sinal da ausência tão cortante quanto a presença ostensiva da “pedra”, do “sol” ou da “faca”.¹² Mais que isso, é tal esquema que permite ao poeta uma nova abordagem dos elementos fluidos e/ou instáveis, remodelados agora a partir dos parâmetros de seu rigor construtivo.

Assim, por exemplo, a fluidez da “água” é reconfigurada, em diferentes contextos, em imagens de estagnação: “água em si mesma, parada,/ e que ao parar mais se adensa,/ água densa de água, como/ de alma tua alma está densa” (MELO NETO, 1968, p. 166); “uma onda que parava/ ou melhor: que se continha; que contivesse um momento/ seu rumor de folhas líquidas” (MELO NETO, 1968, p. 175); “e neste rio indigente,/ sangue-lama que circula/ entre cimento e esclerose/ com sua marcha quase nula” (MELO NETO, 1968, p. 245); etc. Em outras palavras, o empenho de petrificação também se dirige aos elementos líquidos, como se essa linguagem pudesse, por um instante, fixá-los ou, melhor ainda, como se eles mesmos adquirissem um andamento que tende ao imobilismo.¹³

¹² Isso é evidenciado no segmento A de *Uma faca só lâmina*: “Seja bala, relógio,/ ou lâmina colérica,/ é contudo uma ausência/ o que esse homem leva.// [...]// Por isso é que o melhor/ dos símbolos usados/ é a lâmina cruel/ (melhor se de Pasmado):// porque nenhum indica/ essa ausência tão ávida/ como a imagem da faca/ que só tivesse lâmina” (MELO NETO, 1968, p. 188).

¹³ Embora não seja o foco desta análise, é interessante ressaltar que esse adensamento da água associa-se a dois temas de João Cabral: de um lado, à estagnação da vida em torno do Capibaribe, como em *O cão sem plumas*, ou dos rios interinos do Sertão, em *A educação pela pedra* (“Na morte dos rios”, “Rios sem discurso”, “Os rios de um dia”); do outro, a certas imagens eróticas de *Quaderna* (“Rio e/ou poço”, “Imitação da água”). Seria preciso contrastar a paralisação de ambas para compreender o que emana do atrito entre a pobreza material e o enlace amoroso dessas duas diferentes águas. Um bom ponto de partida para tal comparação seria o poema “Uma mulher e o Beberibe”: “Ela se imove com o andamento da água/ (indecisa entre ser tempo ou espaço)/ daqueles rios do litoral do Nordeste/ que os geógrafos chamam ‘rios fracos’” (MELO NETO, 1968, p. 14).

2 Quem sabe, o tempo

Nesse processo, a meditação sobre o tempo se impõe como uma questão importante, já que, para se adensar, a ordem mineral precisa necessariamente recusar o fluxo temporal.¹⁴ Como, portanto, abordar a matéria do próprio tempo sem comprometer os alicerces dessa poética? Primeiramente, como sugere Lauro Escorel, tornando o cálculo construtivo ainda mais rigoroso:

Será curioso notar que, à medida que com a maturidade se acentua nele essa obsessão com o tempo e a morte, o poeta Cabral de Melo, à procura talvez de uma urgente estabilidade psíquica, que o sustente diante da vertigem da própria consciência, adota, a partir de *Quaderna*, formas de composição poética de caráter quaternário. [...] Daí nasceram, não somente o título daquele livro, mas as diversas composições quaternárias que se repetirão até *A educação pela pedra*. Composições que parecem traduzir um impulso consciente do poeta de apoiar-se em rigorosas estruturas verbais, de perfeito equilíbrio formal, capazes de lhe proporcionar aquele conforto intelectual e aquela segurança emocional, indispensáveis para que possa sobreviver diante da inconstância e fluidez do tempo, do tempo-relógio, externo ao homem, e do tempo-coração, que destila “gota a gota” o que há de reserva na íntima poça do humano (ESCOREL, 1973, p. 97-98).

¹⁴ Valeria frisar que a própria atenção descritiva dessa poesia é sustentada pela recusa ao fluxo temporal, já que é a tendência ao imobilismo que permite uma exploração visual minuciosa dos objetos abordados. Por isso também, como assinala José Miguel Wisnik, a “poesia de João Cabral não postula o ‘mundo’”, entendendo-se *mundo* como “aquilo que suscita a atenção sem caber nela, que a extrapola, que pede um atenção total que desborda as fronteiras do sensível e do inteligível, acabando por emaranhá-los” (WISNIK, 2018, p. 182). Para efeito de contraste, Wisnik ressalta que, enquanto “a poesia de João Cabral trabalha com essa restrição de sua área de manobra, projetando uma totalidade reduzida e sem resto, dentro da qual operam seus próprios objetos, iluminados por uma luz perquiridora fora da qual é como se houvesse um vazio, a atenção do sujeito, na poesia de Drummond, é continuamente interpelada por aquilo que lhe escapa, que lhe excede os limites, que empenha o todo e põe o sujeito em causa” (WISNIK, 2018, p. 183). Assim, se a *pedra*, em Drummond, surge como “o obstáculo que interrompe o caminho, fazendo-se manifestação de um mundo que se apresenta ali mesmo onde se furta a apresentar-se” (WISNIK, 2018, p. 183), não custa reforçar que, em João Cabral, esse obstáculo assume um sentido diverso, tornando-se modelo de contenção sólida para a linguagem mineral e dando a ver aquela “totalidade reduzida e sem resto” na própria forma do poema.

Desconsiderando a especulação psicológica, o comentário de Escorel ilustra bem a dialética entre forma calculada e matéria instável: quanto maior a fluidez da matéria que o poema toma para si, maior será seu rigor de construção. Se, nos primeiros livros, os poemas sinalizavam a impossibilidade de controle do tempo,¹⁵ procurando uma dimensão fora de seu fluxo para realizar a petrificação da “Pequena ode mineral”, nos livros da década de 1960 o problema é reelaborado sob um novo ângulo. O tempo, agora, é tratado como uma substância plástica, moldada a partir do jogo de analogias que caracterizam a composição imagética de João Cabral. Nesse sentido, os dois últimos poemas de *Serial*, “O relógio” e “O alpendre no canavial”, formam uma espécie de díptico sobre o tempo, vislumbrado – em negativo – tanto como um motor interno que regula os corpos e objetos quanto como uma membrana exterior na qual esses corpos e objetos estão envolvidos.

Dividido em quatro partes de seis estrofes – o que contabiliza o total de 24 quadras –, “O relógio” começa pela descrição das pequenas “caixas de vidro” que, comparadas a “gaiolas”, guardam pássaros que emitem um canto com um “sempre mesmo compasso/ horizontal e monótono”, assemelhado ao trabalho impessoal “de operário que executa/ seu martelo regular/ proibido (ou sem querer)/ do mínimo variar”. Mas é somente na terceira seção que o poema revela o verdadeiro motor desse trabalho contínuo:

3. A mão daquele martelo
nunca muda de compasso.
Mas tão igual sem fadiga,
mal deve ser de operário;

ela é por demais precisa
para não ser mão de máquina,
e máquina independente
de operação operária.

De máquina, mas movida
por uma força qualquer
que a move passando nela,
regular, sem decrescer:

¹⁵ Não à toa, isso aparece muito claramente no poema “A Carlos Drummond de Andrade”, de *O engenheiro*: “Não há guarda-chuva/ contra o tempo./ rio fluindo sob a casa, correnteza/ carregando os dias, os cabelos” (MELO NETO, 1968, p. 356).

quem sabe se algum monjolo
ou antiga roda de água
que vai rodando, passiva,
graças a um fluido que a passa;

que fluido é ninguém vê:
da água não mostra os senões:
além de igual, é contínuo,
sem marés, sem estações.

E porque tampouco cabe,
por isso, pensar que é o vento,
há de ser um outro fluido
que a move: quem sabe, o tempo.
(MELO NETO, 1968, p. 93)

É importante frisar que o elogio à precisão da “máquina”, tão comum na poesia de João Cabral,¹⁶ reforça os valores de permanência e estabilidade que garantem uma operação “regular, sem decrescer”. Entretanto, a partir da quarta estrofe, a cuidadosa reflexão sobre o relógio se aprofunda e o poema, em seu processo de inquirição, busca definir qual é a “força” que move essa máquina. De imediato, as duas referências seguintes, o “monjolo” e a “antiga roda de água”, sinalizam um arcaísmo que contrasta com o campo semântico em torno da “operação operária”, criando um estranhamento que realça a origem imemorial dessa força. Há uma curiosa inversão aqui, já que a máquina rudimentar agora é o elemento “passivo” cujo funcionamento depende de “um fluido que a passa”.¹⁷ Por outro lado, o poema destaca que esse fluido, ao contrário da água ou do vento, não é instável – “além de igual, é contínua/ sem marés, sem estações” –, sendo ele próprio responsável pela regularidade rítmica da máquina.

¹⁶ Desde a epígrafe de *O engenheiro*, o poeta valoriza o poema como uma *machine à émouvoir*, na expressão de Le Corbusier. No mesmo livro, a ideia retorna em “A lição de poesia”: “E as vinte palavras recolhidas/ nas águas salgadas do poeta/ e de que se servirá o poeta/ em sua máquina útil” (MELO NETO, 1968, p. 355). Esse contraponto entre as “águas salgadas” da interioridade e a “máquina útil” da exposição racional corrobora a análise aqui proposta.

¹⁷ Não custa lembrar, mais uma vez, uma das lições de *A educação pela pedra*: “A lição de moral, sua resistência fria/ ao que flui e ao fluir, a ser maleada” (MELO NETO, 1968, p. 11). A passividade do relógio-monjolo é quase o exato contrário da resistência da pedra.

O que dá a ver esse fluido que “ninguém vê” é o efeito de sua força compassada, demonstrada na metonímia do funcionamento do relógio. Antes de chegar a essa concreção pelo avesso, porém, o poema precisou construir uma série de analogias que, progressivamente, o aproximavam desse núcleo de seu objeto. Assim, a imagem do pássaro na gaiola é depurada até que seu canto monótono se converta no trabalho mecânico do operário cuja precisão aponta, por fim, para uma máquina independente que se move por esse fluido contínuo que é o tempo. Vale ressaltar, aliás, que ao longo de todo o poema o signo “tempo” aparece apenas uma vez, numa expressão de dubiedade – tão rara em João Cabral – que encerra a terceira seção: “*quem sabe, o tempo*”. Essa sentença tateante, assim como a concentração do signo numa única ocorrência, realça a invisibilidade dessa força que, todavia, não se restringe ao relógio-monjolo.

Na quarta e última seção, quando a “roda de água se rompe,/ outra máquina se escuta:/ agora, dentro do homem”. Ao contrário do relógio, essa outra máquina “nada possui de passivo/ de roda de água”, sendo um “motor” cujo movimento se instaura a partir de seu próprio esforço, revelando uma “vontade própria”. Para especificar essa “bomba motor”, surge um verso entre parênteses que, de súbito, destoa do restante do poema: “(coração, noutra linguagem)”. Essa presença mínima de um dos principais clichês da poesia lírica parece desestabilizar o rigor vocabular da linguagem cabralina, que geralmente evita concessões desse tipo. Todavia, essa aparição é dosada, no verso seguinte, pela expressão “sem nenhum coração”, como se a própria bomba motor não se rendesse a apelos sentimentais. Desse modo, a sentença entre parênteses serve como chave interpretativa dessa seção do poema, que desmonta em partes o jogo de analogias em torno do relógio. Afinal, o coração, embora também seja uma máquina marcada pelo batimento rítmico, é um equipamento *instável*: sua percussão não é regular, pois “se descobre nele o afogo” e, mais que isso, seu movimento tende ao esgotamento “gota a gota” que romperá o fluxo do tempo, culminando na inevitável morte do homem.

Essa curiosa inversão de valores – o tempo como fluido regulado, o coração como máquina descompassada – revela um trabalho consequente do poeta com seus materiais. Apesar de sua linguagem calculada, nenhum poema é mera replicação de seus postulados, sendo antes a realização do que surge da sondagem dos elementos ali dispostos. Por isso mesmo, as

mudanças de perspectiva também determinam o modo como esses materiais serão abordados. Se em “O relógio” a exploração do funcionamento da máquina permite que se vislumbre seu verdadeiro motor invisível, no poema seguinte, “O alpendre no canavial”, o tempo aparece sob outro formato:

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

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

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

ou porque ele próprio, o tempo,
por contraste com a vida rala,
se condense, se faça coisa,
que se vê, se escuta, se apalpa.

[...]

(MELO NETO, 1968, p. 94-95)

O tempo aqui é uma “substância física” tão densa que sua existência pode ser atestada pelos “cinco sentidos”. Esse efeito, o poema avisa, se dá pelo esvaziamento da “vida”, como se a ausência de ação no “deserto, em volta” condensasse o fluxo temporal, emprestando-lhe “sabor” e “cheiro”. Novamente, a percepção aponta para certo imobilismo que, embora tenha valor positivo no plano metalinguístico da “Pequena ode mineral”, aqui indicia a morte:

Como quer que seja: a verdade
é que o tempo ali pode mesmo
ser sentido, literalmente,
e até como *sabor* e *cheiro*:

cheiro de fumo, de fumaça,
de queimado, de coisa extinta,
como o de uma coivara longe,
extinta mas fumaçando ainda,

cheiro sempre de coisa extinta,
qual se o tempo fosse resíduo,
já nos tocasse já passado,
apenas com o rasto, já ido,

cheiro que às vezes mais se adensa
e é sabor leve, e sobre a língua,
de cheiro longe de fumaça
se faz sabor leve de cinza.

[...]

(MELO NETO, 1968, p. 95)

O cheiro de “coisa extinta” e o sabor “leve de cinza” sinalizam que as sensações experimentadas são um “resíduo” do passado, criando um lapso temporal entre a enunciação desse primeiro segmento do poema e a matéria adensada. Quer dizer, aqui, o empenho de petrificação da linguagem não consegue deter a fluidez do tempo, que se dá a ver “apenas com o rasto, já ido”.¹⁸ Por sua vez, a seção 2 do poema retoma a analogia com o canto dos pássaros para, contrariando o motor contínuo de “O relógio”, assinalar outras modulações do tempo:

2. Do ermo que vai em derredor,
das várzeas de cana somente,
passarinhos buscando pouso
vem aterrissar neste alpendre.

Onde cada um com a receita
herdada dentro da família
se põe a demonstrar que o tempo
não soa sempre em água lisa.

¹⁸ Essa imagem reaparecerá no livro seguinte, *A educação pela pedra*, em “Habitar o tempo”: “pois como o tempo ocorre transparente/ e só ganha corpo e cor com seu miolo/ (o que passou do que lhe passou)/ para habitá-lo: só no passado, morto” (MELO NETO, 1968, p. 45).

O tempo então é mais que coisa:
é coisa capaz de linguagem,
e que ao passar vai expressando
as formas que tem de passar-se.

[...]

(MELO NETO, 1968, p. 96)

Essa plasticidade do tempo opõe-se diretamente ao fluido que “da água não mostra os senões” descrito no poema anterior. Essa aparente contradição, se demonstra a dificuldade de João Cabral no tratamento dessa matéria, também comprova sua capacidade de abordá-la por diversos ângulos, amparado pelas exigências de sua linguagem firme. Ao expor o tempo como uma “substância física”, João Cabral consegue desmembrá-lo para, a partir dos termos de sua poética, fixar alguns de seus aspectos. Assim, se a primeira seção de “O alpendre no canavial” concentra-se no olfato e no paladar para restituir vestígios do passado, o segmento seguinte volta-se para a audição do presente. É por meio do canto de diferentes pássaros – “patativas”, “papa-capins”, “xexéus”, “concrises”, “curiós”, “sabiás”, “canários-da-terra”, “sanhaços”, “galos-de-campina”, “ferreiros” – que “se *escuta* o tempo/ que passa e o diz, de viva voz”. Dessa maneira, o poema atesta as diversas modulações do tempo, que “não soa sempre em água lisa”, formalizando uma imagem do instante imediato na “viva voz” dos pássaros. Entretanto, essa imagem não é capaz de estancar o fluxo temporal:

[...]

o tempo que de nós se perde
sem que lhe armemos alçapão,
nem mesmo agora que parece
passar ao alcance da mão,

nem mesmo agora que chegou
tão perto, tão familiarmente,
certo atraído pela sesta
avarandada deste alpendre.

(MELO NETO, 1968, p. 96-97)

Se o canto presentifica o tempo nesse “agora que parece/ passar ao alcance da mão”, isso não significa que seja possível prendê-lo, levando

o poema a um novo segmento. Reforçando esse processo de depuração do tempo, a fim de torná-lo mais adensado, o segmento 3 propõe uma comparação com a espera de um trem na estação, que mostraria a faceta “palpável” dessa matéria temporal:

3. Se no alpendre é a hora do trem
que vai à estação do lugar,
o tempo para de correr:
começa a se depositar.

Então, dir-se-ia que o tempo
interrompe toda carreira,
entorpecido pela tensão
do mundo à espera e à espreita.

Então, dir-se-ia que o tempo
tem câibras, ou fica crispado,
impedido de fluir livre
entre esperas, bolsas de vácuo.

Então, ele faz tão espesso
que é *palpável* sua substância;
tão espessa que ao apalpá-la
se tomaria por membrana;

tão espessa que até parece
que já nunca mais se dissolve;
tão espessa como se a espera
não fosse de trem mas de morte.

[...]

(MELO NETO, 1968, p. 97)

Aqui, por um instante, o “tempo para de correr: começa a se depositar”. Finalmente, a nova disposição dessa substância, como “membrana” espessa, consegue impedir o “fluir livre”, colocando o tempo em suspensão. Estamos novamente diante daquele “fora do tempo”, reivindicado desde a “Pequena ode mineral”. Todavia, a espessura dessa espera – sendo o oposto do tempo passado, do “rasto, já ido” do primeiro segmento – também se assemelha à “morte”, diferindo da “viva voz” dos pássaros da seção 2. Sem a liberdade de seu fluxo, o tempo não revela a plasticidade sugerida pela diversidade

dos cantos, acumulando-se em “cãibras” e ficando “crispado”.¹⁹ Em outras palavras, esse presente absoluto acirra a “tensão/ do mundo à espera e à espreita”, cuja solidez opressora pode romper-se a qualquer momento – o que, de fato, acontece entre parênteses: “(Quando mais espessa, eis que o trem/ com a explosão, a histeria,/ bruta e de ferro, de cidade,/ rompe a membrana distendida.// [...])” (MELO NETO, 1968, p. 97).

No último segmento, o sentido apurado será a visão:

4. Deste alpendre num meio-dia
caindo no mundo de chapa,
é que se chega a *ver* que o tempo
sabe moderar a passada.

Tudo então se deixa tão lento,
só presente, tudo tão lasso,
que o próprio tempo se abandona
e perde a esquivança de pássaro.

E se não chega a se deter,
gavião-peneira, imóvel no ar,
ele assume a câmara lenta
que é da preguiça, do embuá,

e esse caminhar mais viscoso
de mel-de-engenho, água em remanso,
o gesto enorme da borracha,
borracha de pássaro manso.

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

¹⁹ Em *A educação pela pedra*, os dois signos reaparecem como contraposição aos elementos fluidos em “Uma mineira em Brasília”: “Aqui, as horizontais descampinadas/ farão o que os alpendres sem ânsia,/ dissolvendo no homem o agarrotamento/ que trouxe consigo de cidades cãibra./ Mas ela já veio com o lhano que virá/ ao homem daqui, hoje ainda crispado:/ em seu estar-se tão fluente, de Minas,/ onde os alpendres diluentes, de lago” (MELO NETO, 1968, p. 16).

as coisas se fazem mais amplas,
mais largas, ou mais largamente,
e deixam ver os interstícios
que a olho nu o olho não sente,

e que há na textura das coisas
por compactas que sejam elas;
laboratório: que parece
tornar as coisas mais abertas

para que as entremos por entre,
através, do fundo, do centro;
laboratório: onde se aprende
a apreender as coisas por dentro.

(MELO NETO, 1968, p. 98-99)

Nem é preciso dizer o quanto essa ordem do poema corresponde aos preceitos da poética cabralina, na qual o dar a ver sobrepõe-se a todas as outras formas de percepção. Mais que isso, esse presente em “câmara lenta” [*sic*] impõe-se num nítido “meio-dia/ caindo no mundo de chapa”, que se alinha aos ideais de clareza tão defendidos por João Cabral. Não se trata de um tempo morto, parado, mas de um “caminhar mais viscoso” cujo andamento lento permite uma análise detalhada: sem a “esquivança dos pássaros”, o tempo assemelha-se agora a animais mais vagarosos – a “preguiça” e o “embuá” –, podendo ser observado “como se sob um telescópio”.

Se em “O relógio” o arcaísmo do “monjolo” requalificava o corolário da “máquina independente”, nessa última seção de “O alpendre no canavial” a lógica se inverte, pois “o alpendre e a bagaceira/ se transformam em laboratório”. Munido de instrumentos precisos, o poema aponta que, nesse tempo lento, “as coisas se fazem mais amplas”, deixando à mostra seus “interstícios” que não são visíveis a “olho nu”. Mesmo as coisas mais “compactas” – como a própria pedra²⁰ – parecem “mais abertas” nessa pesquisa apurada, quando se “aprende/ a apreender as coisas por dentro”. Aqui se revela toda a capacidade expositiva da poesia cabralina em sua relação maturada com o tempo: o olhar minucioso que atravessa os objetos

²⁰ Outra das lições de “A educação pela pedra”: “a de economia, seu adensar-se compacta” (MELO NETO, 1988, p. 11).

para forjá-los com sua própria linguagem contundente, numa operação da qual emerge novas facetas desses mesmos objetos.

Resumindo, aquele anseio de solidez absoluta de “Pequena ode mineral”, tantas vezes reforçado em outros poemas, configura-se enquanto ideal metalinguístico – o que, certamente, determina a abordagem dos materiais no poema. Porém, essa solidez não se conforma da mesma maneira em qualquer contexto, obrigando-se a medir a si mesma na especificidade de cada peça. Assim, quanto maior o rigor na elaboração dessa forma, mais claramente aparecerão as lacunas e/ou as granulações de cada objeto ou fenômeno incorporado pelo poema.

3 Nada há contra o tempo

Como apontado acima, esse cálculo de construção culminaria na arquitetura de *A educação pela pedra*, livro esquadrinhado em base quaternária e disposto num esquema de polarizações que interliga todos os poemas²¹. Uma década depois, porém, essa organização cabralina seria problematizada internamente em *Museu de tudo*, de 1975. Esse novo livro, embora contenha alguns dos poemas mais conhecidos de João Cabral – como “O artista inconfessável” –, não se constitui pela regularidade estrutural que caracterizavam os três livros imediatamente anteriores – *Quaderna*, *Serial* e *A educação pela pedra* –, já que, segundo o próprio prólogo, “não chega ao vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro” (MELO NETO, 1988, p. 269). Se é verdade que, em muitos momentos, ainda se ambiciona “dar a qualquer matéria/ a aritmética do metal” (p. 274), também não se pode ignorar a estranha inflexão que certos poemas adquirem, como esse “Duplicidade do tempo”:

²¹ Além dos pares mais evidentes de poemas – “O mar e o canavial” e “O canavial e o mar”; “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”; “Um mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”; “Nas covas de Baza” e “Nas covas de Guadix”; etc – é possível estabelecer outros paralelos: a “pedra” de “O sertanejo falando” e “A educação pela pedra”; o “assento” de “Sobre o sentar-/ estar-no-mundo” e “Comendadores jantando”; o “Sertão” de “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’” e “O hospital da Caatinga”; etc.

O níquel, o alumínio, o estanho,
e outros assépticos elementos,
ao fim se corrompem: o tempo
injeta em cada um seu veneno.

A merda, o lixo, o corpo podre,
os humores, vivos dejetos,
não se corrompem mais: o tempo
seca-os ao fim, com mil cautérios.
(MELO NETO, 1988, p. 305)

Nos livros anteriores, apesar das modulações aqui analisadas, a assepsia dos metais era um parâmetro para a linguagem poética justamente por sua resistência à corrupção.²² Agora, no entanto, o poema ressalta a decomposição desses metais, depois que “o tempo/ injeta em cada um seu veneno”. Por sua vez, os materiais desordenados que se evitava em “Pequena ode mineral”, radicalizados como “merda”, “lixo”, “corpo podre”, “humores” e “vivos dejetos”, por aceitarem a ação do tempo, são cauterizados e “não se corrompem mais”. O curioso é que tal percepção desencantada se formaliza numa estrutura bastante cabralina: duas quadras simétricas, com a enumeração regular de elementos²³ e com a mesma pontuação antes da expressão “o tempo”. Quer dizer, ainda que o poema desconfie da durabilidade dos metais que serviam de modelo para sua própria linguagem, ele continua operando sobre as mesmas bases que o forjaram.

Desse modo, *Museu de tudo* abre um flanco inédito *dentro* do processo de “suprassunção” da poesia de João Cabral, redimensionando a abordagem de todas as suas ideias fixas. Os exemplos poderiam ser inúmeros: a inquietante “pedra animal” que, de perto, é uma “pedra murcha”, em “A doença do mundo físico” (MELO NETO, 1988, p. 317); o frágil

²² Um bom exemplo dessa esterilização positivada aparece no poema “Graciliano Ramos:”:
“Falo somente com o que falo:/ com as mesmas vinte palavras/ girando ao redor do sol/
que as limpa do que não é faca:// de toda uma crosta viscosa,/ resto de janta abaianada/
que fica na lâmina e cega/ seu gosto de cicatriz clara” (MELO NETO, 1968, p. 75).

²³ Essa disposição, aliás, lembra muito as duas primeiras estrofes do poema “O engenheiro”:
“A luz, o sol, o ar livre/ envolvem o sonho do engenheiro./ O engenheiro sonha coisas
claras:/ superfícies, tênis, um copo de água.// O lápis, o esquadro, o papel:/ o desenho, o
projeto, o número:/ o engenheiro pensa o mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre”
(MELO NETO, 1968, p. 344).

“sol nonagenário”, “quase murcho, lunar”, em “O sol no Senegal” (MELO NETO, 1988, p. 290); as terríveis “máquinas” que são feitas de “unhas sujas,/ mãos, carne, alma sujas de graxa”, em “Máquinas, de Vera Mindlin” (MELO NETO, 1988, p. 304). Vale ressaltar, por outro lado, que a reposição positiva desses elementos também se mantém: a “racional de quadrado”, de “A escultura de Mary Vieira” (MELO NETO, 1988, p. 274); a “luz espaço”, “leve” e “clara”, de “A luz em Joaquim Cardozo” (MELO NETO, 1988, p. 275); o “canto insonífero”, “a contrapelo”, de “Ainda *el cante flamenco*” (MELO NETO, 1988, p. 291). Com isso, entre uma e outra perspectiva, a poesia de João Cabral ganha uma nova camada, incorporada ao jogo de oposições²⁴ que já lhe informava desde a década de 1940.

Essa nova camada comparece na ambiguidade do poema intitulado “O número quatro”:

²⁴ Sem forçar a nota, valeria assinalar que, segundo Harry Cooper, os últimos trabalhos que Mondrian realizou nos Estados Unidos também abriram um flanco novo na obra do pintor: “*In short, the guiding axiom of Neo-Plasticism, ‘the equivalence of the dissimilar’, which had justified Mondrian’s classic dualism of black lines bounding color planes, got ditched in the 1940s with the help of boogie-woogie [...]. Oddly, this decisive shift is not readily apparent in Mondrian’s late writings. But there is a negative indication that, once noticed, looms large: the master opposition of ‘position’ versus ‘dimension’, or stand versus maat (the constancy of the vertical-horizontal relationship versus all the variability of composition), quickly fades from the New York texts. When Mondrian writes to Von Wiegand that all his oppositions have become confused, the comment is an agenda, not a complain*”. Tradução: “Em suma, o axioma norteador do Neoplasticismo, ‘a equivalência entre desiguais’, que justificara em Mondrian o clássico dualismo das linhas pretas delimitando planos de cores, foi abandonado nos anos 1940 com a ajuda do *boogie-woogie*. [...] Estranhamente, essa mudança decisiva não é prontamente aparente nos últimos escritos de Mondrian. Mas neles há uma indicação em negativo que, uma vez observada, é bastante expressiva: a oposição chave de ‘posição’ versus ‘dimensão’, ou *stand* versus *maat* (a constância da relação vertical-horizontal versus toda a variabilidade da composição), rapidamente desaparece dos textos escritos em Nova York. Quando Mondrian escreve a Von Wiegand que todas as suas oposições se tornaram confusas, o comentário é um programa, não uma queixa”. (COPPER, 1998, p. 136, tradução nossa). No caso de João Cabral, a partir da década de 1970, a “confusão” se daria pela oscilação entre a reafirmação dos valores de sua poética e a percepção desencantada diante do envelhecimento desses mesmos valores. Para uma comparação cuidadosa entre ambos, seria imprescindível uma análise de “No centenário de Mondrian”, poema de Cabral que reflete sobre o apagamento (“1 ou 2”) e/ou o reavivamento (“2 ou 1”) da “alma murcha” a partir do obstinado fazer artístico.

O número quatro feito coisa
ou a coisa pelo quatro quadrada,
seja espaço, quadrúpede, mesa,
está racional em suas patas;
está plantada, à margem e acima
de tudo o que tentar abalá-la,
imóvel ao vento, terremotos,
no mar maré ou no mar ressaca.
Só o tempo que ama o ímpar instável
pode contra essa coisa ao passá-la:
mas a roda, criatura do tempo,
é uma coisa em quatro, desgastada.
(MELO NETO, 1988, p. 301).

O poema retoma a racionalidade construtiva do numeral quatro, celebrando sua capacidade de manter-se “imóvel ao vento, terremotos,/ no mar maré ou no mar ressaca”. Suas qualidades, portanto, são as mesmas daquela pedra de “Pequena ode mineral”, com uma exceção: se, no poema de 1945, a ordenação mineral precisava estar “fora do tempo” para garantir sua petrificação, agora o poema constata que esse “tempo que ama o ímpar instável” é capaz de desestabilizar a perfeita ordenação de base quaternária. Todavia, nos dois últimos versos, o poema devolve à “coisa em quatro” certa primazia, uma vez que a “criatura do tempo” depende de seu desgaste para ser forjada. O embate entre o “quatro” e o “tempo”, assim, resulta na “roda” que, embora seja uma deterioração do “quadrado”, pressupõe esse momento positivado de estabilidade, aspecto realçado pela adversativa “mas” no penúltimo verso.

Assim, seria possível entender esse novo flanco de *Museu de tudo* como uma exasperação daquela meditação sobre o tempo que já atravessava toda a obra do poeta. Talvez se possa ir além, afirmando que essa questão ascende ao primeiro plano nos livros seguintes, tornando-se a principal obsessão de João Cabral. Mais que isso, certa inflexão dubitativa, desconfiada quanto às reais possibilidades de concreção dessa linguagem poética, vai se constituindo como um contraponto à assertividade dos livros anteriores, compondo uma tensão ainda maior que só se revela pelo contraste

entre poemas de livros distintos:²⁵ o “peso que é vivo” em “O ovo de galinha” (MELO NETO, 1968, p. 65), de *Serial*, é revisado pela “doença” de “O ovo podre” (MELO NETO, 1988, p. 142) em *Agrestes*, de 1985; o “sol de dois canos” que “revela real o real” em “O sol em Pernambuco” (1968, p. 35), de *A educação pela pedra*, torna-se “uma luz que não desperta”, como se “já não desse a ver, nua e crua” em “De volta ao Cabo de Santo Agostinho” (1988, p. 265-266), de *A escola das facas*, de 1980; o “mundo justo”, pensado em “O engenheiro” (1968, p. 344), parece agora mais distante na fala de Frei Caneca, no *Auto do frade*, de 1984:

[...]
 Eu era um ponto qualquer
 na planície sem medida,
 em que as coisas recortadas
 pareciam mais precisas,
 mais lavadas, mais dispostas
 segundo clara justiça.
 Era tão clara a planície
 tão justas as coisas via,
 que uma cidade solar
 pensei que construiria.
 Nunca pensei que tal mundo
 com sermões o implantaria.
 Sei que traçar no papel
 é mais fácil que na vida.
 Sei que o mundo jamais é
 a página pura e passiva.
 O mundo não é uma folha

²⁵ Tratando do poema “A voz do coqueiral”, Luiz Costa Lima afirma que em “tudo esse estilo parece oposto ao cabralino. Como se, no instante das memórias, o poeta da cana e do rio se perguntasse pela opção de fala a que renunciou. Mas isso seria no máximo uma meia verdade” pois, em *A escola das facas*, João Cabral “unifica, nas peças de seu xadrez, o que ainda permanecia díspar: à cana e ao rio se incorpora o alíseo. Não vistos como referentes a que o poeta teria que se obedecer, tornam-se matéria-prima para a invenção, que, por ser *cosa mentale*, não é menos coisa concreta. E de que concreção ele trata senão de uma postura diante das coisas? Postura que identificamos como antilírica, contida, contundente. Crítica, em suma. Identificação que seria mistificante se não aprendêssemos a reconhecer também seu limite: o receio ante a própria contundência” (LIMA, 1981, p. 187-188).

de papel, receptiva:
 o mundo tem alma autônoma,
 é de alma inquieta e explosiva.
 Mas o sol me deu a ideia
 de um mundo claro algum dia.
 [...]
 (MELO NETO, 1988, p. 172-173)

Sem descaracterizar o desejo pelo “mundo claro”, a fala do frade parece apontar para a dificuldade de realização dessa “cidade solar”, colocando em xeque muito dos anseios utópicos presentes na poesia cabralina. Caberia perguntar o quanto essa nova percepção, associada ao anacronismo do discurso de um personagem histórico do século 19, tem de verificação concreta dos limites do projeto construtivo ao qual a própria poesia de João Cabral estava atrelada. Aqui, talvez, esteja o núcleo duro a ser pesquisado: a exasperação do tempo e de seu efeito de decomposição não seria mera consequência do envelhecimento natural do indivíduo João Cabral de Melo Neto – o que justificaria “psicologicamente” as mudanças em sua obra –, antes apontaria para uma visão apurada do poeta acerca do processo histórico em curso na segunda metade do século 20. Desse modo, o que pareceria simplesmente “frouxo”²⁶ nos últimos livros de Cabral seria, na verdade, resultado de uma manutenção de seu trabalho mais consequente diante das demandas de sua matéria. Que o tempo apareça cada vez mais como um incômodo, que desestabiliza formalmente até mesmo os valores mais estáveis dessa poética, só atesta a intransigência do autor no enfrentamento daquele embate que constitui toda sua poesia.

Em suma, a partir dos anos 1970, a poesia de João Cabral, contrariando certos elementos do ideário que antes se depurava progressivamente até *A educação pela pedra*, parece colocar-se deliberadamente sob suspeita. Se isso, por vezes, se anuncia como uma declaração derrisória de sua própria insuficiência, como na abertura de *Sevilha andando* – “Quando queria dá-la a ver/ ou queria dá-la a se ver, // ei-lo então incapaz de todo: nada sabe dizer de novo” (MELO NETO, 1989, p. 9) –, será preciso refletir mais

²⁶ O termo aparece em *Museu de tudo*, no 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, 1988, p. 275).

detidamente sobre o intento desses últimos livros, cuja relativa disjunção entre o discurso desencantado e a firmeza da linguagem constitui-se, em si mesma, como uma surpreendente novidade. Afinal, se o poema “nada sabe dizer de novo”, por que, então, ainda fazê-lo? Mais que isso: a que essa suposta “incapacidade” daria forma? Tais questionamentos, suscitados por diversos poemas de *Museu de tudo* em diante, teriam também implicações retroativas, uma vez que esse tom dubitativo poderia iluminar aspectos ainda pouco analisados de toda a obra de João Cabral. Se assim for, tal como sugere “O número quatro”, as modulações do tempo podem até ter desgastado muitos dos pressupostos que ancoravam essa poética, mas não apagaram o que nela há de instigante desafio, exigindo uma leitura crítica que, renovando-se, revele a atualidade do poeta neste seu centenário.

Referências

CAMILO, Vagner. Percalços da modernidade poética no Brasil: sobre a reposição do poético na lírica do pós-guerra. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA LATINO-AMERICANA, XXXVIII., 2010, Washington. *Proceedings* [...]. Washington DC: Georgetown University, 2010. p. 1-24.

COOPER, Harry. Mondrian, Hegel, Boogie. *October*, [S.l.], v. 84, p. 118-124, March/June 1998. DOI: <https://doi.org/10.2307/779211>.

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

GREENBERG, Clement. Abstrato, figurativo e assim por diante. In: _____. *Arte e cultura: ensaios críticos*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 159-164.

LEITE, Sebastião Uchoa. Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto. In: _____. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986. p. 108-148.

LIMA, Luiz Costa. Pernambuco e o mapa-múndi. In: _____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 176-189.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Organização e tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. *João Miró*. Organizado por Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2018.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo e depois: poesias completas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Organizado por Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

MELO NETO, João Cabral de. *Sevilha andando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

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

PIRES, Carlos. *Expressão e construção: Alfredo Volpi, João Cabral de Melo Neto e a arte moderna no Brasil*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOUSA, Carlos Mendes de. Dar a ver o poema. In: MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Lisboa: Cotovia, 2006. p. 118-151.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Recebido em: 04 de novembro de 2019.

Aprovado em: 31 de março de 2020.



Os cemitérios autárquicos em poemas de João Cabral de Melo Neto

Autarchics Cemeteries in João Cabral de Melo Neto's Poems

Fabiane Renata Borsato

Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara (Unesp),
Araraquara, São Paulo / Brasil

fabiane.borsato@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0001-9293-676X>

Resumo: João Cabral de Melo Neto tematizou a morte em muitos de seus poemas, além do conhecido *Morte e vida severina*. É notória a presença de poemas sobre a morte individual de artistas e toureiros; a morte coletiva fortemente ligada à exploração do indivíduo na sociedade latifundiária do nordeste brasileiro; a morte conceitual, de veio metapoético, encontrada na seção “A indesejada das gentes”, da obra *Agrestes*. No âmbito dos muitos poemas que tematizam a morte, encontram-se aqueles que apresentam a imagem do cemitério como espaço significativo para a compreensão dos discursos sobre a recorrente indigência nordestina. Este trabalho pretende compreender o modo de problematização da imagem cemiterial do nordeste do Brasil e as estratégias poéticas empregadas para dar a ver os cemitérios e seus alicerces sustentados em fortes desigualdades sociais. Para isso, propõe-se o estudo de um mecanismo de composição poética baseado na “discussão de imagens”, conforme o próprio Cabral o nomeou, e entendido por Benedito Nunes (1971, p. 109) como “textura prismática da composição”. De acordo com este procedimento, o ato compositivo de João Cabral envolveria seleção e desdobramento de uma imagem em várias outras formas e imagens, objetivando acréscimo de perspectivas, maior clareza, concreção e profundidade significativa da linguagem. Espera-se, após estudo da imagem dos cemitérios nordestinos, fundamentar a hipótese de que Cabral, na prática de retomadas de temas e imagens, apresenta um projeto poético de denúncia das formas de fortalecimento da indústria da seca no nordeste do Brasil.

Palavras-chave: poesia brasileira; João Cabral de Melo Neto; cemitérios; discussão de imagem.

Abstract: João Cabral de Melo Neto thematized death in many of his poems, besides the very well-known one *Death and life of Severino*. It is notorious the presence of poems about the individual death of artists and bullfighters; the collective death strongly connected to the individual's exploitation on the landowning society on Brazilian northeast; the conceptual death, metapoetical based, is found on the "A indesejada das gentes" section, in the book *Agrestes*. Within the context of many poems that thematize death, it is found the ones that present the cemetery image as a significant space in order to comprehend the speeches concerning the recurrent northeastern neediness. This paper intends to understand the way in which the Brazilian northeast cemeterial image is problematized and the poetical strategies employed to exhibit the cemetery and its foundation sustained on an intense social inequality. For this purpose, it is proposed to study a poetical composition mechanism based on the "discussion of images", as João Cabral named himself and Benedito Nunes understood as a "prismatic texture of composition". According to this procedure, João Cabral's compositive act would involve the selection and the unfolding of an image on several other forms and images, objecting an addition of perspectives, more clarity, significant concretion and depth of the language. It is hoped, after the study of the northeast cemeteries image, to base the hypothesis in which Cabral, retaking themes and images, presents a denunciative poetical project regarding the strengthening forms of the draught industry on the Brazilian northeast.

Keywords: Brazilian poetry; João Cabral de Melo Neto; cemeteries; discussion of images.

1 Visualismo e discussão de imagens na poesia de João Cabral

João Cabral de Melo Neto tematizou a morte no conhecido poema *Morte e vida severina* e em outros poemas e obras. Escreveu ainda versos sobre a morte individual de artistas e toureiros, a morte coletiva fortemente ligada à exploração do indivíduo numa sociedade latifundiária, a morte conceitual apresentada na seção "A indesejada das gentes", da obra *Agrestes*.¹ No âmbito dos poemas que tematizam a morte, encontram-se aqueles que a focalizam nos cemitérios como espaço significativo para a discussão das relações sociais, econômicas e políticas. A configuração física e social dos cemitérios é discutida por João Cabral em seis obras e pretendemos compreender o modo de problematização da imagem cemeterial em nove poemas, por meio do estudo da constituição poética desse espaço físico, social e político. A análise das estratégias poéticas empregadas por Cabral para dar a ver os cemitérios e

¹ Desenvolvi um estudo da morte (BORSATO, 2010) enquanto conceito na obra *Agrestes*.

seus alicerces sustentados por fortes desigualdades sociais será fundamentada em estudo crítico e declaração do autor sobre sua própria poesia.

Segundo João Cabral, a tradição de poetas metafísicos ingleses ofereceu-lhe o procedimento da concreção e da discussão de imagens,² esta última pautada pelo trabalho expressivo com a sintaxe do poema. Também o crítico Benedito Nunes notou que o:

[...] visualismo de Cabral tem muito a ver com o seu temperamento reservado, que o faz voltar-se para fora, numa compenetração de si mesmo com as coisas vistas, mas evitando o ardil da individualidade introvertida, que mais se adentra quanto mais se exterioriza. Nesse sentido, o racionalismo radical que o poeta proclama está bem de acordo com o tom impessoal de sua linguagem. [...] o racionalismo, que subtrai a poesia de João Cabral da tradição romântica, aproximando-a do clássico, tende a pôr em evidência os valores comunitários e coletivos, quer na origem quer na destinação da obra poética. (NUNES, 1971, p. 18).

O visualismo estudado por Nunes apoia-se na discussão de imagens,³ procedimento de uso recorrente na poética de João Cabral. Para evitar imagens obscuras e imprecisas, o poeta privilegia recursos sintáticos, figurativos e lexicais promotores de uma articulação lógica da linguagem poética. Os poemas apresentam imagens claras porque ancoradas temporal

² A discussão de imagens na poesia de Cabral foi mencionada em vários estudos críticos de sua obra, dentre eles destacamos as obras *João Cabral de Melo Neto* (1971), de Benedito Nunes; *A imitação da forma – uma leitura de João Cabral de Melo Neto* (1975), de João Alexandre Barbosa; o texto de apresentação do livro *João Cabral de Melo Neto – A educação pela pedra e outros poemas* (2008), intitulado “Belo, Bula”, de autoria do também organizador Eucanaã Ferraz. O procedimento também foi mencionado pelo poeta em entrevista ainda inédita, concedida por ele à autora deste trabalho em 12 de janeiro de 1998.

³ A poesia de João Cabral apresenta uma peculiar organização da linguagem pautada na reiteração de vocábulos e numa sintaxe baseada em pressupostos lógico-dissertativos evidenciados na recorrência de dois pontos, de conjunções explicativas, alternativas e adversativas. O termo *imagem*, aqui empregado por ser utilizado pelo próprio João Cabral, apresenta-se como “a ideia de que o poema, não apenas carrega as significações que atuam sobre os vocábulos por ele reunidos, mas ainda os organiza num assunto, diríamos mesmo: numa cena, no sentido pictórico de ambos os termos” (GRUPO..., 1980, p. 81). A imagem do cemitério, presente nos poemas reunidos neste trabalho, será analisada como uma das faces representativas da realidade nordestina brasileira, construída por identidade, diferença e oposição, que presentifica um conjunto de relações inerentes ao sistema de dominação social.

e espacialmente, sintaticamente interligadas e progressivamente reescritas. Além disso, o poeta promove encadeamentos de vocábulos e de informações fundadas em entoações interrogativas, explicativas, adversativas, afirmativas e negativas. As complexas descrições de imagens empreendidas verso a verso têm por objetivo o alcance da concreção objetual e a adoção de ângulos e perspectivas complementares ou contraditórias sobre o objeto. Ainda segundo Nunes, em estudo sobre *Dois parlamentos*, percebe-se, na poesia de Cabral,

[...] a textura prismática da composição, formada por várias faces interligadas e complementares. O ato operatório, que essa textura prismática exige, e que pode ser considerada constante técnica da construção da poesia em João Cabral, consiste em decompor a “ideia” em unidades descritivas e recompô-la na estrutura do discurso. Mas sendo essas unidades faces complementares que constituem o tema, pode-se dizer então que a composição poética se constrói projetando-se num objeto, e construindo nele o seu próprio sentido temático. (NUNES, 1971, p. 109).

Neste trabalho queremos compreender as “texturas prismáticas” estruturadoras da série de poemas de João Cabral que tematizam cemitérios do nordeste brasileiro. *Morte e vida severina* (1954-1955), *Paisagens com figuras* (1954-1955), *Quaderna* (1959), *Dois parlamentos* (1960), *Agrestes* (1985) e *Crime na Calle Relator* (1987) problematizam imagens de cemitérios nordestinos, senegaleses, ingleses e andinos. Concentraremos a discussão nas quatro primeiras obras que acumulam imagens e descrições de cemitérios nordestinos para revelar, na diversidade de formas e tratamentos da linguagem poética, a correlação entre cemitérios, desigualdade social e exploração humana. Nossa hipótese é a de que João Cabral alicerça, no *corpus* de poemas sobre cemitérios do nordeste brasileiro, um projeto estético e ético fundamentado no conjunto de imagens convocadas para abordar a indústria da seca e da morte. Em *Morte e vida severina*, Cabral problematiza, na conversa dos coveiros, o fluxo de enterros, o aumento do número de mortos advindos da retirância e a baixa remuneração do trabalhador. Para isso, mobiliza um léxico vinculado ao progressismo e à urbanização, associando esse campo semântico ao da morte e das desigualdades sociais: avenidas, ruas, bairro, urbanizações, quarteirões, arrabalde, subúrbios, estações portuárias, ferroviárias e rodoviárias. Após longa conversa, os coveiros sugerem a extinção de enterros de indigentes retirantes e não alcançam a discussão dos motivos por que há uma intensificação do fluxo de retirantes

rumo ao litoral, confirmada no verso sobre o fenômeno da imigração: “que desce para o litoral, sem razão,” (MELO NETO, 1999, p. 191).

João Cabral publica, no mesmo ano, o livro *Paisagens com figuras* e nele há três poemas sobre cemitérios em que são mobilizadas as imagens do muro e do hectare, associadas à defesa da terra; as imagens do mar e do canal que estão interligadas porque o canal é produtor de mortos para o cemitério marinho e, finalmente, a imagem da aridez advinda do distanciamento da água, sendo indício das correspondências entre mortos e terra. Latifúndio, propriedade privada, exploração do trabalhador e seca são temas não discutidos ou aprofundados em sua complexidade pelos coveiros, apesar de relacionados às reclamações por eles apresentadas em *Morte e vida Severina*.

Em *Quaderna*, os quatro poemas que tematizam cemitérios retomam algumas imagens das obras anteriores, tais como: a do mar, mas com a função de apagamento de vestígios dos corpos mortos; a de outro cemitério isolado que reúne corpos dos que não migraram para as cidades; também a imagem paradoxal de um cemitério para ricos, erguido na paisagem árida do sertão e a imagem de um cemitério de cremação promovida pelo calor intenso do sol que nadifica o morto. O apagamento de vestígios corporais e a nadificação humana, juntos da opulência do cemitério de Floresta do Navio parecem complementar os temas problematizados em *Paisagens com figuras* e *Morte e vida severina*, criando uma imagem sistêmica do nordeste brasileiro e de sua configuração social.

A última obra a tratar dos cemitérios nordestinos é *Dois parlamentos*, que oferecem organicidade e articulação entre as imagens distribuídas nos poemas anteriores. Seja qual for a ordem da leitura das subseções do poema, o resultado é a imagem lapidada e precisa dos cemitérios gerais, coletivistas, autárquicos. Segundo Eucanaã Ferraz,

Para que o leitor acompanhe o desenvolvimento do poema nas suas séries, basta que empreenda uma leitura página a página. Esta linearidade, no entanto, será aparente, se considerarmos que, numericamente, em vez da disposição convencional há uma sequência de saltos. Mas, se o leitor quiser ignorar as séries em prol da ordem numérica linear, terá, contraditoriamente, de ir e vir muitas vezes, saltando páginas e obstáculos. Optando por um ou por outro caminho, não há como deixar de ver que há uma estrutura de encaixes, cortes, combinações. (FERRAZ, 2008, p. 12).

Tampouco o leitor pode ignorar, nessa estrutura, o intuito de expansão da imagem dos cemitérios gerais, discutido a cada subseção, em noventa e seis versos. Na primeira parte de *Dois parlamentos*, apesar da presença dos travessões indicativos de discurso direto, os versos não apresentam ritmicamente a cadência do diálogo, pois não há o desdobramento rítmico de ao menos duas vozes em diálogo. Secchin realiza um estudo detido desses versos e alerta para o “caráter reiterativo da obra” (SECCHIN, 2014, p. 174), expresso nas mínimas variações de quadras de seis e oito sílabas métricas, nas reiterações de versos e na estrutura das subseções de cada parte. Trata-se de uma composição adequada à representação da retórica da seca e de suas cifras, dos currais humanos ou campos de concentração rapidamente erguidos pelo governo do Ceará, após experiência do Brasil imperial, com a seca de 1877.

Realizaremos, na seção seguinte deste trabalho, uma descrição das imagens discutidas nos poemas, visando a uma possível interpretação dos efeitos advindos dos procedimentos estéticos e compreensão do projeto sistêmico e ético presente nesse *corpus* de poemas sobre cemitérios, produzido por João Cabral.

2 A sintaxe dos discursos e dos cemitérios no polígono das secas

Em *Morte e vida severina*, encontramos os primeiros cemitérios descritos por João Cabral. Localizados na cidade do Recife, os cemitérios estão organizados e setorizados para atender às distintas classes sociais da cidade. Os coveiros, durante o diálogo, informam que os cemitérios das avenidas do centro são destinados aos ricos usineiros, políticos, banqueiros; o cemitério de carneiros aos profissionais liberais (jornalistas, escritores, artistas); o de Santo Amaro é destinado a trabalhadores mensalistas, diaristas e à classe média; e Casa Amarela está seccionado para acolher operários e mortos em extrema indigência, os retirantes. A apresentação desse cenário dá-se por comparação: “– Mas se teu setor é comparado/ à estação central dos trens,” (MELO NETO, 1999, p. 188); por argumentação: “– O dia de hoje está difícil;/ não sei onde vamos parar. / Deviam dar um aumento, / ao menos aos deste setor de cá.” (MELO NETO, 1999, p. 187) e pela descrição do homem e de sua morte: “– É, deixo o subúrbio dos indigentes/ onde se enterra toda essa gente/ que o rio afoga na preamar/ e sufoca na baixa-mar./ – É a gente sem instituto,/ gente de braços devolutos; / são os que jamais usam luto/ e se enterram sem salvo-conduto.” (MELO NETO, 1999, p. 190).

É interessante notar que os recursos expressivos do poema revelam a hierarquização dos cemitérios e sua similaridade com a distribuição geográfico-social das cidades brasileiras. As avenidas do centro são comparadas ao Porto pela escassez de mortos/trabalho e por ser o local onde são enterrados os membros da elite econômica (usineiros, políticos, banqueiros, industriais, associados patronais, profissionais liberais influentes); o cemitério de Santo Amaro, local em que estão situados os dois coveiros que inicialmente o designam como “setor de cá”, é comparado a uma estação de trens, destinado que está a enterrar a classe média (jornalistas, escritores, artistas, bancários, altas patentes dos comerciários, lojistas, boticários, aeroviários e profissionais liberais) e o Cemitério Casa Amarela é comparado a uma parada de ônibus, reservado a operários e indigentes, sendo que os primeiros são trabalhadores dos setores industrial, ferroviário, rodoviário e comercial que, no cemitério, serão separados geograficamente dos indigentes e operários enterrados no subúrbio.

O espaço em que estão situados os personagens e o modo como desenvolvem a descrição dos cemitérios são elementos dignos de nota nesse cenário apresentado pelos coveiros. Sob o mote de que “– O dia de hoje está difícil” (MELO NETO, 1999, p. 187), o coveiro lotado no Cemitério de Santo Amaro dialoga com o interlocutor lotado no Cemitério de Casa Amarela que para ali se deslocou a fim de pedir remoção para Santo Amaro. Enquanto o primeiro coveiro reclama um aumento salarial, o segundo deseja redução da carga de trabalho. Pela estratificação social descrita pelos coveiros, quando mortos, ambos seriam destinados ao cemitério de lá, o de Casa Amarela, onde são enterrados os funcionários. Apesar da proximidade social com os imigrantes, ambos concluem que os indigentes deveriam ser lançados ao rio, sendo este um mecanismo de redução do incômodo gerado pelas suas mortes ininterruptas: “– Na verdade, seria mais rápido/ e também muito mais barato/ que os sacudissem de qualquer ponte/ dentro do rio e da morte.” (MELO NETO, 1999, p. 191), ou seja, a divisão dos cemitérios em subúrbios, ruas e avenidas é similar à estratificação social brasileira e à falta de empatia entre as classes sociais.

As limitações de uma grande parcela da sociedade, advindas da manutenção das desigualdades sociais, tem nos cemitérios um espaço de representação. O discurso dos coveiros parte de queixas que têm por fundamento a exploração de suas forças de trabalho e chega ao reforço dessa condição. Isso fica demonstrado na alienação advinda do trabalho e

na conclusão de ambos os coveiros em favor da manutenção da exclusão e da estratificação social:

– Mas o que se vê não é isso:
é sempre nosso serviço
crescendo mais cada dia
morre gente que nem vivia.
– E esse povo de lá de riba
de Pernambuco, da Paraíba,
que vem buscar no Recife
poder morrer de velhice,
encontra só, aqui chegando
cemitério esperando.
(MELO NETO, 1999, p. 191).

No fragmento do diálogo dos coveiros concentram-se alguns recursos expressivos empregados para a discussão do trabalho e da configuração espacial dos cemitérios. O uso da conjunção adversativa a replicar argumento anterior não nega o exposto pelo outro coveiro, mas intensifica a imagem dos cemitérios, alicerçando-a na sensação de distanciamento espacial e social entre coveiros e retirantes, expresso no uso do pronome demonstrativo “esse” referindo-se a povo (imigrantes), dos advérbios de lugar “cá” e “lá” e do tempo verbal gerúndio – crescendo, chegando, esperando – como sinal da continuidade do evento. Além disso, o verso “morre gente que nem vivia.” (MELO NETO, 1999, p. 191) prenuncia os cemitérios gerais que serão apresentados em obra posterior, *Dois parlamentos*, e sugerem aquilo que designaremos “morte gerundial”, advinda da fábrica, da seca, da fome e da indigência, também discutida em outros poemas, especialmente em *Dois parlamentos*.

João Cabral opta pelo discurso direto como forma de exteriorizar os pensamentos e planos das personagens. Apesar da clareza com que os coveiros descrevem a configuração setorial dos cemitérios, estes personagens do Auto não atingem o discurso crítico contra a desigualdade social. O modo de funcionamento dos cemitérios é descrito meticulosamente, inclusive com a presença de recursos como a comparação e a argumentação. O diálogo dos coveiros é marcado por premissas articuladas em torno das condições trabalhistas e do pedido de remoção do coveiro lotado no cemitério Casa Amarela. A conversa apresenta detalhes do funcionamento dos cemitérios,

com informações sobre a diferença estatística do número de mortos recebido por cada setor, explicada pela detenção ou não de riqueza. Também o ritual difere conforme a classe social: “muita pompa, protocolo,/ a ainda mais cenografia” (MELO NETO, 1999, p. 188) para os ricos; enterro sem luto ou “salvo-conduto” (MELO NETO, 1999, p. 190) para os retirantes. E o espaço destinado aos mortos, no cemitério, é desigual: avenidas para os ricos, urbanizações discretas para os medianos, quarteirões apertados e cômodas de pedra para os operários, terra seca para os indigentes. Esses três dados coletados na conversa dos coveiros – expectativa de vida, ritos de vida e de morte, distribuição da terra – não conseguem aproximar os interlocutores dos retirantes. A crença na mínima distinção social e econômica existente entre coveiros e imigrantes impede a adesão empática. O pronome “nós”, sugerido na expressão “nosso serviço”, e a alcunha “esse povo”, atribuída aos indigentes, explicitam a distância entre os sujeitos e impedem a tessitura discursiva em prol de uma justa e igualitária configuração social.

No livro *Paisagens com figuras*, João Cabral apresenta três cemitérios pernambucanos. O primeiro deles, localizado em Toritama, é questionado pelo eu poético que demonstra incompreensão sobre a presença de um muro a separar as tumbas do cemitério da paisagem defunta. Tal interrogação destaca a unidade e a semelhança entre elementos internos e externos aos muros do cemitério:

Cemitério pernambucano
(Toritama)

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

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

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

– Deve ser a sementeira
o defendido hectare,
onde se guardam as cinzas
para o tempo de semear.
(MELO NETO, 1999, p. 155).

A morfologia dos cadáveres, em tom comparativo e interrogativo, é apresentada na segunda estrofe do poema, ao expor os signos “caliça” e “umidade” como elementos diferenciais dos cadáveres protegidos pelo muro. A terceira estrofe retoma a imagem do muro por meio da metáfora “alta defesa” e dos elementos contíguos “grades de ferro” e “cadeados”. Após o gradativo reforço da imagem impávida e segregadora do muro, surge na última estrofe uma voz que assume tom diverso da anterior. Ela emprega o discurso direto, graficamente confirmado pela presença de travessão, e parece responder à voz anterior com uma hipótese explicativa. Tal resposta, pelas imagens que mobiliza, pode assumir pelo menos dois sentidos: a) aproximar espaço cemiterial e propriedade privada, pois toda a terra nordestina é ou pode vir a ser espaço privado, sendo similar o excesso de segurança e proteção, tanto de cemitérios quanto de latifúndios; b) a defesa física e política do latifúndio semeará mais mortes. Esta segunda leitura está alicerçada no antepenúltimo verso do poema que intensifica a ambiguidade dos versos finais ao insinuar que, em lugar da vida, serão semeadas mortes. O diálogo, diferentemente do que ocorre em *Morte e vida severina*, baseia-se em perguntas que, à maneira socrática, são carregadas de respostas e de ironia crítica. Cada estrofe funciona como uma unidade complementar da imagem do cemitério pernambucano.

No segundo cemitério, também pernambucano, localizado em São Lourenço da Mata, em lugar da imagem anterior do cemitério-sementeira, há o cemitério-marinho, discutido do ponto de vista metafórico, pois o mar é símile de canavial, tanto pela semelhança cinética das ondas marítimas e da cana, quanto pelas vítimas que um e outro são capazes de gerar:

Cemitério pernambucano
(São Lourenço da Mata)

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

As covas no chão parecem
as ondas de qualquer mar,
mesmo as de cana, lá fora,
lambendo os muros de cal.

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

Também marinho: porque
as caídas cruzes que há
são menos cruzes que mastros
quando a meio naufragar.
(MELO NETO, 1999, p. 157).

A figura do cassaco, cerne da segunda parte de *Dois parlamentos*, fica sugerida na imagem do naufrago de cemitérios marinhos, consolidada por contraposição e similitude. A conjunção adversativa do segundo verso anuncia a diferença entre o mar de cana e o mar de água, sendo que os versos 5 e 10, por comparação, aproximam as imagens do mar-canavial e do cemitério. As explicativas e a revisão da metáfora das cruzes-mastro, no verso 15, são índices da busca de precisão da linguagem poética que problematiza o cemitério pernambucano.

O cemitério de Nossa Senhora da Luz é composto por negação, reescrita e repetição de palavras. As duas primeiras estrofes estruturam-se em pronomes indefinidos e advérbios de negação que situam o cemitério longe de rios e mar, informação que explica o motivo por que ali os mortos chegam em condição de indignância:

Cemitério pernambucano
(Nossa Senhora da Luz)

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

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

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

Mortos ao ar-livre, que eram,
hoje à terra-livre estão.
São tão da terra que a terra
nem sente sua intrusão.
(MELO NETO, 1999, p. 159).

A imagem dos mortos e de seus enterros recebe reescrita: o verso 6 – “vem vestido de caixão.” – é retomado e negado no verso 9 – “Vêm em redes de varandas” – e o verso 8 – “são derramados no chão” – recebe reforço semântico do verso 12 – “O chão lhes vai como luva.” – que soma ao traço da fluidez aquosa do corpo derramado o de sua pertinência com a cova-luva. A última estrofe reúne um jogo de palavras que instaura dupla imagem, a do morto-vivo (“Mortos ao ar-livre que eram”) e do morto-morto (“hoje à terra-livre estão”). Esta condição de morte em vida, já apresentada em *Morte e vida severina*, será retomada por João Cabral em muitos poemas sobre a seca e a fome nordestinas. A repetição, numa quadra setissílabo, dos termos “livre” e “terra”, duas e três vezes, respectivamente, e a naturalidade com que morto e terra se conjugam – “São tão da terra que a terra/ nem sente sua intrusão.” – situam o eu poético num lugar de defesa do direito do agricultor à terra e de denúncia das relações existentes entre morte e latifúndio.

Os cemitérios na obra *Quaderna* são tema de quatro poemas, sendo que Cabral utiliza a relação entre os sujeitos cemitério e mar, respectivamente, passivo e ativo, para apresentar o primeiro “Cemitério alagoano (Trapiche da Barra)”:

Cemitério alagoano

(Trapiche da Barra)

Sobre uma duna da praia
o curral de um cemitério,
que o mar todo o dia, todos,
sopra com vento antissético.

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

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

e para curá-los da pouca
que de viver ainda lhes resta,
lavadeira de hospital,
o mar esfrega e reesfrega.
(MELO NETO, 1999, p. 225).

Certa área do cemitério, a que o poeta denomina “curral”, sofre a intervenção dos ventos, da água e da areia marítima que assepsiam o local. Como em *Morte e vida severina*, o poeta emprega metáforas – “lavadeira de hospital,” (verso 15) – e comparações – “que faz de coral suas árvores,” (verso 10) – para descrever a assepsia promovida pela desigualdade social e a relação entre um espaço passivo e outro ativo. Para a discussão da imagem do cemitério, há um processo que parte da localização geográfica e da descrição de sua relação com o entorno para focar na imagem da higienização marítima que será retomada e fortalecida gradualmente até o último verso: “sopra com vento antissético.”; “Que o mar depois desinfeta”; “ele enxuga e cauteriza.”; “luta por curar os ossos/ da doença de possuir carne,”; “lavadeira de hospital./ o mar esfrega e reesfrega.”. A reiteração esfrega e reesfrega apresenta a obsessão antisséptica marítima, cujo intuito é o apagamento dos vestígios do corpo humano morto. Se, em *Morte e vida severina*, os coveiros informam que os retirantes lançados em rios desembocariam no mar, aqui a imagem recebe novo traço, o do apagamento desses corpos mortos.

“Cemitério paraibano (Entre Flores e Princesa)” é espaço conciso porque enterra poucos e menos privilegiados mortos, recebe os que não têm seus corpos deslocados para os cemitérios da cidade:

Cemitério paraibano
(Entre Flores e Princesa)

Uma casa é o cemitério
dos mortos deste lugar.
A casa só, sem puxada,
e casa de um só andar.

E da casa só o recinto
entre a taipa lateral.
Nunca se usou o jardim;
Muito menos, o quintal.

E casa pequena: própria
menos a hotel que a pensão;
pois os inquilinos cabem
no cemitério saguão,

os poucos que, por aqui
recusaram o privilégio
de cemitérios cidades
em cidades cemitérios.

(MELO NETO, 1999, p. 232).

A descrição do espaço é priorizada no poema, sendo que a área destinada ao cemitério é diminuta e humilde, conforme versos da terceira estrofe. Para realce dessa imagem, a linguagem reúne elementos de concisão e síntese do espaço cemiterial (“Uma casa”, “só”, “casa pequena”), assim como termos negativos (“nunca”, “Muito menos”). O emprego do quiasmo, nos versos finais, aponta o paradoxo desse cemitério intersticial diminuto em contraponto às cidades-cemitérios urbanos. Tais aspectos oferecem à imagem desse diminuto cemitério a peculiaridade de conter poucos mortos, quando comparado aos demais cemitérios apresentados na obra de Cabral. Entretanto, os dois primeiros versos da última estrofe explicam que a dimensão do cemitério não tem como explicação um baixo índice de mortos na região, mas o fato de que há um êxodo para as regiões urbanas, o que reduz o número de mortos do lugar.

O terceiro cemitério está descrito em “Cemitério pernambucano (Floresta do Navio)” que, ao contrário dos anteriores, apresenta uma estrutura requintada e marcada pela mistura de estilos:

Cemitério pernambucano

(Floresta do Navio)

Antes de se ver Floresta
se vê uma Constantinopla
complicada com barroco,
gótico e cenário de ópera.

É o cemitério. E esse estuque,
tão retórico e tão florido,
é o estilo doutor, do gosto
Do orador e do político,

de um político orador
que em vez de frases, com tumbas
quis compor esta oração
toda em palavras *esdrúxulas*,

esdrúxula, na folha *plana*
do *Sertão*, onde, *desnuda*,
a vida não ora, *fala*
e com *palavras agudas*.

(MELO NETO, 1999, p. 240, grifo nosso).

Ao aproximar Cemitério e Constantinopla, Cabral destaca alguns semas que parecem uni-las: a muralha protetora, a riqueza, a variedade de obras e estilos arquitetônicos e a linguagem esdrúxula. Esta abundância, explicitada nos versos 6 a 9, adquire força expressiva na linguagem marcada por paralelismo, hemistíquio e quiasmo. Após apresentação dos excessos visuais e linguísticos do cemitério de Floresta do Navio, surge a derradeira imagem da paisagem onde foi erguido o cemitério: o sertão pernambucano. Nos versos 11 a 16, o emprego de anadiplose e rima toante para descrição da paisagem e do cemitério reforça o contraponto. Cabral problematiza os contrastes linguísticos e sociais ao opor rebuscamento do cemitério de gosto orador e político à concisão e planura da vida no Sertão. Se os termos “esdrúxula”, “desnuda” e “agudas” rimam toantemente, distinguem-se

no plano acentual e na cadência rítmica dos versos. A sintaxe barroca das tumbas dispostas no cemitério destoa da vida-palavra aguda, de linguagem simples e concisa do Sertão. O campo semântico da linguagem é mobilizado no poema para precisar a representação dos contrastes sociais apresentados por Cabral neste conjunto de poemas sobre cemitérios nordestinos.

O quarto e último cemitério de *Quaderna*, devido às condições climáticas marcadas por intenso calor, é apresentado do ponto de vista da fusão do morto com a terra. “Cemitério pernambucano (Custódia)” promove equivalências entre covas e caieiras, carvão e capoeira raquítica, cadáver e terra:

Cemitério pernambucano
(Custódia)

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

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

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

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

(MELO NETO, 1999, p. 245-246).

Após apresentar a tese, nos dois primeiros versos, o poema inicia a discussão da imagem das covas e de sua equivalência com fornos de cremação, no processo de depuração dos corpos. Caieiras, tijolos, pedra, capoeira raquítica e carvão vegetal são imagens evocadas para compor, com mais precisão, a imagem das covas crematórias cemiteriais. Entretanto, há

uma particularidade nessas caieiras, pois nada concreto resta do produto nelas lançado: “tudo se perde na terra,”. Esta nadificação será retomada em *Dois parlamentos*, poema que parece funcionar como síntese de todos os outros poemas sobre cemitérios nordestinos, como lugar em que as imagens antes problematizadas serão retomadas, numa reescrita irônica e crítica que ratifica e por vezes intensifica o que foi anunciado e denunciado nos outros poemas, índice da profunda coerência da poética cabralina e de seu projeto estético e ético.

3 A imagem síntese dos cemitérios gerais

Dois parlamentos (1958-1960) divide-se em duas seções. A primeira é subdividida em outras dezesseis seções numeradas com intervalos quaternários, sendo que os cemitérios estão concentrados nessa parte intitulada “Congresso no polígono das secas (ritmo senador; sotaque sulista)”. A outra seção, “Festa na Casa-grande (ritmo deputado; sotaque nordestino)”, subdivide-se em vinte partes, numeradas com intervalos quinários. A primeira seção do livro apresenta os “cemitérios gerais” e sua subseção 1 evidencia a tese que se quer discutir: “– Cemitérios gerais/ onde não só estão os mortos./ – Eles são muito mais completos/ do que todos os outros./ – Que não são só depósito/ da vida que recebem, morta./ – Mas cemitérios que produzem/ e nem mortos importam.” (MELO NETO, 1999, p. 271). Todos os versos do longo poema promoverão a discussão da complexidade e completude dos cemitérios gerais, por meio da reunião de um léxico que anuncia o universo dos mecanismos de produção e distribuição de mercadorias, discursos e mortes, com sua contínua retroalimentação impeditiva de qualquer modificação da injusta organização social nordestina.

Os dísticos da subseção 1, marcados pelo travessão, indicam as vozes promotoras de um discurso de complementação de informações sobre o *modus operandi* dos cemitérios gerais, sendo marcante o emprego do léxico ligado aos meios e modos de produção pré-capitalista, conforme destacado nos versos transcritos:

1

- Cemitérios gerais
onde não só estão os mortos.
 - Eles são muito mais completos
do que todos os outros.
 - Que não são só depósito
da vida que recebem, morta.
 - Mas cemitérios que *produzem*
e nem mortos *importam*.
 - Eles mesmos *transformam*
a *matéria-prima* que têm.
 - *Trabalham-na* em todas as fases,
do *campo* aos *armazéns*.
 - Cemitérios *autárquicos*,
se bastando em todas as fases.
 - São eles mesmos que produzem
os defuntos que jazem.
- (MELO NETO, 1999, p. 271, grifo nosso).

Este poema é emblemático para a leitura da imagem do cemitério na obra de João Cabral porque estes cemitérios gerais reúnem, em novas imagens, o que os demais cemitérios cabralinos apresentaram. Se, em *Morte e vida severina*, o espaço cemiterial/social foi problematizado no diálogo dos coveiros, em *Dois parlamentos*, a imagem dos cemitérios gerais será reiteradamente discutida até alcançar o conteúdo desses cemitérios – os mortos e sua nadificação.

Em texto de apresentação do livro *A educação pela pedra e outros poemas*, Eucanaã Ferraz afirma que em *Dois Parlamentos* não há “a fala do retirante, como em *Morte e vida severina*, ou a da própria paisagem, como em *O rio*, mas uma sequência de enunciações que, sem desenhar personagens, são antes a teatralização de um distanciamento ideológico.” (FERRAZ, 2008, p. 11). Tal assertiva deve-se ao subtítulo proposto por João Cabral que cria com o título da obra uma leitura em perspectiva: *Dois parlamentos: Congresso no Polígono das Secas: (ritmo senador; sotaque sulista)*. O poema parte de uma instância mais geral – o Poder Legislativo – e chega ao Congresso Nacional integrado por deputados e senadores, eleitos, em tese, para legislar de acordo com os interesses do cidadão. Ao especificar

o local de realização do Congresso, João Cabral problematiza os discursos políticos de manutenção velada do Polígono das secas, portanto distanciados ideológica e politicamente dos retirantes e de grande parcela social.

Desde o primeiro verso, *Dois parlamentos* alterna, ironicamente, impressões e falas de senadores sulistas e do eu poético, como é exemplo o verso “e nem mortos *importam*.” que torna ambíguo o termo grifado ao sugerir tanto o sentido substantivo de importação quanto de importância. Esta sintaxe de vozes instaura a ironia advinda especialmente da reunião de discursos díspares em versos que graficamente propõem o diálogo. Segundo Uchoa Leite, trata-se da ironia estrutural que “reitera o mesmo discurso negativo.” (LEITE, 2003, p. 83) e, acrescentamos, de perspectivas contrárias – a do eu poético e a dos senadores sulistas. Assim, a imagem dos cemitérios gerais pode ser apresentada de ângulos e léxico diversos, até o alcance de “uma gota/ de nada em outra de nada.” (MELO NETO, 1999, p. 278) que seria um símile da alma dos mortos dos cemitérios gerais. O emprego da ironia amplia gradativamente a consciência dos fatos: os detentores do poder político conhecem o funcionamento das fábricas de mortos e discursam/agem em favor dessa indústria da morte:

14

- Nestes cemitérios gerais
não há morte pessoal.
 - Nenhum morto se viu
com modelo seu, especial.
 - Vão todos com a morte padrão,
em série fabricada.
 - Morte que não se escolhe
e aqui é fornecida de graça.
 - Que acaba sempre por se impor
sobre a que já medrasse.
 - Vence a que, mais pessoal,
alguém já trouxesse na carne.
 - Mas afinal tem suas vantagens
esta morte em série.
 - Faz defuntos funcionais,
próprios a uma terra sem vermes.
- (MELO NETO, 1999, p. 274).

O cruzamento do título/subtítulo da primeira seção com o conhecimento do mecanismo de funcionamento dos cemitérios gerais e da amplitude do fenômeno da morte exposto nas dezesseis subseções do poema é revelador do sentido que a seca adquiriu no Brasil:

Estima-se que, num só ano, em 1878, a população deslocada do interior do Ceará totalizou 120 000 pessoas, quando a população total da província era de pouco mais de 800 000 habitantes. Os deslocados – em geral vaqueiros, moradores, pequenos proprietários – em parte conseguem embarcar para fora do Estado (cerca de 55 000 pessoas), em parte morrem de fome e enfermidades nos subúrbios de Fortaleza ou nos caminhos dos sertões (somente nos subúrbios de Fortaleza cerca de 57 000 pessoas). Os escravos são vendidos em grande número pelos seus senhores para os mercados do Sul. Dez anos depois repete-se a tragédia. [...] Rodolfo Teófilo, testemunha presencial do acontecimento, registra indignado: “O mercado de gado humano esteve aberto enquanto durou a fome, pois compradores nunca faltaram. Raro era o vapor que não conduzia grande número de cearenses”. Os homens livres tinham virado escravos. (FACÓ, 1978, p. 22).

Essa penúria significou confinamento em campos de concentração, como denuncia a subseção 10 do poema *Dois parlamentos*:

– Nestes cemitérios gerais
não há morte isolada
mas a morte por ondas
para *certas classes convocadas*.
– Nunca ela vem para um só morto,
mas sempre para a classe,
assim como o *serviço*
nas circunscrições militares.
– Há *classes numerosas*, como
a de Setenta-e-sete,
mas sempre cada ano
o *recrutamento* se repete.
– E grande ou não, a *nova classe*,
designada pelo ano,
segue para a *milícia*
de onde ninguém se viu voltando.
(MELO NETO, 1999, p. 273-274, grifo nosso).

Esses versos apresentam a seca como mecanismo de recrutamento de mão-de-obra, colocando a vida humana a serviço das indústrias e fábricas. João Cabral exemplifica a problemática citando a seca de 1877 em que o nordeste brasileiro amargou três anos consecutivos sem chuvas e uma onda de migrações marcadas por fome, doenças e morte, conforme relata a pesquisadora Sílvia Adoue:

Houve no século XIX, oito longos períodos de seca na região, em grande medida, resultantes do monocultivo extensivo da cana de açúcar. O deslocamento da população à procura de água e meios de vida na segunda metade do século XIX foi gigantesco. Quem podia dirigia-se para estados do sul, para o litoral ou para a Amazônia, atraído pela exploração da borracha. Quem permanecia na região, penava pelos caminhos. (ADOUE, 2011, p. 2)

Os termos com que os versos aludem às consecutivas secas fortalecem a ironia crítica do poema, conforme comprovam as palavras grifadas no excerto. É com o léxico daquele, que concentra capital financeiro, que João Cabral denuncia a indústria da seca:

5

– Cemitérios gerais

[...]

– Se muito, podem ser
tema para as artes retóricas,
que os celebram porém do Sul,
longe da tumba toda.

– Isto é, para a retórica
De câmara (câmara política)
Que se exercita humanizando
Estes mortos de cifra.
(MELO NETO, 1999, p. 271-272).

Sabido é que em 1877 as perfurações de poços propostas pelos engenheiros convocados pelo Imperador não amenizaram a seca e as suas consequências. Em 1915, a cena se repetiu, conciliada com a criação de currais humanos pelo governo cearense. Sendo assim, João Cabral não se restringe ao retrato da morte no poema, mas ao indecoroso sistema político e econômico alimentado pela seca e pela imigração. Os versos

revelam a repetição dos fatos e os alicerces que o estruturam, ou seja, um discurso político que atribui a Deus o infortúnio da seca e, aos retirantes, a responsabilidade pela morte gerundial, portanto contínua e reiterativa. O poema *Dois parlamentos* recolhe as intenções, léxico, discursos e ações dos sotaques e ritmos do político e sobrepõe a isso a voz do eu poético que se apresenta irônica porque desestabilizadora, ambígua, mas ancorada nos fatos, poetizada para a gradativa construção da complexa e completa imagem dos cemitérios gerais como um braço estrutural da espoliação capitalista.

Referências

- ADOUE, S. B. O fulgor de Canudos. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, v. 10, n. 119, p. 1-9, 2011.
- BARBOSA, J. A. *A imitação pela forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BORSATO, F. R. Morte na antilírica de João Cabral de Melo Neto. *Studia Iberystyczne*, Kracóvia, v. 9, p. 141-153, 2010.
- FACÓ, R. A emigração em massa. In: _____. *Cangaceiros e fanáticos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 21-29.
- FERRAZ, E. Belo, bula. In: MELO NETO, J. C. de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 9-17.
- GRUPO μ . *Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1980.
- LEITE, S. U. João Cabral e a ironia icônica. In: _____. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 79-88.
- MELO NETO, J. C. de. *Obra completa*. 3. ed. Organização de Marly Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- SECCHIN, A. C. *João Cabral de Melo Neto: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 27 de fevereiro de 2020.



Recife: Modos de ver – João Cabral de Melo Neto leitor de Joaquim Cardozo

Recife: Ways of Seeing – João Cabral de Melo Neto Reads Joaquim Cardozo

José Roberto Araújo de Godoy¹

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro / Brasil

CNPq

contato@zegodoy.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-5711-3992>

Resumo: O presente artigo pretende investigar a influência do poeta e engenheiro calculista Joaquim Cardozo na obra de João Cabral de Melo Neto, reconstituindo o percurso dessa relação iniciada no Recife, no final dos anos 1930, e seus desdobramentos ao longo de mais de quatro décadas na produção cabralina. Espelhamentos e antagonismos serão ainda cotejados a partir da análise de poemas de ambos os poetas, em especial o modo como Cabral passa a articular elementos memorialísticos, representações do Recife e referências a Joaquim Cardozo em sua poética a partir de *O engenheiro* (1945).

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Joaquim Cardozo; Recife; Poesia Brasileira.

Abstract: This article searches to investigate the influence of the poet and engineer Joaquim Cardozo on João Cabral de Melo Neto's work, rebuilding the course of this relationship that had begun in Recife, in the late 1930s, outspread along more than four decades in Cabral's career. Correspondences and differences will be present in the analysis of poems of both writers, especially in the way that Cabral articulates memories, representations of Recife and references to Joaquim Cardozo in his poetics since *O engenheiro* (1945).

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Joaquim Cardozo; Recife; Brazilian poetry.

¹ Doutorando do Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio (Bolsista CAPES). Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP (Bolsista CNPQ), com dissertação sobre as relações entre João Cabral de Melo Neto e o surrealismo. É autor de três coletâneas de poemas.

Não tenho curso superior, mas considero equivalente a uma faculdade de Filosofia e Letras o que aprendi com Willy Lewin e depois com Joaquim Cardozo.

João Cabral de Melo Neto

1 Introdução

O núcleo duro do cânone crítico consolidado em torno da obra de João Cabral de Melo Neto estabelece-se num período curto, de pouco mais de dez anos,² fixando um repertório de ideias-chave (antilírico, poeta da recusa, da negatividade) e linhagens de influência (Drummond, Corbusier, Valéry, Mallarmé), corroboradas ao longo do tempo por escolhas do próprio poeta,³ que muitas vezes podem sombrear veios paralelos que permitam ampliar ainda mais a compreensão dessa obra tão potente e singular em nossa poesia.

Um dos caminhos possíveis que nos propomos a percorrer neste artigo, é recuperar relações estabelecidas por Cabral no começo de sua trajetória, ainda no Recife, entre o final dos anos 1930 e o começo dos anos 1940, concentrando-se numa que nos parece fundamental por sua permanência como tema ao longo de quase todo o arco de sua produção: o poeta e engenheiro calculista Joaquim Cardozo. Mas antes que possamos deslindá-la, gostaríamos de pontuar o papel preponderante do poeta e crítico

² É improvável a leitura de estudos sobre João Cabral que não façam referência a: BARBOSA, J. A. *A imitação da forma* (1975); CARONE, M. *A poética do silêncio* (1979); ESCOREL, L. *A pedra e o rio* (1973); NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto* (1971); SECCHIN, A. C. *João Cabral, a poesia de menos*. (1985); CAMPOS, H. “O geômetra engajado” (1967); LIMA, L. C. “A traição consequente ou a poesia de Cabral” (1968); MERQUIOR, J. G. “Nuvem civil sonhada” (1972). Com exceção de Secchin (1985), os demais aparecem no intervalo entre 1967 e 1979.

³ Como exemplo, a pequena primeira edição de *Pedra do sono* é composta por vinte e nove poemas; desses, nove serão suprimidos em *Poesias completas*, de 1968, retornando apenas em 1994, na compilação de suas obras completas da Nova Aguilar. Na edição de *Poesias reunidas*, que a editora Orfeu lança em 1954, há três poemas, sem título, que só voltam a ser publicados como anexo, na edição da UFRJ de 1990, realizada por Antônio Carlos Secchin, que colige pela primeira vez os poemas anteriores a *Pedra do sono*. “A asa”, poema de *O engenheiro*, seria retirado das edições posteriores da obra, reaparecendo apenas na coletânea realizadas por Secchin, sem contar a edição de 1982 de *Poesia crítica*, antologia de poemas em que o poeta exercita a verve crítica, selecionado poemas com esta temática.

literário Willy Lewin no círculo literário e artístico da capital pernambucana daquele período, e sua presença no processo de formação de João Cabral.

Lewin (1908-1971) funciona no final dos anos 1930 e o início dos anos 1940 como um catalisador cultural, impulsionando estudos e relações entre o grupo de jovens artistas e intelectuais que se reunia no Café Lafayette, no Centro da capital pernambucana, e que contava, entre outros, com o pintor Vicente do Rego Monteiro, o poeta Lêdo Ivo e João Cabral. Sua importância é mais que explicitada em “A Willy Lewin morto”, poema-homenagem que Cabral publica em *Museu de tudo*, em 1975, poucos anos após a morte do amigo mais velho.

A Willy Lewin morto

Se escrevermos pensando
como nos está julgando
alguém que em nosso ombro
dobrado imaginamos,
e é o primeiro que assiste
ao enredado e incerto
que é como no papel
se vai nascendo o verso,
e testemunha o aceso
de quem está no estado
do arqueiro quando atira,
mais tenso que seu arco,
foste ainda o fantasma
que prele o que faço,
e de quem busco tanto
o sim e o desagrado.

(MELO NETO, 1995, p. 397)

Essa busca por aceitação, de sentir-se observado pela presença de Lewin enquanto escreve, já estava explicitada na dedicatória de seu volume de estreia, *Pedra do sono* (1942), em que o crítico é homenageado ao lado de seus pais e Carlos Drummond, e ainda mais no convite para que escreva o texto introdutório à obra. “Em João Cabral de Melo e sua poesia”, Lewin não deixa de nos surpreender ao localizar as influências do jovem Cabral, e de notar o desejo do poeta em contorná-las:

Preocupado com o valor extra-razional dos vocábulos em poesia, é claro que João Cabral de Melo Neto adora um Mallarmé ou um Valéry. Os seus versos, porém, podem se parecer com qualquer coisa, menos com *L'après-midi d'un Faune* ou um *Cimetière Marin*. O que merece ser salientado em nossos dias, quando o capítulo, influências poéticas é em geral interpretado – e justificado – de maneira pouco diversa. Além das palavras, João Cabral tem pensado muito também – sobretudo a partir de sua originalíssima contribuição ao Congresso de Poesia do Recife – na escuridão e na ausência de formas do sono. (MAMEDE, 1987, p. 358).

Lewin parece atentar, neste texto escrito corpo a corpo com a nascente produção do poeta, na dicção muito própria, que à parte o interesse e o diálogo crítico com autores com quem seria relacionado em leituras posteriores (como a dupla de poetas franceses citados no prefácio), já parece bastante consciente da necessidade de encontrar a própria dicção. Espécie de cartão de visitas com que o crítico apresenta o escritor estreante, o artigo dá a ver a visão privilegiada de um tutor – cuja biblioteca João Cabral visitava à procura do que ler,⁴ e onde seria apresentado a Valéry, Mallarmé, Corbusier e mesmo Drummond⁵ – que conjectura os desdobramentos⁶ futuros daquele nascente projeto poético. Vale ainda ressaltar, que, como Lewin também sugere, aquele jovem Cabral ainda aspira a uma carreira como crítico,⁷ ensaiada ainda em 1941, ao apresentar a tese “Considerações sobre o poeta dormindo” – em que se vale de uma quadra de Lewin como epígrafe (CASTELLO, 2005, p. 62) – no Congresso de Poesia do Recife, e nesse momento o equilíbrio entre reflexão crítica e fazer poético ainda está longe de ser consolidado.

⁴ “Cabral, já aos 19 anos, e até se mudar para o Rio de Janeiro três anos depois, é um dos poucos privilegiados a ter acesso à biblioteca particular de Lewin. [...] Na biblioteca de Willy Lewin, ele descobre os surrealistas, os cubistas e a moderna poesia francesa”. (CASTELLO, 2005, p. 47).

⁵ “É Willy Lewin quem põe pela primeira vez nas mãos do jovem Cabral um livro de Carlos Drummond de Andrade: *Brejo das almas*.” (CASTELLO, 2005, p. 48).

⁶ “Mesmo antes de publicá-lo [*Pedra do sono*], eu já começara a me impor outro caminho.” Entrevista a *Jornal do Brasil*. (MAMEDE, 1987, p. 130).

⁷ “Quanto a mim, ocorreu o seguinte: na juventude, eu frequentava um grupo de intelectuais no Recife, que se reunia no Café Lafayette, e tinha a ambição de ser crítico literário. Mas descobri que não possuía cultura suficiente para isso. Para poder continuar a frequentar o grupo, passei a escrever poesia.” Entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira* (n. 1, p. 20, 1996)

Lewin parece compreender naquele momento inicial algo ainda não explícito, intuindo camadas de sentido numa poética que ganhará corpo a partir da mudança de João Cabral do Recife, e o prosseguimento de sua trajetória, primeiro no Rio de Janeiro, e depois no exterior.

2 De fora do Recife

Sou um escritor bastante enraizado na minha terra, Recife. Mesmo em países sem qualquer identidade com Pernambuco, pude criar poemas sobre diversos aspectos da *minha cidade* [...]

(MAMEDE, 1987, p. 151)

Cabral deixa o Recife em 1942 para iniciar sua carreira no funcionalismo público, no Rio de Janeiro. Em dezembro de 1945, é nomeado para o corpo diplomático, permanecendo no país até sua designação para um posto no consulado brasileiro de Barcelona, em 1947. Esse fluxo migratório, e o conseqüente distanciamento da cidade de origem, será determinante para a transformação da memória num veículo potente de sua obra.

O Recife irá aparecer pela primeira vez em seu trabalho num poema da seção final de *O Engenheiro*,⁸ em que homenageia influências, como Paul Valéry e Carlos Drummond, e companheiros do grupo do Café Lafayette, como Vicente do Rego Monteiro. Incluído neste lote, “A Joaquim Cardozo” não destoaria da seção, não fosse uma quadra que parece antecipar um processo que se tornará indissociável na poética cabralina, a decantação da memória, a objetivação desse material, e a absorção num mesmo campo semântico da memória e do Recife em sua poética.

⁸ Luiz Costa Lima conectará esses poemas finais de *O engenheiro* a *O cão sem plumas*, pensado como um novo momento na produção de Cabral: “*O cão sem plumas* aparece como o primeiro livro cuja totalidade alcança exprimir o que estudávamos como característico à segunda área de *O engenheiro*. Com as cautelas necessárias, pode-se então, a seu respeito, falar em abertura da segunda fase” (COSTA LIMA, 1995, p. 294).

A Joaquim Cardozo

Com seus sapatos de borracha
seguramente
é que os seres pisam
no fundo das águas.
Encontraste algum dia
sobre a terra
o fundo do mar,
o tempo marinho e calmo?
Tuas refeições de peixe;
teus nomes
femininos: Mariana; teu verso
medido pelas ondas;
a cidade que não consegues
esquecer.
aflorada no mar: Recife,
arrecifes, marés, maresias;
e marinha ainda a arquitetura
que calculaste:
tantos sinais da marítima nostalgia
que te fez lento e longo.
(CABRAL, 1995, p. 80, grifos meus)

Ao tratar de Cardozo, afastado do Recife desde 1940 por conta de uma querela política durante o Estado Novo,⁹ João Cabral aciona pela primeira vez o mecanismo que se tornará chave em sua produção deste momento em diante. Sem ainda lidar com seu próprio repertório de memórias, vale-se dos versos com os quais Joaquim Cardozo figura o Recife, para a partir destes reconstruir de próprio punho a cidade registrada e não mais esquecida, mesmo à distância, por seu conterrâneo. Esse primeiro Recife a ocupar lugar na poesia de João Cabral é apresentado como fruto híbrido

⁹“Agamenon Magalhães [interventor do Estado] dá um prazo de 24 horas para que Joaquim Cardozo deixe o Recife. O motivo é inacreditável. Um dia, criticando a reforma de um velho prédio da cidade que o governo transformou em manicômio, Cardozo arrisca: ‘Daqui a pouco as igrejas vão ser transformadas em açougues’. Não é preciso mais que isso. Os amigos, então, o levam de carro até Maceió, de onde ele embarca em um navio rumo ao Rio de Janeiro.” (CASTELLO, 2005, p. 58).

do afastamento do local de origem, e da memória e linguagem poética de Joaquim Cardozo, fixando-se assim como ponto de partida de uma longa exploração da figura de Cardozo e da paisagem pernambucana pela poesia de João Cabral de Melo Neto.

Ao longo de mais de quatro décadas, em ao menos seis poemas Cardozo aparece tematizado¹⁰ em sua obra, sendo que o último deles, “Cenas na vida de Joaquim Cardozo”, de *Crime na Calle Relator* (1987), divide-se em quatro longas seções (“A tragédia grega e o mar do Nordeste”; “O poema sempre se fazendo”; “O exilado indiferente”; “Viagem à Europa e depois”). Nestes, pode se pensar em duas camadas de sentido associadas à figura de Cardozo: a primeira trata da transformação da capacidade memorialística em tema, registrada como uma excepcionalidade em Cardozo, e o espanto, em chave cômica ou pitoresca, diante do desprendimento do poeta em relação à sua própria produção, que se perdia por não ser fixada em papel, como pode-se verificar em dois momentos de “Cenas na vida de Joaquim Cardozo”: “Se só se alguém lhe pede um poema/reescreve algum que ainda lembra.” [...] “Escreveu três poemas na Europa:/Dois se apagaram na memória./Compõe alguns poemas, ainda,/mas quase todos viram cinza,/porque completados, ninguém/colhe-os da memória onde os tem.” (CABRAL, 1995, p. 622 e 624). A segunda camada dá prosseguimento às ligações entre Joaquim Cardozo e Pernambuco observadas em *O engenheiro*. É o que se vê em “Pergunta a Joaquim Cardozo”, de *Museu de tudo* (1975): “É que todo o dar ao Brasil/de Pernambuco há de ser nihil?/Será que o dar de Pernambuco/é suspeito porque em tudo/sintam a distância, o pé atrás,/insubserviente de quem foi mais?”, ou em “Joaquim Cardozo na Europa”, de *Escola das facas* (1980), em que faz referência ao modo como o poeta calculista carregara a cidade de origem em suas andanças pelo velho continente: “Ele foi um dos recifenses/de menos ondes e onde mais,/que em lisboas, madrids, paris./andou no Recife, seu cais.”

Essas duas camadas, pode-se pensar, serão condensadas na poética de João Cabral a partir de *O cão sem plumas* (1950), no que ele irá nomear como

¹⁰ “A Joaquim Cardozo”, em *O engenheiro* (1945); “A luz em Joaquim Cardozo” e “Pergunta a Joaquim Cardozo”, em *Museu de tudo* (1975); “Na morte de Joaquim Cardozo” e “Joaquim Cardozo na Europa”, em *A escola das facas* (1980); “Cenas na vida de Joaquim Cardozo”, de *Crime na Calle Relator* (1987).

um esforço de “presentificação”¹¹ da memória, reforçando as potencialidades de retenção do aparelho psíquico, que permite ao poeta articular a capacidade rememorativa como impulso para o registro acurado da realidade, e de cenários e paisagens de seu local de origem.

3 Uma operação metonímica: Joaquim Cardozo, parte do Recife

Recife. Pontes e cais.
Alvarengas, açúcar, água rude, água negra.
Torres da tradição, desvairadas, aflitas,
Apontam para o abismo negro-azul das estrelas.
(CARDOZO, 2008, p. 161)

Cinco anos depois de *O engenheiro*, Cardozo ressurgirá na produção de João Cabral na epígrafe que abre “O cão sem plumas” (1950): “A Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe”. Além de reforçar a admiração explícita que Cabral nutria pelo conterrâneo, a epígrafe antecipa, ao conectar o poeta ao Capibaribe, um modo de organização poética estruturado por meio de uma ampla operação metonímica. Não só pelo arco retrospectivo, que aponta para o robusto conjunto de poemas de Cardozo sobre o Recife, mas sobretudo anunciando o que se segue, o poema que tomará corpo em quatro seções de articulação diversa (Paisagem do Capibaribe I e II, Fábula do Capibaribe, Discurso do Capibaribe), em que pela primeira vez o Recife será figurado em sua obra, por meio da ativação memorialística.

O Recife de *O cão sem plumas*, ao contrário daquele que surge no poema de *O engenheiro*, é produzido pela memória do próprio Cabral, insuflada por uma reportagem sobre a capital pernambucana a que tivera acesso na Espanha, na revista *Observador Econômico e Financeiro do Brasil*, mostrando que, “enquanto a expectativa de vida na Índia era de 29 anos de idade, a do Recife não passava de 28.”¹²

É esse dado objetivo o disparador de sua reação formalizada em linguagem, num momento em que colocava em xeque o próprio prosseguimento

¹¹ “Minha poesia é um esforço de “presentificação”, de “coisificação da memória.” Entrevista a IMS, (1996, p. 31).

¹² Castello (2005, p. 100).

de sua carreira.¹³ Porém, longe do substrato subjetivo sobre sua experiência pregressa na cidade, o Recife de *O cão sem plumas* é construído à semelhança da cidade contemporânea revelada pela crueza de um estudo demográfico, e enunciado por um eu-lírico que oscila entre o distanciamento temporal/espacial, reiterado pela utilização da anáfora “Aquele rio”, associada ao uso do pretérito imperfeito (“aquele rio era”), que reforça a ideia de um objeto antes próximo do qual o poeta se vê afastado, e a aproximação temporal/espacial no decorrer do poema, que passa a convergir para a ideia de espesso nas estrofes derradeiras, em que versos articulados no presente do indicativo passam a preponderar, ao tratar da realidade da cidade do Recife no final dos anos 1940: “todos dos rios/preparam sua luta/ de água parada”; “Aquele rio/ está na memória/como um cão vivo”; “Aquele rio/é espesso e real”; “Aquele rio/é espesso/ como o real mais espesso”(MELO NETO, 1995, p. 113-115).

Dar a ver aquele Recife que mantém inalterada a imobilidade de suas estruturas sociais com consequências devastadoras para a maior parte da população, será o condutor de João Cabral. Seu processo se estrutura a partir de figurações de linguagem, não só metonímicas, como a que conecta Cardozo, memória e o Recife, mas também metafóricas, por meio da constante utilização do símile, expandindo o campo semântico das águas recifenses, que passa a atrair imagens inesperadas como a de um cão sem adornos (“sem plumas”), e um léxico incomum, em que palavras como “hospital” e “penitenciária” se conectam à ideia de rio, ou termos como “camisa”, “lençol” ou “bandeira” ao mar são associados.¹⁴

Joaquim Cardozo está incluído nesse arco de expansão do campo semântico que adere à palavra Recife, sendo apresentado como “o poeta” do rio principal que corta a cidade; rio que mais do que elemento natural, torna-se corpo, voz e veículo a ocupar as estrofes que se seguem. Desse modo, “Poeta do Capibaribe” pode ser lido tanto como referência ao autor que faz do rio (ou da cidade) seu objeto, tornando-o seu tema, dedicando-

¹³ “Nesta ocasião, eu havia atingido o máximo em matéria de abstração. Acabara de publicar *Psicologia da Composição*, e resolvera não escrever mais.” Entrevista a *Revista Fatos & Fotos*, 1968. (apud MAMEDE, 1987, p. 138).

¹⁴ “Aquele rio/ era como um cão sem plumas”/[...] “Ele tinha algo, então,/ da estagnação de um louco./ Algo da estagnação/do hospital, da penitenciária, dos asilos,”/[...] “o mar se estendia,/ como camisa ou lençol”; “o mar podia ser uma bandeira”. (MELO NETO, 1995, p. 105-111).

se a explorá-lo com articulação e voz próprias; quanto aquele que deste se origina, inscreve-se em linha de filiação. Talvez ainda possamos avançar um pouco mais. Pode-se pensar no “Poeta do Capibaribe” como aquele que entre tantos poetas tornou-se o escolhido do rio, a este pertencendo, ocupando lugar entre os demais elementos que constituem sua paisagem.

Ao ligar Joaquim Cardozo ao mundo natural do Recife (de que fazem parte tanto o rio, o mangue e o mar, quanto as fachadas, embarcações, enfim, o traço humano que toca a geografia), João Cabral de Melo Neto põe em movimento, em planos concomitantes, duas máquinas potentes: a que movimentava a engrenagem da memória, e passa a conectá-lo à sua cidade de origem; e a do mundo natural que ocupa o cenário recifense – suas águas, entorno e atividades.

4 Águas e luzes do Recife

João Cabral já havia posto em movimento essas duas máquinas dois anos antes de seu livro-poema de 1950, organizando, sem o conhecimento do autor, uma coletânea de versos de Joaquim Cardozo – “os mais diretamente pernambucanos” (PASSOS, 2005, p. 2) – realizada em sua prensa espanhola para o conjunto de pequenas tiragens identificadas com o selo “O livro inconsútil”.¹⁵ Retirado de *Poemas*, volume de 1947, em que se coligia pela primeira vez a obra de Cardozo, a *Pequena antologia pernambucana* dava a ver em seu conjunto de poemas, repletos de evocações ao Recife, o que seria condensado no epíteto posterior: “poeta do Capibaribe”.

Tanto *Poemas*, quanto por consequência a *Pequena antologia pernambucana*, apresentavam um poeta maduro, que aos 50 anos mantinha há mais de duas décadas uma produção relevante, e que embora incluído por Manuel Bandeira em sua curiosa *Antologia de poetas bissextos contemporâneos*,¹⁶ em 1946, circulava entre seus pares ao menos desde 1925, quando inicia sua colaboração com a *Revista do Norte*.

¹⁵ Cardozo é um dos primeiros autores que Cabral publica em Barcelona, operando uma prensa caseira para realizar pequenas edições de seu selo “O livro inconsútil”: “Cabral imprimiria, em 1948, como homenagem ao cinquentenário do poeta, cem exemplares de uma *Pequena antologia pernambucana*, de Joaquim Cardozo”. (SUSSEKIND, 2001, p. 50).

¹⁶ “Para Manuel Bandeira o poeta bissexto é, sobretudo, um criador impotente, incapaz de glosar mais do que dois temas: a dor íntima e a vida besta. Na reedição de 1964, Bandeira exclui Joaquim Cardozo e Paulo Mendes Campos da sua seleção de versejadores esporádicos, elevando ambos à categoria de poetas contumazes.” (PASSOS, 2005, p. 2).

Havia sim um complicador para a fixação do poeta em livro, o que explica em parte a escolha de Bandeira, algo que Cabral atenta em carta a Clarice Lispector, em que conta a respeito da publicação de sua coletânea de Cardozo:

Soube que publicaram há pouco, no Rio, suas poesias completas, arrancadas do autor, que nunca publicara livro, e baseadas em textos “fixados e estabelecidos” pelo poeta e por mim, quando estava no Rio (o poeta não tinha cópia de nenhum poema, e assim meu trabalho foi: pedir aos amigos as versões que possuíam e submetê-las à memória do poeta para que as corrigisse). (MELO NETO, 2002, p. 182).

Se por temperamento, Cardozo não era dado ao registro obsessivo de seus versos,¹⁷ nem tratava o trabalho poético em termos de carreira¹⁸, como muitos de seus contemporâneos, ou mesmo João Cabral, talvez seja interessante pensar sua produção curta, de não mais de uma centena e meia de poemas, como uma variante de seu trabalho de engenheiro e topógrafo, “atividade que exercia quando começou a escrever versos. (PASSOS, 2005, p. 8).

Notadamente, em seus poemas dos anos 1920 e 1930, o que se vê é o registro de uma cidade que passa por profundas transformações¹⁹, que explicitam a modalidade de modernização das metrópoles brasileiras no século passado, cujas consequências foram registradas décadas depois por João Cabral, nas oposições entre os habitantes do mangue e a elite recifense,

¹⁷ Antônio Houaiss vai observar uma consequência formal no hábito de Cardozo fixar inicialmente na memória seus poemas. Referindo-se ao que chama de primeira fase da produção do poeta, justamente a que se compõe de uma constante evocação do Recife, o crítico aponta: “Marcando aquele tipo de estruturação por refrão, o tom interjetivo, de certo modo característico dos versos para serem declamados, ocorriam com relativa frequência, dando ao seu intimismo um tom participante” (HOUAISS, 1960, p. 89).

¹⁸ Houaiss ainda oferece uma versão da personalidade de Cardozo: “O não haver procurado forçar as portas da notoriedade é toda uma outra questão, cuja razão profunda talvez esteja na personalidade de Joaquim Cardozo – infenso por princípio ao público e notório – e ao aspecto profissional de sua vida cotidiana, em que a engenharia, sobretudo o cálculo de materiais, o absorve muito e lhe permite consagrar à sua poesia uma gestação por assim dizer ‘desinteressada’”. (HOUAISS, 1960, p. 78-79).

¹⁹ “Tomado no contexto das reformas urbanas realizadas no centro da cidade a partir de 1914, a primeira lírica de Cardozo pode ser lida como uma crônica íntima da transformação atarantada e desconexa que sofreu a capital.” (PASSOS, 2005, p. 8).

em *O cão sem plumas*. Esse Recife, que Joaquim Cardozo expõe, é o local do encontro ou choque entre o mundo natural que toca e invade a cidade, e as movimentações e alterações impostas pela ação do homem,²⁰ registradas em articulação nostálgica, evocativa, fixada em instantes específicos, ou algum resquício histórico relevante. Houaiss capta com acuidade essa perspectiva em texto de 1955:

Nos *Poemas*, há, de fato – como tributo de uma feição regionalista que vigorou em nossa poesia por volta de 1930 –, uma série de peças que têm como plano evidente a paisagem nordestina, pernambucana. Mas Joaquim Cardozo [...] se distingue no tratamento deste tema por lhe dar uma substância altamente evocativa e com larga projeção do seu subjetivismo no objeto poetizado (HOUAISS, 1960, p. 80-81).

Essa substância evocativa com a qual Cardozo registra a paisagem pernambucana, combina-se em sua poética a um determinado léxico das águas²¹, que parece reforçar ainda mais a epígrafe cabralina. Seus versos registram uma cidade de águas, não só as do Capibaribe, mas do mar, de braços de mar, recortes com que o universo aquático configura a paisagem. Pinçar exemplos dessa dicção no poeta é tarefa que exige até certo comedimento, diante de sua diversidade, como em “Tarde no Recife”, de 1925:

Recife romântico dos crepúsculos das pontes,
 Dos longos crepúsculos que assistiram à passagem dos fidalgos holandeses,
 Que assistem agora ao movimento das ruas tumultuosas,
 Que assistirão mais tarde à passagem dos aviões para as costas do Pacífico;
 Recife romântico dos crepúsculos das pontes
 E da beleza católica do rio.
 (CARDOZO, 2008, p. 132)

Já em “Elegíaca”, canção de *Signo Estrelado* (1960), analisada com lupa crítica por José Guilherme Merquior (1996), lê-se:

²⁰ “As primeiras poesias publicadas por Cardozo tinham por objeto a própria cidade do poeta, Recife, no confronto da sua paisagem urbana com o mundo natural.” (PASSOS, 2005, p. 6).

²¹ José Luiz Passos vê nesse léxico às marcas da influência de Manuel Bandeira sobre Cardozo: “a lírica de Cardozo [...] herdou inegavelmente esta veia aquática, e mesmo pastoral, do simbolismo romântico do primeiro Bandeira”. (PASSOS, 2005, p. 10).

Ondas do mar – traiçoeiras –
 A mim virão, de tão mansas,
 Lamber os dedos da mão;
 Serenas e comovidas
 As águas regressarão
 Ao seio das cordilheiras.

(CARDOZO, 2008, p. 161)

Ou em chave distinta, em tom elevado, afirma em “Espumas do mar”:
 “Em mares incertos/Irei navegar;/E direi louvores/Às velas latinas/Por bem
 velejar;/Louvores direi/Aos lírios de sal/E às vozes dos búzios/Que sabem
 cantar.” (CARDOZO, 2008, p. 152).

Importante notar que essas são águas vistas sob luz específica, em cenas que revelam, verso a verso, determinados períodos do dia: o cair da tarde, o avançar da noite e as primeiras hora da manhã. José Luiz Passos observa neste tratamento “um contraponto constante entre luz e sombra, assim como certa preferência pelo crepúsculo como momento de êxtase e colapso do dia” (PASSOS, 2005, p. 6). Essa “luz de preferência” do poeta, combinada ao léxico das águas, configura-se assim como *tópos* em suas primeiras décadas de produção, fixando-se como centro de um polo de força semântico que irá povoar seus versos. É o que se vê, por exemplo, em “Poemas em vários sentidos”: “Naquela noite imprevista/Os grandes transoceânicos/Escalaram a imensa distância líquida noturna e sonora” (CARDOZO, 2008, p. 112). Ou em “Prelúdio e elegia de uma despedida”: “Dessa navegação taciturna e para sempre/E para além da verdade grandeza da vida. [...] E os galos proclamando de próximo a longínquo,/ Nas úmidas distâncias, o canto da aventura.” (CARDOZO, 2008, p. 96).

É necessário apontar aqui um dos momentos centrais de distanciamento entre Cabral e Cardozo: o modo como cada um irá registrar a paisagem pernambucana em seus versos, opondo de um lado, João Cabral, com seus cenários encharcados de luz, banhados pela potência corrosiva do sol do meio-dia²² (MELO NETO, 1960, p. 21 e 22) – hora em que a cidade pulsa

²² Pinçamos um trecho de “Paisagem pelo telefone” (*Quaderna*, 1960), entre tantos outros em que a luz cabralina é um elemento fundamental: “sala que pelas janelas,/ duzentas, se oferecia/ a alguma manhã de praia,/ mais manhã porque marinha,/ a alguma manhã de praia/ no prumo do meio-dia,/ meio-dia mineral/ de uma praia nordestina,/ Nordeste de Pernambuco/ onde as manhãs são mais limpas/ Pernambuco do Recife,/ de Piedade, de Olinda.

e as coisas acontecem; e de outro, a poesia de Cardozo, invadida por uma atmosfera crepuscular, repleta de referências aos inícios e finais dos ciclos da noite e do dia – momento de reflexões e reminiscências. Em “A luz em Joaquim Cardozo”, de *Museu de tudo*, Cabral ainda procura conciliar essas oposições numa luz-redoma que partiria do bairro da Várzea, onde Cardozo nasceu, e cobriria a cidade até desembocar, como fazem as águas do Capibaribe, junto ao mar, no antigo Cais de Santa Rita, local em que o seu conterrâneo teria vivido. Porém, o faz com uma luz que lhe é própria (“luz rede, luz clara, luz que se veste”), e não deixa de observar os contrastes (o *chiaroscuro* de Velásquez) com que Cardozo opõe luzes e sombras em suas cenas.

A luz em Joaquim Cardozo

Escrever de Joaquim Cardozo
só pode quem conhece
aquela luz Velásquez
de onde nasceu e de que escreve.
A luz que das várzeas da Várzea
onde nasceu, redonda,
vem até o ex-Cais de Santa Rita
que viveu: luz redoma,
luz espaço, luz que se veste,
leve como uma rede,
e clara, até quando preside
o cemitério e a sede.
a alguma manhã de praia,
mais manhã porque marinha,
a alguma manhã de praia
no prumo do meio-dia,
meio-dia mineral
de uma praia nordestina,
Nordeste de Pernambuco,
onde as manhãs são mais limpas
Pernambuco do Recife,
de Piedade, de Olinda

(MELO NETO, 1995 p. 375)

5 Modos de ver

Essa distinção de luminosidade, em que as poéticas de Cabral e Cardozo bifurcam, pode ser pensada sobretudo como consequência de um antagonismo central em seus projetos: a “presentificação” da memória, já apontada pelo próprio Cabral na sua tentativa de articular, à distância, o Recife em seus versos, e a nostalgia, muitas vezes em chave histórica, na poesia de Cardozo.

Cabral já parecia bastante ciente dessa diferença de expressão e temperamento, antes mesmo que pudesse amadurecer sua própria poética, como vimos em seu primeiro poema em homenagem ao modernista pernambucano, em que deslinda, com rara capacidade de observação e registro, um poeta naquele momento ainda inédito em livro.

Na quadra final de “A Joaquim Cardozo”, o recorte biográfico (a arquitetura, os nomes próprios) e o léxico aquático, que serão constantes no conjunto de poemas em que tratará do conterrâneo, serão relacionados à evocação nostálgica do poeta – “marítima nostalgia” –, que explica seu ritmo (de produção, ou de registro escrito): “que te fez lento e longo”.

Essa sensibilidade reminiscente, que será evitada por Cabral em sua produção, é observada com atenção na análise que José Guilherme Merquior realiza de “Elegíaca”, canção que Cardozo publica em *Signo estrelado*, em 1960. A saudade, pensada por Merquior como uma “variante local da melancolia” (MERQUIOR, 1996, p. 33), seria a peculiaridade do registro de Cardozo, uma especificidade da língua e de sua linguagem poética, que impossibilita a conciliação entre seu modo de ver o Recife e a maneira como Cabral virá a articulá-lo em seu trabalho.

“Privado de futuro, o melancólico sente escapar-lhe o próprio presente, pois o fundamento do presente é o *projeto*” (MERQUIOR, 1996, p. 30), aponta o crítico. A poesia que João Cabral produz, sobretudo nos anos 1950, é de enfrentamento da realidade, pronta para tratar e agir no presente em chave antilírica. Ao passo que a elegia,²³ veia lírica com a qual Cardozo irá fixar suas lembranças de um território conhecido ou imaginado, realiza-se como lamento angustiado, em que “um sujeito ameaçado pelo presente” (PASSOS, 2005, p. 16) irá em busca de algum

²³ “A elegia é uma forma que celebra a perda e em geral apazigua ou assola o eu”. (PASSOS, 2005, p. 17).

“consolo na paisagem, dramatizando-a pela sua fusão ou projeção nela” (PASSOS, 2005, p. 5).

A primeira seção de *O cão sem plumas* (1950), “Paisagem I”, em especial suas estrofes 13 e 14, e “Recife morto”, poema de Cardozo de 1924, podem nos oferecer com maior acuidade os espelhamentos e distanciamentos nos modos de ver o Recife pelos dois poetas pernambucanos.

Tratando de perspectiva assemelhada da paisagem e de figurações sociais, econômicas e históricas da cidade, ambos os poemas aproximam-se num registro letárgico de águas paradas, e de uma atmosfera de decadência e imobilidade. Em Cardozo, por meio de descrições organizadas em torno de um amplo repertório de adjetivações, que fixam essa sensação de paralisia e abandono (“lajes carcomidas”, “decrépitadas calçadas”), e num processo de identificação de logradouros que particularizam a cidade (Pátio do Paraíso, Praça de São Pedro, Faculdade de Direito, Convento de São Francisco). Imagens que serão retomadas por João Cabral em chave muito aproximada, a partir do registro do percurso do rio que se arrasta e revela em suas margens palácios “comidos de mofo”, em que “as grandes famílias espirituais da cidade” chocam “seus ovos gordos”, e metáforas que se tecem espelhadas, como as “velhas casas”, que são para Joaquim Cardozo como “bocas abertas, desdentadas”, e que serão atualizadas por João Cabral em seus “palácios cariados”.

Paisagem do Capibaribe I

Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho.
Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares
das salas de jantar pernambucanas,
por onde se veio arrastando.
(É nelas,
Mas de costas para o rio,
Que as “grandes famílias espirituais” da cidade
Chocam os ovos gordos
de sua prosa.

Na paz redonda das cozinhas,
ei-las a resolver viciosamente
seus caldeirões
de preguiça viscosa.)

(MELO NETO, 1995, p. 111)

Recife Morto

Recife. Pontes e canais.
Alvarengas, açúcar, água rude, água negra.
Torres da tradição, desvairadas, aflitas,
Apontam para o abismo negro-azul das estrelas.
Pátio do Paraíso. Praça de São Pedro.
Lajes carcomidas, decrépitas calçadas.
Falam baixo na pedra as vozes da alma antiga.
Gotas de som sobre a cidade,
Gritos de metal
Que o silêncio da treva condensa em harmonia.
As horas caem dos relógios do Diário,
Da Faculdade de Direito e do Convento
De São Francisco:
Duas, três, quatro. . . a alvorada se anuncia.
Agora a ouvir as horas que as torres apregoam
Vou navegando o mar de sombra das vielas
E o meu olhar penetra o reflexo, o prodígio,
A humilde proteção dos telhados sombrios,
O equilíbrio burguês dos postes e dos mastros,
A ironia curiosa das sacadas.
As janelas das velhas casas negras,
Bocas abertas, desdentadas, dizem versos
Para a mudez imbecil dos espaços imóveis. [...]

(CARDOZO, 2008, p. 132)

Se o autor de *O cão sem plumas* é mais explícito e contundente em relacionar aquela decadência à elite de engenho, que dominava há séculos a sociedade pernambucana, “pingando os mil açúcares” das salas de seus palácios que apodrecem às margens do Capibaribe, um quarto de século antes, Cardozo resvala na denúncia social, em “gritos de metal que o silêncio condensa em harmonia”, antes de se afastar para nas estrofes

finais assumir um registro fantasmagórico, povoado por vultos históricos (caravelas, invasões holandesas), que pairam como um aviso sobre as potencialidades não realizadas do Recife, seus “grandes sonhos lapidados”, e que, como conclui em um de seus versos, registrando a nostalgia de uma cidade imaginada e nunca cumprida, se vê “mutilado, grande, pregado à cruz das novas avenidas”.

Podemos pensar que o crítico literário que João Cabral não se tornou, e que Willy Lewin havia atentado no prefácio à sua primeira obra, tenha sido internalizado pelo poeta, produtor de uma obra em que a mediação crítica tomava parte na própria criação poética. Sua relação com Joaquim Cardozo talvez seja uma das mais bem acabadas expressões deste laboratório, em que Cabral exercitou as habilidades artística e teórica. Em João Cabral, leitor de Joaquim Cardozo, coexistem, numa produção pendular que a potencializa, o registro autobiográfico e a homenagem, as aproximações temáticas, semânticas e no léxico, de um lado; e a mediação crítica, a recusa em afastar-se temporalmente da matéria do poema, e a afirmação do fazer poético como ato presentificado, e do poeta como um revelador de impasses, não só estéticos, mas sociais, de outro. Definitivamente, seus tutores iniciais, Lewin e Cardozo, não achariam pouco.

Referências

- ATHAYDE, F. *Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BARBOSA, J. A. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: João Cabral de Melo Neto. São Paulo: IMS, 1996. n. 1.
- CAMPOS, H. O geômetra engajado In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- CARDOZO, J. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- CARONE, M. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CASTELLO, J. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- SCOREL, L. *A pedra e o rio*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

- HOUAISS, A. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura - MEC, 1960.
- LIMA, L. C. A traição consequente ou a poesia de Cabral. In: _____. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LISPECTOR, C. *Correspondências/Clarice Lispector*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- MAMEDE, Z. *Civil geometria*. São Paulo: Nobel, 1987.
- MELO NETO, J. C. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MERQUIOR, J. G. *A astúcia da mímese, um ensaio sobre a lírica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- MERQUIOR, J. G. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- PASSOS, J. L. Pastoral e modernidade nos poemas de Joaquim Cardozo. *Luso-Brazilian Review*, Wisconsin, n. 41, v. 2, p. 1-19, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1353/lbr.2005.0012>
- SECCHIN, A. C. *João Cabral, a poesia de menos*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.
- SUSSEKIND, F. (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

Recebido em: 01 de outubro de 2019.
Aprovado em: 12 de fevereiro de 2020.



“Meu caro Domingos” – as cartas de João Cabral para Domingos Carvalho da Silva

“My dear Domingos” – The Letters from João Cabral to Domingos Carvalho da Silva

Laíse Ribas Bastos

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ Brasil
laiserb@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5550-7499>

Maria Lucia de Barros Camargo

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina/ Brasil
mlbcamargo@uol.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-8659-7167>

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar um conjunto de cartas (inéditas) enviadas pelo poeta João Cabral de Melo Neto ao também poeta e editor Domingos Carvalho da Silva, procurando identificar e investigar as nuances e singularidades da perspectiva crítica em relação à então conhecida “Geração de 45”. A partir da conversa estabelecida entre os poetas nas cartas, e tendo em vista, portanto, a leitura e análise da correspondência passiva de Domingos Carvalho da Silva, em um período que abrange o final da década de 1940 até a década de 1960, é possível verificar a configuração de uma história paralela à já conhecida em torno dos “poetas de 45”, e perpassar todo esse período, ressignificá-lo na perspectiva de um pensamento que se faz, também, com a poesia.

Palavras-chave: poesia brasileira; geração de 45; correspondência; João Cabral de Melo Neto; Domingos Carvalho da Silva.

Abstract: The aim of this paper is to present a set of unpublished letters sent by the poet João Cabral de Melo Neto to the poet, editor and critic Domingos Carvalho da Silva, seeking to identify and investigate the nuances and singularities of the critical perspective in relation to the then-known “Generation of 1945”. Based on the conversation established between the poets in the letters, and in view, therefore, of the reading and analysis of the

passive correspondence of Domingos Carvalho da Silva, in a period that covers the late 1940s until the 1960s, it is possible to verify the configuration of a parallel story to that already known around the “poets of 45”, and to go through this whole period, to re-signify it from the perspective of a thought that is also made with poetry.

Keywords: Brazilian poetry; generation of 1945; correspondence; João Cabral de Melo Neto; Domingos Carvalho da Silva.

Em 19 de fevereiro de 1947,¹ prestes a se mudar para Barcelona, o jovem poeta e diplomata João Cabral de Melo Neto escreve uma pequena carta, com uma única página manuscrita em letras miúdas, para o também poeta e crítico Domingos Carvalho da Silva, respondendo a perguntas sobre assuntos de imigração que Domingos lhe fizera e agradecendo o envio da “excelente” tradução do Neruda.² Mesmo admitindo desconhecer o original, reitera o elogio: “não tenho hesitação em chamá-la excelente. Não se nota nenhum excesso de palavras, coisa rara em nossos tradutores”, dizia ele a Domingos, despedindo-se, ao final, com outro elogio: “em Barcelona estarei aguardando suas ordens, suas notícias e, sobretudo, sua bela literatura”.

Esta carta, embora seja a mais antiga dentre as 21 cartas e 1 cartão postal enviados por João Cabral para Domingos e reunidos nos arquivos deste último,³ todas elas manuscritas, não é a “carta inaugural” dessa conversa entre ambos e permite ver que já existe uma correspondência em andamento, de que não temos outros registros. O tratamento “Prezado Domingos”, que abre esta missiva, será substituído, em todas as outras, pelo mais amigável “Meu caro Domingos”, nessa correspondência que durará até 22 de outubro de 1968, data da última carta inserida no arquivo, na qual

¹ O manuscrito está datado “19.2.1946”, um equívoco evidente, já que a mencionada mudança de Cabral para Barcelona ocorre em 1947. Para a transcrição desta e das demais cartas citadas utilizamos a atual ortografia da língua portuguesa.

² Domingos Carvalho da Silva traduziu *20 poemas de amor e uma canção desesperada* de Pablo Neruda, publicada pela Editora Martins, de São Paulo, em 1946.

³ A correspondência passiva de Domingos Carvalho da Silva, um conjunto de mais de 900 cartas agrupadas pelo próprio poeta em 8 pastas, faz parte do arquivo particular de Antonio Fábio Carvalho da Silva (filho de Domingos), que permitiu às autoras a consulta, bem como a guarda temporária, deste material. Deixamos registrado aqui nosso agradecimento a Antonio Fábio. Faremos referência a esse conjunto como “arquivo DCS”.

Cabral lamenta a morte de Manuel Bandeira e lembra da última vez em que haviam se encontrado:

Soube da morte do Manuel e fiquei tristíssimo. Eu havia estado com ele na véspera de voltar do Rio, em fins de outubro, e o achei bastante mal. Principalmente, deprimido e cansado de viver. Só o vi rir quando comentou o que estaria pensando o meu trisavô Diogo Soares de Albuquerque (bisavô dele, Manuel) ao ver que em cada geração um descendente dele entra na Academia (o primeiro foi um neto dele o Souza Bandeira, tio de Manuel).⁴

Assim como o endereçamento, as assinaturas de todas as cartas – João Cabral de Melo ou simplesmente João Cabral – vêm precedidas de expressões de afetividade, que variam do inicial “Aceite um abraço do amigo” a fórmulas como “Um abraço afetuoso do seu”, ou ainda mais enfáticas como “Receba um grande abraço de seu amigo e admirador, de sempre”, que não deixam dúvidas quanto à afabilidade instaurada entre os missivistas, ultrapassando as convenções de mera cortesia. Em algumas cartas, as fórmulas de despedida abrangem, além de lembranças e abraços extensivos aos “amigos de São Paulo”, a esfera familiar de ambos, como em 24 de agosto de 1956: “Stell (sic) pede que a recomende à Inêz”, – incluindo nas relações de amizade às respectivas esposas. É interessante constatar que foi Carlos Drummond de Andrade quem sugeriu ao poeta paulista, em carta de 04 de agosto de 1945,⁵ que enviasse o livro *Rosa extinta*, publicado em 1945 (dedicado por Domingos ao próprio Drummond), a João Cabral, informando-lhe inclusive o endereço de Cabral no Rio de Janeiro. Era a época em que Cabral e Drummond, ambos funcionários públicos, conversavam quase diariamente.

Tratando dos assuntos em comum – a vida literária, a publicação de poesia e de revistas de poesia, o momento presente da literatura brasileira, entre outros – as cartas de João Cabral a Domingos Carvalho da Silva revelam, mais do que a afabilidade no trato, uma grande camaradagem, apesar

⁴ Como se sabe, Manuel Bandeira falecera em 13 de outubro de 1968 e João Cabral fora eleito para a Academia Brasileira de Letras em 15 de agosto do mesmo ano.

⁵ Carta inédita de Carlos Drummond de Andrade a Domingos Carvalho da Silva; as cartas e cartões de Drummond presentes no arquivo DCS perfazem 21 itens, enviados entre 1944 e 1974, e não serão objeto de estudo neste ensaio.

das diferenças de realização poética facilmente constatáveis entre ambos e das tensões existentes no campo literário à época. Além das referências aos “amigos de São Paulo”, que são abundantes, a ideia de pertencimento a uma “família geracional” é reiterada em várias missivas, embora não sem críticas, tampouco sem consciência de que tal pertencimento não significava identidade de princípios e práticas poéticas. Um bom exemplo dessa crítica, talvez a mais contundente, se encontre na carta enviada de Barcelona em 20 de fevereiro de 1950:

Gostei muito dessa “Praia Oculta”.⁶ Principalmente por uma coisa: porque ele é muito melhor que a sua coleção anterior de poemas. Essa é mesmo a melhor qualidade que se pode encontrar num poeta de nossa idade: verificar que melhora. Porque, que coisa mais desanimadora do que receber, de um amigo, um livro que mais parece um pedaço do último que nos mandou? Isso está bem para um Manuel Bandeira, cujos livros posteriores a *Libertinagem* continuam este; para um Carlos, um Schmidt, um Murilo. Mas ver isto num mais jovem – e é a restrição que faço a um Bueno de Rivera, a um Lêdo Ivo – é um pouco desanimador. Porque nossa idade é ainda inconformista e o inconformismo consigo mesmo é a melhor prova de inconformismo. É um pouco desonesto isso de uma pessoa aos 30 anos (minha idade, e sua também, creio) estar contente consigo mesmo.

Infelizmente desta carta, incompleta no arquivo DCS, resta apenas a primeira página, cujo último parágrafo, que acrescenta mais elogios ao “Praia oculta”, não pode ser lido integralmente: um rasgo no canto esquerdo inferior da folha subtrai-lhe algumas palavras. Mas ainda podemos ler que “Essa foi a principal impressão que recebi de seu livro. Gostaria também de falar de outra coisa: o modo como, uma maior maestria fez sua poesia [...] interessada, mais pura. Este fenômeno apenas o [...] observando. E V. ficará espantado se eu lhe [...]”. Teria ficado a poesia de Domingos “menos interessada” para tornar-se “mais pura”? E a incompletude da carta apenas aguça nossa curiosidade acerca do que poderia espantar o poeta paulista

⁶ *Praia oculta*, livro de poemas de Domingos publicado pela Editora Brasiliense em 1949, obteve em 1950 o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras. O livro anterior do mesmo poeta foi o já citado *Rosa extinta*, publicado pela Livraria Martins Editora, de São Paulo, em 1945, cuja dedicatória, já mencionada, diz: “Ao poeta CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE oferece e consagra o autor.”

na leitura que Cabral faz de “Praia oculta”. Não pretendemos, aqui, fazer conjecturas sobre a falta, mas é inegável que o que restou dessa carta nos aponta, de um lado, para uma distinção entre a poesia de Domingos Carvalho da Silva e a de outros poetas integrantes da mesma geração, aqueles que não se renovam, ao mesmo tempo que mantêm a proximidade entre ambos os missivistas, ainda que pela idade, “nossa idade”, ou mesmo por praticarem uma poesia, digamos, em progresso; por outro lado, expressa claramente a força das referências modernistas de poetas atuantes para ambos: Bandeira, Drummond, Schmidt, Murilo.⁷

Dentre os poetas da “Geração de 45”, Domingos Carvalho da Silva pode ser considerado, como assinala Luciana Stegagno-Picchio em *História da Literatura Brasileira*, um daqueles que estão quase, senão totalmente, esquecidos ou “desaparecidos do panorama literário” (2004, p. 591). Stegagno-Picchio também lembra, na mesma obra, a agitação crítica que se formou na segunda metade da década de 1940 em torno de algumas revistas de poesia e crítica literária de diferentes regiões brasileiras, as quais funcionavam também como veículo de circulação das ideias e novas propostas dos poetas da então “Geração de 45”, dentre as quais a já citada *Revista brasileira de poesia*, na qual está publicada a conferência de Domingos Carvalho da Silva no I Congresso Paulista de Poesia, “Há uma nova poesia no Brasil”, momento em que então propõe o termo “Geração de 45”. Não se trata, aqui, evidentemente, de qualquer tentativa de resgatar o autor do possível “esquecimento” no sentido de uma monumentalidade, ou, ainda, de reivindicar-lhe outro lugar na história. Trata-se de ampliar as possibilidades de leitura dessa mesma história, de estender e aprofundar a perspectiva crítica de determinados contextos da literatura, bem como de lidar com a complexidade da própria vida literária.

Domingos Carvalho da Silva nasceu em Portugal e foi trazido aos 9 anos de idade para o Brasil, mais especificamente, para São Paulo, cidade

⁷ Benedito Nunes tratou do vínculo de João Cabral com a “geração de 45”, reiterando a forte relação entre os poetas que surgem na década de 1940 e “os modernistas, sobretudo Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima e, por extensão, Cecília Meireles, [que] já tinham sido lidos pelos seus sucessores da nova geração de que eram contemporâneos e que agora entravam em contato com Paul Valéry e Rilke, descobriam Fernando Pessoa e familiarizavam-se com os hispânicos Garcia Lorca, Jorge Guillén e Pablo Neruda.” (NUNES, 2007, p. 142)

onde cresceu, se formou advogado, passou a escrever poesia, a publicar seus primeiros livros de poemas e a atuar expressivamente na cena literária brasileira. Naturalizado brasileiro, Domingos dá início a suas atividades literárias ainda na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, na segunda metade da década de 1930, quando e onde conhece Péricles Eugênio da Silva Ramos, com quem compartilhou, também em São Paulo, a fundação da *Revista brasileira de poesia* (1947-1956), tornando-se um de seus diretores. A parceria com Péricles Eugênio da Silva Ramos, também editor e colaborador da *Revista brasileira de poesia*, um dos “amigos de São Paulo” no dizer de João Cabral, será bastante longeva. Essa mesma revista, que teve 7 números publicados, será um dos assuntos mais frequentes na correspondência entre Cabral e Domingos.

Em 1947, Domingos Carvalho da Silva, nascido em 1915, portanto 5 anos mais velho do que Cabral, já possuía livro publicado, ao mesmo tempo que já se mostrava crítico bastante ativo com diversas colaborações em jornais – *Correio paulistano*, por exemplo. Em 1948, participou da organização do I Congresso Paulista de Poesia no qual, na condição de secretário, conforme já mencionado, formula o termo “Geração de 45”, fato que faz Luciana S. Picchio, por exemplo, lembrar Domingos como o “inventor” da “Geração”. Domingos também atuou fortemente no Clube de Poesia, fundado em São Paulo em 1945 e consolidado a partir da revista e após o congresso. Entre a *Revista Brasileira de Poesia*, o Congresso e o Clube de Poesia há uma evidente simbiose, ou uma retroalimentação: a *Revista* fala do Congresso em sua breve existência, e também do Clube de Poesia, que publica, por sua vez, muitos dos autores citados na revista, além de promover cursos e conferências. Cabe destacar, entre essas atividades, o Curso de Poética promovido pelo Clube de Poesia, em 1952, com apoio da Secretaria de Educação e Cultura da cidade de São Paulo. Neste curso João Cabral proferiu a conferência “Poesia e composição: A inspiração e o trabalho de arte”, publicada em 1956 no sétimo e último número da *Revista*. Pode-se dizer que foi um período de bastante efervescência na cena literária paulista e que ainda precisa ser melhor estudado. Em 1965, Domingos Carvalho da Silva transfere-se para Brasília como professor de Literatura na UnB.

Esse balanço da poesia a partir da década de 1950 e da espécie de efervescência literária que se criou naquele momento também foi discutido por Sérgio Buarque de Holanda em artigo publicado originalmente no *Diário carioca*, em 06 de agosto de 1950:

Nunca, talvez, se escreveu tanto verso entre nós como hoje e sobretudo nunca se discutiu tão ardentemente sobre os mistérios da poesia. Agora, mais do que nos dias do modernismo de combate, constituem-se à volta dela e dos seus problemas grupos de lutadores aguerridos e dispostos a defender seus princípios até às últimas consequências. (HOLANDA, 1996, p. 238).

No artigo, Sérgio Buarque comenta brevemente as escolhas poéticas de João Cabral de Melo Neto, dos “colaboradores da revista *Orfeu*” e, sobretudo, analisa elementos de proximidade, bem como de afastamento da poesia de Domingos Carvalho da Silva em relação às propostas estéticas da “Geração de 45”, com foco no livro *Praia oculta*, de 1949, elogiado por Cabral, como vimos. Sérgio Buarque lembra que prefere a prática em relação às “teorias estéticas”, sentido no qual prefere “o poeta de *Praia oculta*” ao que ele chama de “doutrinador infatigável” (HOLANDA, 1996, p. 239), tal como o próprio Cabral já aventara em uma das cartas, que citaremos à frente. Em relação a João Cabral de Melo Neto, Sérgio Buarque diz que lemas como “forma”, “disciplina” e “tradição” parecem nortear “a vontade de precisão e nitidez que o aproxima dos arautos europeus da poesia chamada ‘pura’”.

Há algumas questões gerais que perpassam toda a correspondência de Cabral para Domingos, destacando-se a edição de revistas e antologias – mesmo que elas permaneçam no plano da “virtualidade”, sem sair do campo das ideias – um assunto que provoca sempre alguma cumplicidade, um tom de intimidade em uma espécie de conversa entre editores, que, por vezes, parece deixar ecoar nas entrelinhas algo como: “você sabe do que eu estou falando”. Existem os convites e comentários (que parecem ser recíprocos) acerca da participação em eventos (I Congresso Paulista de Poesia, por exemplo), ou do convite de Domingos para que Cabral integre a comissão editorial da *Revista Brasileira de Poesia* (aceito, diga-se); ou da publicação em livros e antologias, bem como em revistas (no caso de Cabral, na *Revista brasileira de poesia*).

Em uma das cartas a Domingos Carvalho da Silva, em 1949,⁸ João Cabral comenta a revista que estava organizando, *O cavalo de todas as*

⁸ Carta de 11 de novembro de 1949. A data manuscrita na carta em questão é “11.11.941”, outro equívoco evidente, se considerarmos as informações discutidas por Cabral, como a referência aos “poetas de 45”.

cores,⁹ ideia discutida com maiores detalhes, por correspondência, com Clarice Lispector e Manuel Bandeira. A revista, no entanto, fora editada apenas em 1950 na prensa manual que João Cabral adquirira na Espanha, e com tiragem de aproximadamente 200 exemplares. Para a sua revista, Cabral publicaria 9 canções católicas, de Pedro Homem de Melo; *A bomba atômica*, de Vinícius de Moraes (segundo ele, escolhida “expressamente para compensar aquele “católicas” das canções de Pedro Homem de Melo); um ensaio de José Régio; poemas de Santos Torroella, “combatente anti-franquista a quem o franquismo obrigou a se entregar a atividades mais desinteressadas (crítica de arte, etc)”, diz Cabral; e traduções de poetas catalães, feitas pelo próprio Cabral. Vale lembrar que Cabral ainda traduzira poesia catalã para o número 4 da *Revista brasileira de poesia*, publicada em fevereiro de 1949.¹⁰ Tanto as traduções da poesia catalã, quanto a inclusão de poemas de Santos Torroella n’*O cavalo de todas as cores*, são atividades politicamente interessadas e expressas em mais de uma carta.

No entanto, para além das questões editoriais (que são também determinantes de uma linha de pensamento privilegiada pelo poeta), na mesma carta de 1949, Cabral aponta a Domingos a necessidade de definição mais aguda da noção de “Geração de 45”. Diz ele:

e desde já me ocorre uma colaboração que você podia mandar [para a revista *O cavalo de todas as cores*]: organize uma antologia do que você chama o 45 e me mande. Para seu governo, esclareço: cada colaboração compreende 7 páginas e cada página 25 linhas. Seria possível escolher 7 poetas, e de cada um poema de menos de 25 linhas para dar uma ideia do 1945? [...] Seria interessante ter seu nome, apesar de você estar incluído entre os poetas. Explico-me: você parece ter uma ideia clara do que é esse 1945 e publicar textos é mais esclarecedor do que explicar teoricamente.

⁹ Sobre a revista *O cavalo de todas as cores*, João Cabral afirma que não seria uma “revista de ação” – dada sua tiragem pequena e suas dimensões “pouco volumosas”, mas deveria, de alguma forma, chegar às mãos dos intelectuais brasileiros. Para cumprir essa função, Domingos Carvalho da Silva seria o representante dessa “coisa” (termo empreendido por Cabral para se referir à revista) no Brasil.

¹⁰ As tratativas sobre a publicação dos 15 poetas catalães precedidas de uma apresentação por João Cabral ocuparam as três cartas enviadas por Cabral em 1948.

De alguma forma as questões em torno da ideia de “Geração de 45” irão perpassar todo o período da correspondência entre João Cabral e Domingos Carvalho da Silva – tanto a suposta “antologia” que Cabral solicita a Domingos, como uma espécie de tensão em torno da dicção poética que se propunha naquele momento, e mesmo uma dúvida em relação à possibilidade de haver alguma dicção efetivamente comum. Assim, as cartas trocadas entre João Cabral e Domingos permitem uma tentativa de reconfigurar aquele cenário, de modo que se definam os principais sujeitos envolvidos em torno do termo “Geração de 45”, e que seja possível vislumbrar as possíveis relações estabelecidas com os então “modernistas”, bem como algumas implicações e critérios utilizados a partir do termo “Geração”, dando amplitude e desenvolvimento às questões levantadas por Benedito Nunes no ensaio já citado. Questões que, entre os missivistas, são delineadas aos poucos, conforme a conversa (embora de mão única) entre Cabral e Domingos vai tomando forma.

1 O grupo de 45

De Barcelona, enquanto escrevia seu artigo sobre Miró e debruçava-se sobre um poema longo, citado em carta de 16 de outubro de 1948 e cujo nome não menciona (muito possivelmente que fosse *O Rio*),¹¹ Cabral preparava sua tradução de poesia Catalã para a *Revista brasileira de poesia*, e pedia a Domingos, como já mencionamos, que preparasse uma antologia de 10 poetas, segundo Cabral: “de nossa geração”. Se Domingos desejasse, por questão de “escrúpulos” (tendo cunhado o termo “Geração de 45” e sendo o possível organizador da antologia, conforme lembra Cabral), poderia solicitar que Antonio Candido, Sergio Milliet ou outro “crítico de confiança” desempenhasse tal função. Uma proposta que reverbera a mesma conduta discreta e extremamente delicada de Cabral ao longo das cartas: na maneira como se refere às suas produções, aos contatos e pedidos de favores e, principalmente, à imagem prestigiosa naturalmente criada em torno de sua figura então duplamente diplomática – não só profissional, mas crítica e poeticamente.

¹¹ O poema *O Rio* só seria publicado em 1954, ano em que Cabral está residindo no Brasil e participa do Congresso Internacional de escritores e do Congresso Brasileiro de Poesia, ambos realizados em São Paulo.

Lentamente, forma-se, assim, um grupo de nomes a partir do “45”, até que o número IV da *Revista brasileira de poesia* – número em que João Cabral tem suas traduções publicadas – informa que seu conselho consultivo passaria a ser integrado também por outros poetas: Bueno de Rivera, José Paulo Moreira da Fonseca, Ledo Ivo e João Cabral de Melo Neto.¹² Da mesma forma, em outro momento,¹³ Cabral parabenizaria Domingos pela adoção de Vinícius de Moraes na “família”, sem expressar ao certo de que “família” se tratava e quais os critérios ou os vínculos que a definiriam. Um ponto de fuga, e talvez, de possível resposta, esteja na série de artigos escritos por Cabral para o *Diário Carioca*, em 1952, agrupados sob o título geral de “A geração de 45”.¹⁴ Nos artigos em questão, João Cabral adota um tom nada inflamado para lidar com o tema (ao contrário de Domingos, em sua conferência *Há uma nova poesia no Brasil*, de 1948, no I Congresso Paulista de Poesia), privilegiado, possivelmente por alguma distância temporal em relação a Domingos, que ele mesmo assegura vantajosa em se tratando de perspectiva crítica sobre a poesia. Característico de sua discrição crítica e poética, João Cabral não menciona nenhum nome de poeta, mas traz à discussão as implicações de um possível conceito de “geração”. A ideia defendida por Cabral é de que pensar em termos de “geração” implica, inevitavelmente, uma perspectiva temporal, e, sobretudo, uma ideia de sensibilidade poética, especialmente, face à recepção, à leitura de poesia. Nesse sentido, para ele, os poetas de 1930 estariam em vantagem em relação aos de 1945 ao se depararem com um cenário extremamente “em branco”, isto é, amplo de possibilidades – legado, de algum modo, modernista: a criação era livre. Em uma situação diversa, os poetas da década de 1940 em diante encontraram uma sensibilidade já formada, isto é, um leitor já certo de expectativas. E a elas, tais poetas deveriam se adaptar para aos poucos encontrar uma voz própria. Segundo Cabral, é exatamente nesse ponto em

¹² Segundo nota na própria edição n. IV da *Revista brasileira de poesia*, a ampliação do conselho consultivo ocorria no sentido de que a revista pudesse se transformar em “expressão nacional do atual momento da poesia brasileira”. Cf. *Revista brasileira de poesia*, n. IV, p. 67.

¹³ A referência é a uma carta sem data, cujo contexto das informações contidas indicam se tratar do ano de 1949.

¹⁴ Para outras perspectivas do “grupo de 45” orientadas a partir da correspondência de Domingos Carvalho da Silva ver: BASTOS, L. R. Para Domingos: as cartas, os amigos, a literatura. *Boletim de Pesquisa Nelic*. Florianópolis, v. 17, n. 27, p. 31-40, 2017.

que se dá o choque, pois, para muitos poetas, haveria uma necessidade de ruptura, de quebra radical, enquanto, para ele, tudo seria uma questão de tempo e exercícios: de leitura, de crítica e de poesia.

É, no mínimo, um tanto curioso o fato de Cabral sequer mencionar para o “amigo de geração”, Domingos Carvalho da Silva, a série de artigos que escrevera.¹⁵ Mas além de determinarem a perspectiva de Cabral sobre os rumos da poesia brasileira e sobre a importante noção de sensibilidade poética, e também apontarem sua preocupação com o leitor (que ele desenvolveria em “Da função moderna da poesia”, em 1954), os textos deixam entrever uma tentativa de apaziguar um possível embate criado não apenas a partir da conferência de Domingos, mas muito a partir da postura de alguns poetas (que, em algum momento, passaram a ser frequentadores do Clube de Poesia de São Paulo, amigos de Domingos etc).¹⁶

Por um lado, não há dúvidas de que Cabral se vê completamente parte desse grupo devido a um elo muito mais temporal e também de grande preocupação com os caminhos da poesia, com o fazer poético, com o ato de criação, do que por qualquer espécie de afinidade poética de fato. Muitas vezes Cabral deixa escapar seu olhar seco sobre um fazer inevitavelmente “pedregoso”, e não deixa de elogiar a capacidade de concisão e objetividade de Domingos em algumas situações – por exemplo, na já mencionada tradução de Neruda: “sem excesso de palavras”, afirma em missiva de 19 de fevereiro de 1946. Em outra ocasião, deixa evidente seu pertencimento a um “nós”, ao mesmo tempo que evidencia sua preocupação com os rumos da poesia brasileira naquele momento. Agradecendo o envio de *O livro de Lurdes*, publicado por Domingos, diz em 15 de março de 1952: “sua poesia me interessa cada dia mais, agora que estou sentindo o beco sem saída daquele intelectualismo antigo. Pois V. foi, de todos nós, o menos seduzido pelo puro formal.”

Cabral também deixa claro o compromisso assumido com a noção de geração. Vale rever o dito em 1950: “essa é mesmo a melhor qualidade

¹⁵ Note-se que não houve cartas em 1951, quando Cabral fora removido para o Consulado de Londres, e apenas uma carta é datada de 1952, ano em que Cabral teve de retornar ao Brasil e responder a inquérito por subversão.

¹⁶ Posturas expressas em conceitos e ideias como “poesia neomodernista”, por exemplo. Cf. *O neomodernismo*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Revista Brasileira de Poesia*, n. I, 1947.

que se pode encontrar num poeta de nossa idade: verificar que melhora. Porque, que coisa mais desanimadora receber, de um amigo, um livro que mais parece um pedaço do último que nos mandou?”. Ou seja, a qualidade a que se refere Cabral é a que vem com o tempo, com o amadurecimento do trabalho de poeta, mas que se necessita renovador dentro de sua própria produção. Essa postura fica explícita na eleição de certa tradição da poesia brasileira. Além do fragmento já citado anteriormente, em que Cabral elege Bandeira, Drummond, Schmidt e Murilo, em outra carta, de 26 de setembro de 1957, ao mesmo tempo que se diz indiferente em relação à poesia anterior à poesia modernista, destaca, entre os modernos, os nomes de “Oswald, Mario e Jorge de Lima; e de Augusto dos Anjos”.

Cabral vai quase naturalmente enfraquecendo esse vínculo que, conforme é possível verificar agora, fora de algum modo por ele mesmo criado. Diz ele: “a literatura de língua portuguesa viveu em decadência desde Gil Vicente até o Modernismo... brasileiro”, sem esconder sua descrença na literatura brasileira e relacionando o avanço da idade à possibilidade de “descobrir os encantos de nossos antepassados”. Em 29 de agosto de 1956 (ano que culmina com a Exposição Nacional de Arte Concreta), após afirmar-se incapaz de fazer o soneto que Domingos lhe encomendara para uma antologia, conforme afirma: “o jeito é a antologia sair sem minha experiência sonetística. Pois, parabéns à Antologia!”, Cabral se mostra “curioso para ver ‘quarenta e cinco’”. E continua: “Veja se leva mesmo a ideia à frente. Posso mandar colaboração – prosa, de preferência (Não é, aliás, prosa, o que preferem os editores de todas as revistas de poesia?)”. Mas o vínculo vai se mostrando enfraquecido, ainda, em carta de 15 de fevereiro de 1960, quando diz: “Espero que os muitos amigos da geração de 45 continuem ainda capazes de boa poesia”.

2 Cabral e Domingos, o espaço das missivas

A história paralela construída com a leitura das cartas de João Cabral para Domingos permite, portanto, reler e reescrever a história já conhecida em torno desses “poetas de 45”, e perpassar todo esse período, ressignificá-lo em torno de um pensamento com a poesia – e sua defesa –, a partir das impossibilidades encontradas por todo um grupo de poetas que viu no embate crítico possivelmente a única forma de encontrar uma voz própria. Nem todos tinham a aparente tolerância de João Cabral, que, mesmo

assim, não escondia os sinais de cansaço já nas últimas cartas guardadas nas pastas de Domingos.

Ao longo da leitura dessa correspondência torna-se evidente, portanto, a postura diplomática de João Cabral para abordar os assuntos relativos ao meio literário. Verifica-se, também, um leve desnível entre seu discurso crítico à época¹⁷ – que procura relativizar o surgimento de uma “geração”, assim nomeada e defendida por determinados poetas –, e seu discurso de poeta – formalizado nas correspondências e de algum modo identificado com aquele de alguns dos poetas da então “nova poesia”, participantes do Clube de Poesia de São Paulo, do qual João Cabral também fazia parte contribuindo com pagamentos para o Clube. Trata-se, então, de uma identificação e uma conexão de viés mais crítico e editorial, e menos relativo aos procedimentos e questionamentos próprios do fazer poético, daquilo que diria respeito à confecção do poema propriamente dito. Cabral não envia poemas ou versos para Domingos, tampouco solicita sua opinião sobre seus textos e poemas, reservando-se o direito de manter comentários predominantemente reflexivos, por vezes quase impositivos, no que diz respeito ao ofício de poeta – “Que pesado que é escrever prosa!”, comentaria ele, na carta de 23 de outubro de 1948; ou, muitos anos depois, em 06 de dezembro de 1965, atestaria a necessidade de “adiar a poesia” por mais uns dias, por estar muito cansado e precisar “realmente descansar”.

Não se pode deixar de considerar, porém, que toda a carta é, ainda, um espaço de falsificações de subjetividades, de permissões e concessões, ou de elaboração de *personas*, como sugere Marcos Antonio de Moraes (2007), ao analisar a missiva de Mário de Andrade. O crítico e pesquisador lembra a análise de Manuel Bandeira acerca das cartas de Mário de Andrade – retomada anteriormente, da mesma forma, por Silviano Santiago (2006) – que entende tal correspondência como um retrato fidedigno de Mário para Bandeira. Marcos Antonio de Moraes diz que as cartas

conseguem esboçar tanto um possível retrato como a máscara desejada. [...] A carta atualiza-se invariavelmente como *persona* e discurso narcísico. E a verdade que eventualmente contém – a do sujeito em determinada instância, premido por intenções e desejos –

¹⁷ Estamos nos atendo às tentativas de elaboração crítica da “Geração de 45” em torno do período abrangido pelas correspondências. As considerações posteriores de Cabral acerca da geração de 45 não são objeto de análise aqui.

é datada, cambiante e prenhe de idiossincrasias. (MORAES, 2007, p.116, grifo do autor.)

O pensamento de Marcos Antonio de Moraes nos leva a perceber, então, a possível criação de *personas*, como espécies de sujeitos-outros, forjados de acordo com a imagem desejada – tanto pelo remetente, o qual pode desejar provocar certas impressões; bem como pelo destinatário, o qual pode forçar a identificação de determinada imagem e elementos que atendam uma expectativa prévia em relação a seu correspondente. Ou seja, os sujeitos envolvidos nas missivas tomam forma a partir de um jogo de mão dupla, uma abertura e exposição ao outro sempre na iminência da dissimulação.

É possível entender um pouco desse movimento a partir de uma afirmação de João Cabral na carta escrita em 06 de dezembro de 1965, quando diz, por exemplo:

Isto que você diz de poeta vitorioso e bela carreira é engano. Não tenho bela carreira nenhuma [...] Mas não tenho esperanças que chegue à classe de Ministro e Cônsul Geral. Quanto a poeta vitorioso: os ecos dos aplausos – se há aplausos, se minhas vitórias não são de *club impopular* (sic) como o América, *p.ex* – não chegam até cá fora (nem as vaías, tampouco). (Grifo nosso)

Se, na visão de João Cabral, a carreira de “poeta vitorioso” estaria atrelada a um reconhecimento efetivo na Europa (mesmo já sendo poeta premiado, e tendo lançado em 1960 o livro *Quaderna*, em Lisboa), ela se realizaria um ano depois, em 1966, quando Cabral recebe vários prêmios e tem a peça *Morte e Vida Severina* encenada não só em diversas cidades brasileiras, mas, também, em Nancy, Paris, Lisboa, Coimbra e Porto. Uma adaptação do auto ainda seria encenada em Lisboa. Por fim, em 1967, Cabral assume o cargo de cônsul-geral em Barcelona. Todos esses fatos podem determinar o ar de modéstia das afirmações de Cabral, sem deixar de reverberar, porém, uma *mise-en-scène*, para utilizar a expressão cara a Marcos Antonio de Moraes (2007) quando lembra a possibilidade de encenação que toda carta autoriza.

Pelas indicações das cartas, Cabral e Domingos se encontraram pessoalmente em poucas ocasiões. Algumas cartas de Cabral lamentam os desencontros, mesmo em períodos em que Cabral, morando na Europa, vinha para o Brasil passar alguns meses. Mesmo assim, essa relação construída,

sobretudo, nas linhas de uma correspondência trocada, às vezes, ano a ano, evidencia a possibilidade de abertura ao outro, e, até mesmo, um desejo de escuta. Cabral se faz ouvir na mesma medida em que deseja escutar o outro. E favorece a exposição, mesmo não sendo de pura subjetividade, na medida em que se trata de uma exposição fragmentária, na qual apenas algumas faces do sujeito são dadas a ver, faces essas, importante lembrar, sempre sujeitas à encenação. À procedência e natureza dessa exposição, que Silviano Santiago (2006) nomeia “amizade”, seria possível acrescentar a divergência, e sua existência em permanente tensão, conforme verificamos nas cartas. Ou seja, a exposição e a possível configuração de um sujeito nas cartas de Cabral para Domingos ocorre pela possibilidade de haver uma amizade e uma divergência tensa porém familiar – sem perder de vista o fato de que elas sempre nos autorizam, portanto, a falsificações e ficções, e que, quando arquivos, já passaram, primeiramente, pela economia da triagem de Domingos, e, posteriormente, pelo crivo da própria pesquisa, como sugere Jacques Derrida (2007) ao discutir a natureza das correspondências.

De qualquer modo, essa correspondência nos incita a repensar as relações na cena literária brasileira, especialmente no campo da poesia, para que se possa, quem sabe, reescrever essa história.

Referências

BASTOS, L. R. Para Domingos: as cartas, os amigos, a literatura. *Boletim de Pesquisa Nelic*, Florianópolis, v. 17, n. 27, p. 31-40, 2017. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2017v17n27p31>

DERRIDA, J. *O cartão postal*. De Sócrates a Freud e além. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

HOLANDA, S. B. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1948-1959*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. II.

MELO NETO, J.C. [Correspondência] Destinatário: Domingos Carvalho da Silva, 1946-1968. Arquivo particular.

MELO NETO, J.C. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Org. Flora Sussekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MELO NETO, J.C. *Poesia completa e prosa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MORAES, M.A. de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2007.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Adalberto Müller (org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

SANTIAGO, S. *Ora (direis) puxar conversa!* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Rosa extinta*. Poemas. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

STEGAGNO-PICCHIO, L. *História da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

Recebido em: 8 de novembro de 2019.
Aprovado em: 19 de fevereiro de 2020.



A pitu do pintor Monteiro: Cachaça e afetividade em João Cabral de Melo Neto

Painter Monteiro's "pitu": Cachaça and Affectivity in João Cabral de Melo Neto

Maurício Ayer

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

mauayer@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8814-3377>

Eduardo Dimitrov

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal / Brasil

edu@dimitrov.com.br

<http://orcid.org/0000-0003-3139-1246>

Resumo: A cachaça está presente ao longo de toda a obra poética de João Cabral de Melo Neto, desde *O engenheiro* até *Sevilha andando*. Embora não chegue a constituir uma tópica, ao dirigir nossa atenção para o motivo da cachaça é possível descobrir elementos reveladores de uma clivagem específica na poesia cabralina, proporcionando novas leituras de obras importantes, em particular, *Morte e Vida Severina*. A presença da cachaça, pelo campo conotativo que mobiliza a cada momento, traz ênfase para um viés da personalidade poética de João Cabral que está a contrapelo de sua marca dominante, como poeta racionalista, antilírico, impessoal. Ao contrário disso, a cachaça parece estar geralmente associada a um relaxamento do controle intelectual do fazer poético e uma maior permissividade para que os elementos biográficos e afetivos se introduzam em seus versos. Neste contexto, haverá interesse em revisitar o ensaio de Benedito Nunes (1974), onde o elemento da *destilação* ganha destaque. Finalmente, veremos que a afetividade dá relevo a uma amizade de especial importância para João Cabral.

Palavras-chave: cachaça na literatura brasileira; afetividade; cultura em Pernambuco; João Cabral de Melo Neto.

Abstract: Cachaça (a Brazilian sugarcane brandy) is present throughout João Cabral de Melo Neto's poetic work, from one of his first books, *O Engenheiro*, to one of the last ones,

Sevilha Andando. The motif of the cachaça enables us to highlight elements that reveal a specific cleavage in João Cabral's poetry, providing new readings of important works, particularly the drama *Morte e Vida Severina*. In João Cabral's work, cachaça mobilizes a specific connotative field, which emphasizes a bias of his poetic personality that is opposed to his dominant mark, as a rationalist, non-lyric, impersonal poet. On the contrary, cachaça seems to be generally associated with a relaxation of the intellectual control of the poetic writing and a greater permissiveness for the biographical and affective elements to be introduced into the verses. In this context, it is interesting to revisit Benedito Nunes' essay on João Cabral's work (1974), in which the distillation element plays an important role. Finally, we will see that the presence of affection is related to a friend of a great importance in João Cabral's trajectory.

Keywords: cachaça in Brazilian literature; affectivity; culture in Pernambuco; João Cabral de Melo Neto.

É possível identificar pelo menos dois registros para o motivo da cachaça na obra de João Cabral de Melo Neto, um à contracorrente do outro. Um deles se reconhece não propriamente na menção nominal à cachaça, mas ao processo da *destilação* – o que, para um pernambucano, é algo que está intimamente associado à cachaça, tal é a presença histórica do destilado no universo dos engenhos de açúcar. A destilação terá destaque, por exemplo, em *Psicologia da Composição*. Este primeiro registro participa da linha reconhecida como dominante na escrita cabralina, a de uma poética racionalista e antilírica, em que o tempo prolongado e a atenção ativa do poeta assumem no processo de escrita o lugar que o lampejo criativo e a inspiração têm em outras poéticas que, na perspectiva de João Cabral, não podem furtar-se à ascendência romântica. O segundo registro é oposto a este: a cachaça, nomeada diretamente ou por sinônimos como aguardente, pitu e álcool, surge associada a um relaxamento do controle racional do poeta, diz das amizades e das relações afetivas e insere-se em poemas em que se faz sentir a dimensão memorialista. Começamos este percurso pelo primeiro caso.

Destilação como poética

Psicologia da Composição, terceiro livro publicado por João Cabral, pode ser descrito como um momento de crise, marcando em sua trajetória uma virada, em que ele deixa para trás a influência surrealista e simbolista

de *Pedra do Sono*, ainda presente em *O engenheiro*, para se dirigir a uma poética de ênfase construtiva, que se deseja aparentada ao cubismo e influenciada pelos escritos reflexivos, críticos e teóricos de poetas franceses como Stéphane Mallarmé e Paul Valéry. O livro é constituído de três poemas, sendo o segundo, que dá título à obra, constituído de oito partes. Atentemos à oitava e última parte:

VIII

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas.

(A árvore destila
a terra, gota a gota;
a terra completa
cai, fruto!

Enquanto na ordem
de outro pomar
a atenção destila
palavras maduras.)

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:

então, nada mais
destila; evapora;
onde foi maçã
resta uma fome;

onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio.

(MELO NETO, 1997b, p. 64).

No poema “Psicologia da Composição”, portanto, a destilação aparece já como desdobramento da metáfora da árvore e do pomar, por sua vez apresentados como uma via para afirmar o seu avesso: o deserto. “Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas” é a abertura que lhe permite chegar à árvore e ao fruto, o agente e o seu produto. Metáfora para o poeta e o poema?

Apenas como sugestão, pois o poeta não se identifica com a árvore, mas sim com o cultivador. O poeta é aquele que dirige sua atenção e sabe esperar o tempo necessário para que o processo sob seus cuidados se consume.

É aí que entra a metáfora-sobre-metáfora, pois o “trabalho” da árvore é descrito como uma destilação, de que tiramos pelo menos três pontos: primeiro, o desenho do movimento dos fluidos da destilação, que vêm de baixo, subindo por uma coluna (similar ao tronco de uma árvore) e finalmente condensando-se e escorrendo na forma líquida para algum recipiente em posição mais baixa – a que se pode aludir pela posição pendente do fruto, qual fosse este o *recipiente* desses fluidos; o segundo diz respeito ao tempo, trazido pela expressão “gota-a-gota”, já que a destilação por alambicagem se faz assim, pingando, de um modo que poderia ser tecnicamente mensurado; terceiro, há a questão da atenção do poeta: o tempo transcorrido é aquele sob os olhos atentos do autor, aqui responsável por cultivar a árvore ou aquecer, pelo fogo direto de seus olhos, o alambique dessa destilação. A esses três aspectos soma-se um quarto de ordem mais geral, que é o fato de que a destilação também corresponde a um processo de mineralização – uma vez que obtém da matéria bruta original apenas a essência em alta densidade e não mais precíval –, como tantas outras imagens que aparecem neste e em outros poemas de João Cabral.

O fato de o destilador ser uma árvore que gera um fruto torna esta uma imagem ambivalente, pois o fruto, ainda que se assemelhe ao destilado por ser o resultado da densificação que a árvore é capaz de realizar com seus fluidos, é algo sujeito à putrefação, o contrário de um destilado propriamente dito. Quanto a isso, a supressão do fruto em seguida resolveria a questão. Se considerarmos, entretanto, que no poema que vem imediatamente a seguir, “Antiode”, a questão da putrefação e da reconsideração do produto da poesia mais como resíduo do que como cristalização da pureza, compreendemos que aí se abrem outros possíveis caminhos para este aglomerado de metáforas.

Por outro lado, a árvore figura como um tipo de relação com a terra em que a matéria dispersa é extraída e densificada, porém sem perder o vínculo com sua origem. Pode-se especular aí a respeito da própria relação de João Cabral com a paisagem: não há dúvida de que ele é um leitor/observador da paisagem, não como um retratista ou um “fermentador” (que desdobra e extrai aromas e sabores múltiplos), mas um destilador, pois extrai de seu meio, pela observação e análise racional, apenas o princípio ativo de máxima potência poética.

O pomar do poeta é de outra ordem, pois é sua atenção que destila as palavras maduras. Afirmam-se este conjunto de processos para subtraí-los em seguida: “nada mais/ destila; evapora;”. O que resta é o vazio do fruto, não sua presença – o desejo, aqui arquetipicamente associado ao fruto, índice de um saber, de uma queda e da inauguração da falta.

A força da metáfora da destilação é tão marcante que acaba por projetar-se, na leitura de Benedito Nunes, para outras metáforas: as “abelhas domésticas” de João Cabral, segundo Nunes, “destilam” seu mel, como nesta passagem:

Só a convivência com as palavras, somente a atenção que sobre elas se concentra, ensina o poeta a usá-las, como “abelhas domésticas”, que preparam e destilam o seu próprio mel, e a descobrir o delicado fio com que se envolvem umas nas outras, envolvendo as coisas na sua trama. (NUNES, 1974, p. 53).

A rigor, a destilação não diz do processo das abelhas, que coletam e maturam o pólen em recipientes, sem fazê-lo atravessar um processo de concentração – muito embora o mel, pela sua transparência, densidade e pureza, e pela surpresa de seu surgimento a partir do pólen, possa ser associado ao destilado – mais o produto do que o processo, portanto. As palavras-abelhas, embora domesticadas, ainda possuem o ferrão, que é aparentado com a faca. Benedito Nunes busca povoar o campo semântico da depuração e da mineralização, relacionadas ao esvaziamento e o que ele nomeia como “poética negativa”, e daí surge o elo entre as abelhas e a destilação.

À luz da depuração e do esvaziamento, tópicos de uma *poética negativa*, o que antes era resíduo, produto de criação misteriosa, transplantado à superfície mineral da folha em branco, é a natureza própria das coisas – quando em estado de palavras – e das palavras quando em estado de coisas [...]. Atinge-se na mineralização reconhecida da linguagem, que dá nova direção à vontade de petrificar, a equivalência entre imagem e palavras ou entre palavra e coisa, que é o mistério sem mistério da poesia. (NUNES, 1974, p. 54-55, grifo do autor).

Interessante notar que a associação entre a árvore e a destilação que aparece em “Psicologia da Composição” parecia estar *em formação*, por

assim dizer, em uma obra escrita anteriormente, embora publicada muito tempo mais tarde, *Os Três Mal Amados* (MELO NETO, 1997b, p. 19-27). Neste poema, espécie de jogral em voz alta inspirado no poema “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral cria três discursos paralelos para três personagens (João, Raimundo e Joaquim), cujas vozes se alternam. É na voz de Raimundo, cuja “musa” nomeada é Maria, que, em duas falas sucessivas, ele fará a associação com a “árvore” e, depois, a “garrafa de aguardente”. Diz o poema:

RAIMUNDO:

Maria era também uma árvore. Um desses organismos sólidos e práticos, presos à terra com raízes que a exploram e devassam seus segredos. E ao mesmo tempo lançados para o céu, com quem permutam seus gases, seus pássaros, seus movimentos.

[...]

Maria era também a garrafa de aguardente. Aproximo o ouvido dessa forma correta e explorável e percebo o rumor e os movimentos de sonhos possíveis, ainda em sua matéria líquida, sonhos de que disporei, que submeterei a meu tempo e minha vontade, que alcançarei com a mão.

(MELO NETO, 1997b, p. 24-25).

A árvore ainda não é comparada a um alambique, mas já é um organismo que explora e devassa os segredos da terra e que, ao mesmo tempo, se lança aos seus para uma permutação de gases. Falta-lhe aqui o fruto, mas este movimento de extração dos líquidos do solo em direção aos gases na parte superior já esboça a imagem por vir. É curioso que a imagem da garrafa de aguardente venha logo em seguida, em relação por proximidade, portanto, para logo depois adentrar o campo conotativo dos sonhos, provavelmente por associação com a embriaguez (uma tópica bastante comum).

O motivo da destilação reaparecerá bem mais tarde, em *Museu de Tudo*, no poema “O espelho partido”. Nele João Cabral parece confirmar a leitura de Benedito Nunes de que estaria em busca de uma poética negativa, simbolizada, neste caso, pela duplicação da morte, do vazio. O tempo – tão importante na maturação das palavras (sob o olhar atento do poeta) – torna-se agora um redobrar da morte, ou o “câncer do câncer”. A imagem serve para reportar-se ao fazer escritural de Marques Rebelo, aquele que “compreendeu/ na criação as leis do câncer” (MELO NETO, 1997a,

p. 79). Nesse contexto, surge o “redestilar, do câncer,/ o ácido de um sim negativo” (MELO NETO, 1997a, p. 79) – a destruição em sua positividade criadora, o vazio como afirmação de um modo de ser em proliferação. Seria talvez um redobramento rococó da poética (barroca) em curto-circuito da “Psicologia da Composição”? É possível e o espelho partido é aquele que multiplica a imagem ao modo de um caleidoscópio aberto, sem simetria ou regularidade: apenas a proliferação – no caso, da morte, da destruição, do desfazimento, do vazio.

Note-se que no “Espelho” como na “Psicologia” a destilação é um processo alquímico, em nada remete à embriaguez ou a outras coisas associadas ao consumo de uma bebida destilada. Num caso, o produto do processo é um fruto (ou o seu vazio), no outro, o produto é um ácido – que, de resto, pode ser o resultado da degradação do álcool.

Os bêbados das cidades e dos canaviais

O fato de as destilarias não aparecerem em poemas que testemunham a paisagem pernambucana, como *Morte e Vida Severina* e sobretudo *O Rio*, não deveria passar despercebido. Se é certo o que escreveu Câmara Cascudo (2006) a respeito da cultura do açúcar, “onde mói um engenho, destila um alambique”, ou seja, cada fazenda do açúcar, cada engenho, tem, como regra, a sua própria *destilaria* (termo aliás que aparece com frequência na obra de um memorialista e retratista desse mesmo contexto geográfico, pelo lado da Paraíba, o José Lins do Rego). Os engenhos e os canaviais interessam João Cabral por outras razões, o que em sua poética depurada afasta, a princípio, a aguardente desse cenário.

A cachaça como parte da paisagem aparecerá principalmente em um livro como *Escola das facas*, talvez aquele que mais desenvolve a dimensão memorialista em João Cabral. Vejamos mais atentamente esse viés, que aparece em poemas como “Horácio”, “O fogo no canavial”, “Tio e sobrinho” e “Um poeta pernambucano”.

O personagem central de “Horácio” é descrito, já no primeiro verso, como um “bêbado cabal”, que ao invés de usar o “dinheiro menino” que as crianças deixam com ele para cuidar dos passarinhos, deixa os animaizinhos perecerem para gastar com “alviste-cachaça”, este caracterizado como a “alma do passarinho/ que em suas veias cantava” (MELO NETO, 1997a, p. 97). A cachaça é, pois, para o pobre diabo, *alma de passarinho*. De modo que

Horácio não deixa de direcionar o recurso para o fim previsto, cuida lá de seus “passarinhos”, mas dos que em suas veias cantam, imagem surrealista que fala da existência ébria, decerto louca, de um personagem que vive sob a égide do alcoolismo.

Em “O fogo no canavial” é a cena da queima das folhas das canas que se descreve como a própria imagem do inferno, “o fogo em todos os seus vícios:/ eis a ópera, o ódio, o energúmeno,/ a voz rouca de fera em cio” (MELO NETO, 1997a, p. 107). O fogo é também “contagioso”, espalha-se não só no alastrar-se metonimicamente, por proximidade, mas também aos saltos metafóricos: “ele se catapulta, exporta,/ em brulotes de curso aéreo,// em petardos que se disparam sem pontaria, intransitivos” (MELO NETO, 1997a, p. 107). Os brulotes/petardos, “queimada a palha”, terminam seu furor como o entusiasmo de um ébrio, a dormir, “bêbados, curtindo seu litro” (MELO NETO, 1997a, p. 107). A cena típica evocada em metáfora é a do bêbado de rua que dorme abraçado à garrafa de cachaça, esgotada a epopeia desvairada da bebedeira.

Em “Tio e sobrinho” é a relação de proximidade de um parente mais velho com o menino, “o tio-afim, mais a fim/ que outros de sangue e de texto” (MELO NETO, 1997a, p. 115), que se entrelaça principalmente no contar e ouvir histórias – vividas, ouvidas e imaginadas. Ao mencionar os “romances de cordel”, vem à lembrança uma história satírica, que joga com a dubiedade do entre a vida e a morte do cachaceiro, por vezes tão entrevado que parece morto, mas capaz de renascer:

de um defunto cachaceiro
que levavam numa rede
ao cemitério padroeiro:
acordou gritando: “Água!”
e fez derramar-se o enterro.
(MELO NETO, 1997a, p. 116).

Ao erguer-se de sua morte, seu grito de ressurreição adquire o estatuto de palavra mágica, pois ao gritar “água” faz o próprio cortejo do enterro liquefazer-se. Impossível não recordarmos de outro personagem ébrio, Quincas Berro d’Água, do romance de Jorge Amado (1961, p. 42). Seu “berro d’água” é por revolta e não por sede, como o do finado cabralino, e nisso contrastam. Ambos, porém, participam deste trânsito entre a vida e a morte no qual a cachaça tem um importante papel.

“Um poeta pernambucano” conta de Natividade Saldanha, “quem primeiro mostrou/ que um poema se podia/ sobre o ponche de caju” (MELO NETO, 1997a, p. 30). O poeta, que viveu entre os séculos XVIII e XIX, tem narrada muito sucintamente sua trajetória, que vai do Brasil à Europa e, de volta, à Colômbia e à Bolívia. O álcool (que já apareceu no “ponche” da primeira estrofe), retorna ao final como o elemento capaz de resgatar a brisa de sua terra:

Anos passam: só o álcool
traz-lhe o alísio do Recife,
os muxarabis de Olinda,
crer em Bolívar, sentir-se.
(MELO NETO, 1997a, p. 116).

A julgar pela época em que viveu Natividade Saldanha, o mencionado álcool poderia ser vinho importado de Portugal, mas, sendo o personagem afirmado republicano, é muito mais plausível imaginar que se tratasse de aguardente. O álcool tem, pois, esse papel de resgatar a memória da terra materna, de romper com o controle fálico do intelecto e trazer de volta a vivência de um ambiente formador do próprio estar no mundo. Este mesmo lugar de familiaridade que é evocado em um poema do livro *Agrestes*:

Cais do Apolo

No Cais do Apolo, no Recife,
fazia-se literatura,
com muito beber de cachaça
e indiferentes prostitutas.

A cachaça aqui faz lembrar, novamente, os livros de Jorge Amado e também as canções de Chico Buarque ou Aldir Blanc, a permear conversas de poetas, marinheiros e prostitutas na zona portuária, à margem da sociedade “oficial”, com a liberdade dos despossuídos. A literatura é feita nesses espaços marginais e compartilhados. Nada aqui faz pensar no fazer literário do próprio João Cabral, com sua assepsia, sua construção racional e sóbria, sua solidão. Mas a cachaça vem associada ao desregramento, ao relaxamento do controle, o revés do que costumamos associar à poesia cabralina.

A pitu do pintor Monteiro

A vertente da cachaça como um elemento associado às relações afetivas e a uma suspensão no pulso firme da racionalidade começa muito antes, em *O engenheiro*, com o poema dedicado a seu amigo e conterrâneo Vicente do Rego Monteiro. Valerá a pena resgatar o percurso dessa amizade, que foi fundamental para a carreira de João Cabral, sobretudo no seu início. Lembremos que o poeta pernambucano estreou publicamente como autor no *1º Congresso de Poesia do Recife*, em 1941, lendo uma tese, um pequeno texto intitulado *Considerações sobre o poeta dormindo*. Tendo apenas 21 anos, era apresentado como poeta e escritor respaldado pelos conterrâneos mais velhos e já razoavelmente estabelecidos Willy Lewin (1908-1971) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970).¹ O motivo da cachaça nos levou, portanto, a construir um exercício crítico de base biográfica, de modo a compreender aspectos relevantes do trabalho do poeta.

Willy Lewin era um cronista muito atuante na cena literária dos anos 1930 e 1940 no *Diário da Tarde* e na revista *Prá Você* (Cf. MOTA, 2015). Já Vicente do Rego Monteiro, importante pintor do modernismo brasileiro de 1922, desde a década de 1930 ampliava sua atuação para o campo da poesia e da editoração. Morando em Paris durante os anos 1920, Vicente se aproximou de poetas franceses. Chegou a organizar encontros e eventos de poesia durante sua estadia e mesmo ao longo dos anos 1930 e 1940, com viagens regulares.

Casado com a francesa Marcelle Louis Villard, Vicente do Rego Monteiro passa praticamente toda a década de 20 morando em Paris. Com a crise de 1929, associada ao alto padrão de consumo do casal, uma grave crise financeira os atinge no início dos anos 1930. Tiveram que vender automóveis, se desfazer de bens e alugar a mansão que possuíam no bairro parisiense de Montmartre, para financiar o retorno às terras tropicais. Vicente descreve sua situação ao amigo poeta Géo-Charles:

Nos últimos meses só tive aborrecimentos financeiros, morais e de saúde, aborrecimentos de toda a espécie cujos detalhes poupar-lhe-ei. [...] Com a queda da libra pude comprar bem barato passagens no Lloyd Inglês, de modo que partiremos bruscamente [para Recife]. Não pensávamos nem mesmo em ir este ano. Mas a situação está tão ruim

¹ Sobre a trajetória de Vicente do Rego Monteiro, ver Dimitrov (2015).

que seria mesmo forçado a emigrar dentro de um ano, caso o estado de coisas não melhorasse. Vamos tentar construir um rancho em Várzea Grande. (MONTEIRO, 29 out. 1931 *apud* ZANINI, 1997, p. 258).

Uma vez em Recife, Vicente divide-se entre duas atividades: a construção desse rancho em Várzea Grande, sobre o qual comenta com o amigo francês, e o trabalho na imprensa. Com a experiência adquirida na administração da revista parisiense *Montparnasse*, uma vez em Recife, Vicente edita, ao lado de Manuel Lubambo,² a *Revista Fronteiras*, que irá circular até 1940. Em 1938, passa a ser diretor da Imprensa Oficial do Estado de Pernambuco e, em 1939, lança a *Revista Renovação*, uma publicação pró-estadonovista. É nesse período que Vicente adere ao Integralismo e assume posições cada vez mais conservadoras no campo político.

A historiadora Maria Almeida acredita que Vicente do Rego Monteiro obteve espaço profissional na imprensa oficial por intermédio de Agamenon Magalhães – o então interventor de Pernambuco –, por considerá-lo um pintor “ovacionado por não aderir às escolas de ‘arte degenerada’” (Carta de Agamenon Magalhães para Gustavo Capanema. Recife, 5.4.1939, em Pasta AGM 39.04.05 CPDOC/FGV *apud* ALMEIDA, 2007, p. 250).³

O próprio Vicente explica sua inserção profissional e posições políticas em outra carta ao amigo poeta Géo-Charles:

Saibam que devido a uma justa reação do meio e à minha experiência de civilizado eu me tornei propagandista do retorno da monarquia ao Brasil. Apesar das últimas agitações extremistas, nós temos grandes chances.

² Maria Almeida (2007, p. 249), em artigo sobre leituras antissemitas no Brasil, caracteriza Lubambo, Secretário da Fazenda no Estado Novo, como “católico e nacionalista”. “Podemos considerá-lo como um antissemita convicto e doutrinador, que fazia de *Fronteiras* o arauto do antissemitismo em Pernambuco” (ALMEIDA, 2007, p. 249). Foi durante a interventoria de Agamenon Magalhães, sob influência de Manuel Lubambo, que os painéis de Di Cavalcanti e Noemia Mourão, pintados entre 1934 e 1935 no Quartel da Polícia Militar do Derby, foram apagados. Segundo Souza Barros, Lubambo também foi um dos incentivadores das perseguições aos cultos afro-brasileiros e defensor da queima dos exemplares de *Casa-grande & Senzala* (Cf. BARROS, 1985, p. 325).

³ Segundo José Castello (2006, p. 38), o pai de João Cabral, Luiz Antonio Cabral de Melo, foi dono de um cartório e era amigo do interventor Agamenon Magalhães; já o tio, João Cabral de Melo Filho, foi juiz e desembargador.

Uma vez dentro da engrenagem, eu tive que pegar no lápis e na pena. Eu faço manifestos, artigos e retratos à linha para os jornais. Esta é uma nova atividade que me agrada. Eu não tenho nenhuma intenção de fazê-lo aderir à minha nova evolução, mas espero um dia que você me faça justiça.

Aí estão, meu velho Charles, as surpresas para 1936.

(MONTEIRO, 31 dez. 1935 *apud* OITICICA FILHO, 2004, p. 16)⁴

Para além de suas ideias políticas de extrema direita,⁵ o trabalho na imprensa coloca Vicente em uma posição de destaque e prestígio no mundo literário pernambucano. Sua casa na rua Visconde de Suassuna, 323, em Recife, era um importante espaço de socialização. Sua pinacoteca, com

⁴ Carta de Vicente do Rego Monteiro a Géo-Charles, Engenho Várzea Grande, 31 de dezembro de 1935, reproduzida em Oiticica Filho (2004, p. 16). As “últimas agitações extremistas”, que Vicente menciona, muito provavelmente se referem ao levante comunista de 1935.

⁵ João Cabral, solitário em sua produção poética, para a qual encontrava cumplicidade sobretudo nos escritos teóricos de poetas como Mallarmé e Valéry (mas não necessariamente em sua poesia) ou de arquitetos como Le Corbusier, mostrava em suas amizades uma marcada capacidade de conviver com o diferente. Ao descrever a relação de João Cabral com o poeta Ledo Ivo, Castello (2006, p. 52) afirma que “Ledo Ivo é, em essência, um conservador. Jamais se entenderão completamente, o que não abala a amizade, antes a solidifica. Cabral tem enorme disponibilidade para conviver com artistas de tendências divergentes, e até antagônicas, às suas. Essa intimidade com a diferença não o ameaça, só o enriquece”. Com outro amigo de toda a vida, Vinícius de Moraes, praticamente nada compartilha em termos de concepção e prática de poesia. Isso se revelava até mesmo na avaliação que um tinha do trabalho do outro. Quando João Cabral publicou seus escritos reunidos em *Duas Águas*, Vinícius lhe teria telefonado “para comentar: ‘Esse *Morte e Vida Severina* é muito bom. Estou encantado’. Sem conter o mau humor, Cabral rebate: ‘Eu não escrevi *Morte e Vida Severina* para você. Para você eu escrevi *Uma Faca Só Lâmina*’. Há realmente um abismo separando os dois amigos e talvez por isso um se torne tão importante para o outro” (CASTELLO, 2006, p. 123).

Em 1952, quando estava lotado na Embaixada Brasileira em Londres, João Cabral teve uma correspondência com um cônsul em Hamburgo interceptada e, pelo fato de demandar ao colega um texto para publicar numa revista do Partido Trabalhista Britânico, foi acusado de comunismo pelo governo Vargas. Isso resultou no seu afastamento das funções diplomáticas, sem remuneração, e num inquérito e acusação formal de comunismo. Castello (2006, p. 118) afirma que “João Cabral se enfureceu com o inquérito porque, apesar de suas ideias progressistas, não se considera um comunista. ‘Eu sou antifascista’, argumenta com amigos. ‘Mas para eles, ser antifascista é ser comunista. Então sou.’”

quadros de artistas do modernismo brasileiro e francês, era, provavelmente, uma das coleções mais interessantes da cidade. Lá funcionava a sede da *Editora Renovação*, cuja *Revista Renovação* era dirigida por Vicente do Rego Monteiro.

Na *Revista Renovação*, Vicente fez publicar o primeiro texto de João Cabral, *Poema*, em 1940. No ano seguinte, por conta do *I Congresso de Poesia do Recife*, *Renovação* contou com um número especial no qual o poema *Homenagem a Picasso* também foi publicado. A tese *Considerações sobre o poeta dormindo*, apresentada no *I Congresso de Poesia do Recife*, foi publicada em formato de opúsculo ilustrado pelo próprio Vicente do Rego Monteiro. *Prática de Mallarmé* apareceu primeiro em 1942; *Paisagem Zero* em 1943 e, em 1944, foram publicados *O Funcionário* e *Vicente do Rego Monteiro*.

Em 1942, Vicente do Rego Monteiro, pela *Editora Renovação*, faz publicar o primeiro livro de João Cabral: *Pedra do Sono*.

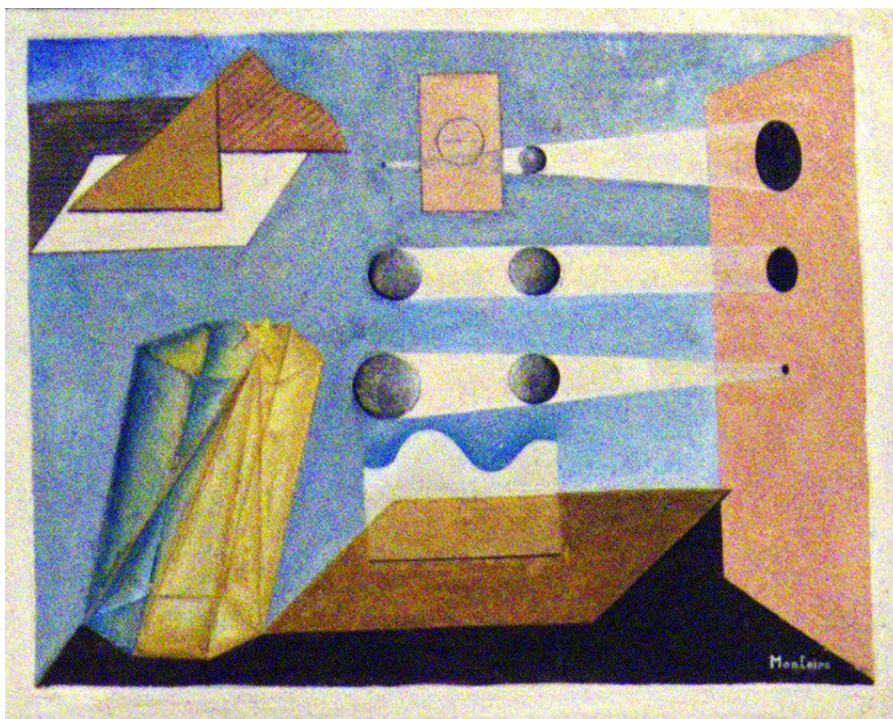
Não é difícil imaginar, portanto, a importância que tinha para João Cabral de Melo Neto a relação com seu amigo mais velho, que lhe abria as portas do mundo literário. Em *Paisagem Zero*, João Cabral faz uma leitura do quadro de mesmo título pintado por Vicente em 1943 (FIGURA 1).

Paisagem Zero

A luz de três sóis
ilumina as três luas
girando sobre a terra
varrida de defuntos.
Varrida de defuntos
mas pesada de morte:
como a água parada,
a fruta madura.
Morte a nosso uso
aplicadamente sofrida
na luz desses sóis
(frios sóis de cegos);
nas luas de borracha
pintadas de branco e preto;
nos três eclipses
condenando o muro;
no duro tempo mineral

que afugentou as floras.
E morte ainda no objeto
(sem história, substância,
sem nome ou lembrança)
abismando a paisagem,
janela aberta sobre
o sonho dos mortos.
(MELO NETO, 1997b, p. 31-32).

FIGURA 1: Vicente do Rego Monteiro. Paisagem zero, 1943, tinta a óleo sobre tela, 49,5 x 61cm. Museu de Arte contemporânea de Pernambuco (MAC-PE).



Fonte: Reprodução feita por Eduardo Dimitrov.

No poema, a “água parada” e a “fruta madura” como imagens do peso da morte podem ser lidas, também, como preparação para a metáfora analisada da árvore-alambique da “Psicologia da Composição”; o tempo continuado da atenção do poeta terá algo de sua presença aqui nessa morte

“aplicadamente sofrida/ na luz desses sóis”. Tais motivos, vistos como elementos submetidos a sucessivas reescritas, nos fazem pensar que um poema destila o outro, num processo de densificação progressiva.

Se uma das atividades que deu notoriedade local a Vicente do Rego Monteiro foi sua atividade de editor e agitador cultural, a outra atividade que assumiu ao retornar de Paris em 1932 foi a de alambiqueiro. Em seu engenho Várzea Grande, Vicente, em sociedade com Salgado Bastos, produzia a sua própria cachaça, a “Caninha Cristal” (FIGURA 2) e “Gravatá”. João Cabral usufruiu sobremaneira desta preciosidade, como, aliás, deixa registrado em um poema dedicado a Vicente do Rego Monteiro, que veremos mais adiante. Mas essa cachaça aparece também em sua obra dramática mais famosa, *Morte e Vida Severina*, já na parte final da peça.

FIGURA 2: Vicente do Rego Monteiro. Rótulo da Caninha Cristal.



Fonte: Reprodução (BRUSCKY, 2004, p. 117).

Como se sabe, *Morte e Vida Severina* é um “Auto de Natal pernambucano”, um poema dramático que retoma antigas tradições medievais, as mesmas que fizeram morada e permaneceram vivas no interior do Nordeste, e com especial força entre Pernambuco e Paraíba, terra dos cantadores, repentistas e cordéis. “Auto” quer dizer “ato” e definia, em geral,

peças de teatro de um único ato, de cunho religioso e caráter alegórico, nas quais uma mensagem moral era explicitada como conclusão de seu encaminhamento narrativo. O poema tem como tema a morte – alastrada e entranhada na vida do sertanejo retirante, que se move do interior ao Recife (como o rio Capibaribe em outro célebre poema de João Cabral) – e a vida, que renova o persistir da existência e o sentido dessa persistência no nascimento de uma criança, ao final. Como *Auto de Natal*, o relato bíblico do nascimento de Jesus será reescrito aqui, ao menos em alguns de seus elementos: o nascimento pobre em meio à fuga migratória, que advém em um lugar improvável e é marcado pela entrega de presentes aos pais e à criança por pessoas que chegam. Uma dessas prendas destaca-se. Vejamos como.

A peça organiza a chegada dos regalos. Primeiramente, as coisas colhidas no lugar (quando não são provenientes da natureza, são *colhidas* ainda assim, como a folha de jornal, por exemplo):

– Minha pobreza tal é
que não trago presente grande:
trago para a mãe caranguejos
pescados por esses mangues;
mamando leite de lama
conservará nosso sangue.
– Minha pobreza tal é
que não tenho presente melhor:
trago papel de jornal
para lhe servir de cobertor;
cobrindo-se assim de letras
vai um dia ser doutor.
– Minha pobreza tal é
que não tenho presente caro:
como não posso trazer
um olho d’água de Lagoa do Carro,
trago aqui água de Olinda
água da bica do Rosário.
(MELO NETO, 1997b, p. 174).

Em seguida, os presentes são coisas que se produzem, como uma bolacha, um boneco, ou mesmo um canário cantor, que é também ensinado e “cultivado”:

– Minha pobreza tal é
que grande coisa não trago:
trago este canário da terra
que canta corrido e de estado.
– Minha pobreza tal é
que minha oferta não é rica:
trago daquela bolacha d’água
que só em Paudalho se fabrica.
– Minha pobreza tal é
que melhor presente não tem:
dou este boneco de barro
de Severino de Tracunhaém.
– Minha pobreza tal é
que pouco tenho o que dar:
dou da pítu que o pintor Monteiro
fabricava em Gravatá.
(MELO NETO, 1997b, p. 174-175).

Por fim, mais coisas colhidas, agora as plantadas ou pescadas, com novos jogos de palavras a tecer sutis oposições e paralelismos e que aceleram o ritmo da oratória:

– Trago abacaxi de Goiana
e de todo o Estado rolete de cana.
– Eis ostras chegadas agora,
apanhadas no cais da Aurora.
– Eis tamarindos da Jaqueira
e jaca da Tamarineira.
– Mangabas do Cajueiro
e cajus da Mangabeira.
– Peixe pescado no Passarinho,
carne de boi dos Peixinhos.
– Siris apanhados no lamaçal
que há no avesso da rua Imperial.
– Mangas compradas nos quintais ricos
do Espinheiro e dos Aflitos.
– Goiamuns dados pela gente pobre
da Avenida Sul e da Avenida Norte.
(MELO NETO, 1997b, p. 175).

Em meio a todos esses regalos, há um que nos interessa em especial: “dou da pitu que o pintor Monteiro/ fabricava em Gravatá”. “Pitu”, no feminino – e não no masculino, que é o camarão de água-doce – traz à cena a referência da cachaça. Como muitos sabem, Pitu é hoje a marca da aguardente mais consumida no Nordeste e a segunda mais vendida no Brasil, além de ser uma das mais exportadas. Ela é fabricada industrialmente desde os anos 1970, com destiladores de coluna capazes de produzir centenas de milhares de litros por dia. Ao contar a história da marca em seu *website*, a pernambucana Pitu diz que há controvérsia sobre a origem do nome. Pode ser porque era produzida no Engenho Pitu, que por sua vez tinha esse nome pela fartura do camarão de água-doce ali na região de Vitória de Santo Antão, onde ainda hoje fica o parque industrial da empresa. Mas também pode ser, segundo o site, porque há uma variedade de cana conhecida como cana pitu, que é assim nomeada pelo seu aspecto exterior, que lembra algumas variedades do crustáceo: é arroxeadada com listas amarelas. As versões não se contradizem, somam-se. Percebe-se pelo texto de João Cabral, no entanto, que havia outras aguardentes denominadas como pitu antes que a famosa marca as incorporasse e afirmasse seu nome de maneira praticamente universal.

Pode-se supor que é esse momento que está registrado no texto de *Morte e Vida Severina*, quando menciona uma “pitu”, substantivo comum, fabricada por um “pintor”, portanto de maneira amadora, e barata, pois é um produto que mesmo um presenteador muito pobre foi capaz de adquirir. Reforça essa hipótese o fato de que a origem do presente é Gravatá, cidade que fica próxima a Vitória de Santo Antão. Será que estamos falando de uma espécie de tradição local de produzir aguardente com um tipo específico de cana e que foi, talvez, apagada e privatizada com o crescimento da indústria Pitu? Deve-se registrar ainda uma possibilidade: muitas cachaças têm nome de bicho, como Caranguejo, Marimbondo, Tatuzinho, e, no caso da pitu, o nome poderia estar relacionado ao tira-gosto. As datas também parecem coerentes. O texto de João Cabral foi escrito entre 1954-1955, e a indústria Pitu, então principalmente uma engarrafadora, assumiu esse nome a partir de 1948, portanto, poucos anos antes, e em meados dos anos 1950 ainda não tinha a proeminência que viria a ganhar ao longo das décadas que se seguiram.

Esse pintor que fabrica cachaça, entretanto, tem o nome de Monteiro. Numa primeira leitura, considerando o contexto em que os presentes são todos muito pobres, o que está expresso no bordão “minha pobreza tal é”,

retomado várias vezes, o “pintor Monteiro” é alguém que fabrica artesanal e amadoramente uma cachaça em Gravatá, cidade do interior de Pernambuco. A amizade com Vicente do Rego Monteiro – e também a gratidão em relação ao amigo –, conhecido principalmente como pintor, abre uma outra linha de interpretação. Em seu livro *O Engenheiro*, João Cabral escreveu dois poemas em homenagem a Vicente. Um sobre sua pintura, o outro sobre o próprio amigo, que é o seguinte:

A Vicente do Rego Monteiro

Eu vi teus bichos
mansos e domésticos:
um motociclo
gato e cachorro.
Estudei contigo
um planador,
volante máquina,
incerta e frágil.
Bebi da aguardente
que fabricaste,
servida às vezes
numa leiteira.
Mas sobretudo
senti o susto
de tuas surpresas.
E é por isso
que quando a mim
alguém pergunta
tua profissão
não digo nunca
que és pintor
ou professor
(palavras pobres
que nada dizem
de tais surpresas)
respondo sempre:
– É inventor,
trabalha ao ar livre

de régua em punho
janela aberta
sobre a manhã.
(MELO NETO, 1997b, p. 46-47).

João Cabral estrutura seu poema como um testemunho, indicado desde as primeiras palavras com a fórmula introdutória “eu vi”, que poderia ser desdobrada numa figura retórica total de “vi e atesto”. A cachaça aparece aqui no variado rol de invenções de Vicente, como índice mesmo dessa variedade. As coisas estão agrupadas e se definem pela relação que têm com o seu dono. Entre os “bichos mansos e domésticos” está um motociclo, que, como parte da “criação”, provavelmente é tão imóvel e dócil quanto o gato e o cachorro, exceto quando estimulados.

A aguardente fabricada pelo pintor Monteiro, neste livro anterior, curiosamente, é servida numa leiteira – o *mé* no lugar do leite faz a ponte entre o bar e o lar, com o objeto que de regra serve a família, inclusive as crianças. E a cachaça figura como parte de suas invenções, ao lado da pintura, das máquinas, dos sustos.

Essa categorização a partir de critérios não convencionais – ou melhor, “reconvencionados” pelo poema – aparece também, como vimos, no rol de regalos oferecidos, um após o outro, como em uma fila de chegantes, à família em *Morte e Vida Severina*. A série das coisas fabricadas reúne alguns bens de um valor que não é financeiro. Primeiro, um valor cultural: a cerâmica de Tracunhaém ou a bolacha de Paudalho, ambas com grande tradição, assim como o canário cantor. O quarto presente, a cachaça, embora seja parte de uma tradição regional, tem, especificamente, um valor que é sobretudo afetivo: é a produção do amigo Vicente, o “pintor Monteiro”, algo que diz respeito ao círculo íntimo de amigos do poeta. Note-se também que o verbo é colocado no pretérito imperfeito, o amigo “fabricava”, dando a entender que não fabrica mais, o que encarece o valor da relíquia.

É razoável admitir que esse presente não lhe custou dinheiro, mas que vem encarecido de memória afetiva. Afinal, essa aguardente lhe foi servida numa jarra de leite pelo próprio produtor, seu grande amigo, em sua casa. O valor desse presente é pessoal, está ligado à sua biografia íntima, não pública. Não é demais afirmar que, em *Morte e Vida Severina*, portanto, a cachaça dá lugar à entrada em cena do próprio autor como personagem – ou, em outro nível de metalinguagem, como um ator neste auto de Natal, vestindo os trajes de um “rei mago”.

Como rei mago neste presépio em voz alta, João Cabral é um sábio andarilho que segue a estrela até o lugar do grande acontecimento. Discreto e enternecido, o poeta sabe que não pertence ao mesmo estrato social de seus personagens, mas lhes é profundamente solidário. Talvez tenha desejado estar ali, em uma palafita sobre o mangue no Recife, em meio ao enredo da morte que traçou desde o fundo seco do sertão até o mar, para testemunhar o nascimento da esperança.

Interessante é que esse tipo de autoencenação não é nada típico da obra de João Cabral, como se depreende neste excerto do ensaio de Benedito Nunes:

Raros, raríssimos os poetas como João Cabral, que podem dissociar, de maneira inequívoca, a poesia dos elementos biográficos que formam a história pessoal do indivíduo. [...] João Cabral já não precisa de um sortimento de máscaras para sair disfarçado dentro de sua própria poesia, simplesmente porque não se dá em espetáculo. (NUNES, 1974, p. 19-20).

O poeta soube mascarar-se tão bem, que em sua discretíssima aparição foi exitoso em se manter despercebido. Porém sem deixar de cifrar sua presença, em meio a um conjunto de informações pessoais suas e de seu amigo cachaceiro, para que outros cachaceiros pudessem farejá-la.

João Cabral, tão sóbrio e lúcido em sua atividade poética, costumava tomar uns drinques antes de compromissos diplomáticos como jantares e recepções, pois assim se soltava, ficava mais espontâneo. Segundo seu biógrafo, José Castello (2006, p. 136), “Cabral tem o costume de se estimular para jantares e outras recepções sociais tomando, antes, dois ou três drinques. O álcool o transforma no homem falante e descontraído que não é”. Um pouco desse relaxamento há de ter extravasado para a sua escrita, e os bem-humorados versos de “Meu álcool”, poema publicado em um de seus últimos livros, *Sevilha Andando*, mostram isso:

Por isso, é que o bêbado bebe:
porque triste quer ser alegre,
e bebe porque chega a demais
a alegria de que ele é capaz.
(MELO NETO, 1997, p. 332-333).

Referências

- ALMEIDA, M. da G. A. A. de. Leituras Anti-Semitas: periodismo disfarçado de catequese (1924-1940). In: CARNEIRO, M. L. T. (ed.). *O anti-semitismo nas Américas*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2007. p. 243-269.
- AMADO, J. A morte e a morte de Quincas Berro d'Água. In: _____. *Os velhos marinheiros*. São Paulo: Martins Editora, 1961. p. 11-69.
- BARROS, S. *A década de 20 em Pernambuco*. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.
- BRUSCKY, P. (ed.). *Vicente do Rego Monteiro – poeta, tipógrafo, pintor*. Recife: CEPE, 2004.
- CÂMARA CASCUDO, L. da. *Prelúdio da Cachaça*. São Paulo: Global, 2006.
- CASTELLO, J. *João Cabral de Melo Neto: O Homem sem Alma & Diário de Tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- DIMITROV, E. Vicente do Rego Monteiro: de expoente modernista a integralista esquecido. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 34, n. 103, p. 193-208, nov. 2015. DOI: <https://doi.org/10.25091/s0101-3300201500030010>.
- MELO NETO, J. C. de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.
- MELO NETO, J. C. de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.
- MOTA, M. *100 crônicas escolhidas*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2015.
- NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- OITICICA FILHO, F. *Vincent Monteiro, poeta cordial: marcas textuais de sociabilidade literária*: Paris, 1946-1960. Maceió: UFAL, 2004.
- ZANINI, W. *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*. São Paulo: Empresa das Artes Marigo Editora, 1997.

Recebido em: 01 de outubro de 2019.

Aprovado em: 13 de março de 2020.



O cavalo de todas as cores, uma revista organizada por João Cabral e Alberto de Serpa em sua contemporaneidade¹

O cavalo de todas as cores, a Magazine Organized by João Cabral and Alberto de Serpa in Their Contemporaneity

Solange Fiuza

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás / Brasil

solfiuza@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-2458-8676>

Resumo: Em 1950, João Cabral de Melo Neto e o poeta português Alberto Serpa publicaram a revista de poesia *O cavalo de todas as cores*, que teve um único número. O interesse por essa revista parecia residir, sobretudo, em ter sido ela um empreendimento editorial envolvendo um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos. Entretanto, a correspondência trocada entre os dois editores, tratando centralmente da organização da revista, talvez redimensione a importância dessa publicação, sobretudo, no conjunto da obra de Cabral. Propõe-se acompanhar, a partir dessa correspondência, o processo de organização de *O cavalo de todas as cores*, contemplando as escolhas dos editores e o que elas revelam sobre o modo como cada um lidou com sua contemporaneidade política.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Alberto de Serpa; correspondência; revista *O cavalo de todas as cores*.

Abstract: In 1950, João Cabral de Melo Neto and the Portuguese poet Alberto Serpa, published the poetry magazine *O cavalo de todas as cores*, which had only a single edition. The interest in this magazine seemed to reside, above all, in being an editorial enterprise involving one of the greatest Brazilian poets of all time. However, the correspondence exchanged between the two editors, treating centrally of the organization of the magazine, can maybe re-dimension the importance of this publication, above all in Cabral's body of work. We propose to follow, from that correspondence, the process of organization of *O*

¹ Este artigo vincula-se ao projeto *Edição comentada da correspondência entre João Cabral e Alberto de Serpa & Estudos críticos*, contemplado com bolsa PQ do CNPq.

cavalo de todas as cores, contemplating the editors' choices and what they reveal about the way each of them dealt with their political contemporaneity.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Alberto de Serpa; correspondence; magazine *O cavalo de todas as cores*.

No início de 1950, o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto e o português Alberto de Serpa publicaram uma revista de poesia intitulada *O cavalo de todas as cores*, que teve um único número. Nessa ocasião, Cabral tinha 30 anos e era vice-cônsul em Barcelona, seu primeiro posto diplomático. Já havia publicado *Pedra do sono* (1942), *O engenheiro* (1945) e *Psicologia da composição* (1947), mas não era ainda o poeta conhecido e reconhecido que se tornou a partir dos anos 1960. Alberto de Serpa, por sua vez, tinha 43 anos, morava no Porto, Portugal, era corretor de seguros, havia publicado mais de uma dezena de livros² e tinha um bom contato com intelectuais portugueses e brasileiros. Além disso, havia sido secretário de duas importantes revistas portuguesas, a *Presença* e a *Revista de Portugal*, que ele fundou com Vitorino Nemésio.

A revista *O cavalo de todas as cores* foi impressa pelo próprio Cabral em uma prensa manual Minerva, que ele comprou quando morava em Barcelona. Nessa tipografia doméstica, imprimiu, além de *O cavalo de todas as cores*, livros seus, como *Psicologia da composição* (1947) e *O cão sem plumas* (1950), e de amigos brasileiros e espanhóis, de que são exemplares, *Mafuá do malungo* (1948), de Manuel Bandeira, *Pátria minha* (1949), de Vinicius de Moraes, e *Sonets de caruixa* (1949), de Joan Brossa. Os livros impressos por Cabral em sua Minerva saíam com o selo O livro inconsútil, nome sugerido por Manuel Bandeira numa referência direta aos livros compostos por cadernos sem costura.

O primeiro e único número de *O cavalo de todas as cores* traz na capa um cavalo tipográfico assinado por Francisco García Vilella, artista plástico

² Livros de poesia publicados por Alberto de Serpa até então: *Quadras* (1924); *Evoé* (1924); *Varanda* (1934); *Descrição* (1935); *20 poemas da noite* (1935); *A vida é o dia de hoje* (1939); *Drama – Poemas da paz e da guerra* (1940); *Lisboa é longe* (1940); *Fonte* (1943); *Poesia* (1944, reúne os livros anteriores a partir de *Varanda*); *Nocturnos* (1944); *Rua* (1945).

catalão amigo de Cabral que já havia colaborado em outra publicação de O livro inconsútil.³

Capa da revista *O cavalo de todas as cores*, de autoria do artista plástico catalão Francisco García Vilella (exemplar da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Portugal)



Fonte: Melo Neto; Serpa (1950)

A revista é aberta por “Nove canções católicas”, inédito de Pedro Homem de Mello, poeta e folclorista português popularizado na voz de Amália Rodrigues. Na sequência, aparece “A bomba atômica”, de Vinicius de Moraes, poema que já havia sido publicado, em 1946, no livro *Poemas*,

³ Francisco García Vilella ilustrou *Cores, perfumes e sons*, poemas de Baudelaire traduzidos pelo superior de Cabral no Consulado do Brasil em Barcelona, o Cônsul-Geral Osório Dutra, e impressos pelo poeta tipógrafo. Sobre as relações de Cabral com García Vilella e outros artistas espanhóis, ver a tese de Ricardo Carvalho (2011, p. 137-140) *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. Ver ainda, no caso específico das ilustrações de *Cores, perfumes e sons*, carta de Cabral a Manuel Bandeira de 20 de julho de 1948 (SUSSEKIND, 2001, p. 87), em que Cabral conta que, obrigado a publicar as traduções de seu superior, arranhou-lhe “a camisa de onze varas dessas ilustrações”, fazendo com que o amigo Vilella ganhasse algum dinheiro.

sonetos e baladas. *O cavalo* traz também o poema “Cuatro poetas”, do poeta, tradutor e crítico de arte catalão Rafael Santos Torroella, a quem Cabral dedicará, futuramente, o poema “A palo seco”, de *Quaderna* (1960). A revista publica ainda um texto em prosa, “Poesia”, de José Régio, figura central do Presencismo e um dos diretores da revista *Presença*. De acordo com a explicação poética desse texto, a poesia é uma só, apesar das variações individuais, ideológicas e de época. Fecha a revista uma nota de Enric Tormo i Freixas sobre “Xilografia popular en Catalunya”, seguida de reproduções de gravuras dos séculos XVII e XVIII. Foi E. Tormo que orientou Cabral na compra da sua impressora e o auxiliou inicialmente na arte da tipografia. A ele o poeta homenageará no poema “Paisagem tipográfica”, de *Paisagens com figuras* (1956).

Considerada isoladamente, o maior interesse dessa revista para a crítica brasileira parecia residir em ter sido ela editada por João Cabral de Melo Neto. Mas existe uma correspondência ainda inédita trocada entre o poeta brasileiro e Alberto de Serpa que talvez ajude a ressignificar a importância dessa publicação, sobretudo no conjunto da obra de Cabral. A maior parte dessa correspondência foi escrita entre 1949 e 1950 e trata centralmente da organização de *O cavalo*.

No momento, trabalho na preparação dessas cartas para publicação em livro. O livro, além das cartas, trará também uma edição fac-similar da revista e será lançado em 2020. Minha proposta para este artigo é acompanhar, a partir da correspondência trocada entre os dois poetas, o processo de organização da revista *O cavalo de todas as cores*, detendo-me apenas no modo como essa organização representou modos diversos de os editores responderem a uma contemporaneidade política.⁴ Vale lembrar que os diretores da revista viviam em países que estavam sob o jugo de regimes totalitaristas de direita: a Espanha franquista e o Portugal salazarista.

A iniciativa de editar uma revista de poesia partiu de Cabral numa carta de julho de 1949:

⁴ No artigo “Cartas inéditas de João Cabral a Alberto de Serpa”, publicado em 2019 na revista *Alea: Estudos neolatinos*, acompanho apenas as cartas de Cabral a Serpa tendo em vista os critérios de organização de *O cavalo de todas as cores*, de modo que este trabalho retoma e amplia apenas o critério político, além de contemplar também as cartas de Serpa a Cabral.

Quem sabe se não poderemos levar a efeito uma pequena revista minoritária que tenho planejada, dedicada exclusivamente à poesia, portuguesa, brasileira, espanhola, catalã, galega, antiga e moderna. Uma coisa ampla, mais de texto que de crítica. Uma coisa que não pague nenhum tributo à vida literária e ao livro recebido. E, quando houver prosa – que deveria ser a mais reduzida dada a preguiça do impressor para compor textos em prosa –, que sejam as mais teóricas e muito pouco de circunstância. Em cada número, poderiam sair três ou quatro fascículos, cada um com poema longo ou com uma pequena suíte de poemas. Cada fascículo teria uma portada – como se fosse um pequeno livro; cada língua poderia ter um redator (português, dois), etc., etc. Cada fascículo poderia ter oito páginas de texto (a revista teria dimensões grandes como a folha do papel em que estou escrevendo), etc., etc.

Evidentemente, dados os meios técnicos do impressor, a revista teria de ser, forçosamente, uma coisa de uns 200 exemplares, em bom papel. Coisa, infelizmente, de luxo. Dados, também, esses meios, creio que o mais aconselhável seria fazê-la trimestral. E aliás, pensando melhor, agora, uma coisa de caráter português-brasileiro. Isso talvez nos daria mais liberdade de ação e permitiria que nos movêssemos dentro do castelhano, do catalão e do galego, sem interferência de gente de outras línguas.

Que acha o amigo de tudo isso? A ideia me tenta e por isso, gostaria de ouvir sua opinião. Por que – se a fizermos – não começaremos com os “Poemas quasi brasileiros”, e mais duas outras coisas? Tenho umas traduções do catalão e uma pequena antologia, organizada por um rapaz daqui sobre “O alexandrino en la joven poesia castelhana”. Não crê que para começar temos suficiente. (MELO NETO, 1949a, grifos do autor)⁵

Pelo fragmento, percebe-se que Cabral, quando convida Serpa a organizar com ele uma revista, já a tem planejada. Será uma revista de poesia; publicará mais textos poéticos do que críticos; será publicada trimestralmente; terá uma tiragem de 200 exemplares; será dirigida por um brasileiro e um português, mas publicará textos de outras línguas, como o castelhano, o galego e o catalão. Cabral já apresenta até o projeto gráfico e algumas sugestões de textos, que efetivamente não foram os publicados, como se pode comprovar pelo sumário já apresentado.

⁵ A transcrição da correspondência entre João Cabral e Alberto de Serpa manteve a grafia e a pontuação dos originais.

A pequena tiragem da revista é devido ao fato de que ela será impressa manualmente, o que, por exigir considerável esforço físico, limita o número de exemplares. Mas, aos “meios técnicos do impressor”, Cabral acrescenta, em carta de 19 de setembro, uma outra explicação para a tiragem reduzida. Segundo ele, a poesia moderna, conforme formulará depois na conhecida palestra “Da função moderna na poesia” (1954), toca os extremos da qualidade e, exatamente por isso, se faz incompreensível ao grande público, sendo destinada apenas a outros poetas. Por conta disso não vê razão numa tiragem superior a 200 exemplares para uma revista de poesia:

Não creio que a poesia que fazemos hoje, no mundo todo, tenha, e mesmo possa ter, uma vigência maior de exemplares. Essa poesia é evidentemente uma poesia extremada, isto é, que toca os pontos extremos da “qualidade” (como perfeição e conhecimento e intensidade do fenômeno poético). Mas essa poesia, expressão de uma classe que esteve baseada no todo poder do indivíduo começa a se fazer incompreensível – isto é, a não interessar – senão às poucas pessoas que a fazem. Ou melhor: essa poesia é uma poesia para outros poetas. Porque no segundo ato de seu extremar-se ela deixou de interessar à própria classe burguesa, que a provocou, e se especializou profissionalmente.

Como eu disse acima, essa poesia muito me interessa, porque como membro dessa classe e como profissional da arte não me posso furtar a ela. Mas não creio em sua validade maior de 200 exemplares e de revistas minoritárias. Era a essa difusão, minoritária e de amigo a amigo, de nosso vício de classe que começa a desaparecer que eu havia pensado dedicar um cavalo mensageiro. Um cavalo descosido, sem certificado de origem, uma carta coletiva, a 4 mãos, de Alberto de Serpa a seus amigos portugueses e de J. Cabral de Melo a seus amigos brasileiros. (MELO NETO, 1949d)

Voltando aos critérios de organização apresentados por Cabral na carta-convite a Serpa, é compreensível que o poeta brasileiro já os tenha esboçado. Não apenas por causa da sua conhecida obsessão pelo planejamento, mas porque, pelo menos desde 1947, vinha procurando um parceiro para editar uma revista. Em cartas trocadas com o amigo e diplomata Lauro Escorel⁶ entre novembro de 1947 e os primeiros meses de

⁶ A extensa correspondência entre João Cabral e Lauro Escorel encontra-se disponível no acervo do poeta na Fundação Casa de Rui Barbosa.

1948, planejam a revista *Antologia*, que seria editada por eles e por Antonio Candido. Nessas cartas, discutem o título da revista, suas diretrizes e os textos que a comporiam. Cabral chega a enviar uma portada da *Antologia* para Escorel. A revista não saiu porque, segundo dirá Antonio Candido em depoimento concedido décadas depois a Selma Vasconcelos (2009, p. 149), ele, Candido, teria “roído a corda” e, efetivamente, Escorel não estava tão firme na empreitada quanto Cabral.⁷ A verdade é que a edição de uma revista era um projeto de Cabral, para o qual ele precisava, entretanto, de um parceiro, pois, como explica em carta sem data a Escorel: “Eu sozinho não a poderia fazer. Não pelo trabalho – mas pela responsabilidade.” (MELO NETO, [194-]).

O projeto da *Antologia* não pôde ser levado adiante, mas suas diretrizes principais foram retomadas na carta-convite a Serpa, que aceitou prontamente o convite e, na carta-resposta, já sugere um título (*O cavalo de muitas cores*) e, tão presto quanto Cabral, lança-se no planejamento da revista. Além do título, faz sugestões de capa (um Pégaso de Almada Negreiros ou de Cícero Dias), propõe que, inicialmente, limitem as colaborações apenas à poesia brasileira e portuguesa, e aventa possíveis colaboradores, tanto do Brasil quanto de Portugal, para o primeiro número e também para o segundo:

Quanto a essa ideia da nossa Revista, estou já possesso dela. Já a vejo na minha frente, e já lhe sugiro um título: – O cavalo de muitas cores. Sob, ou sobre as letras, um Pégaso formoso, que o Almada Negreiros ou o Cícero Dias desenharão da melhor vontade, a que a sua tipografia dará uma cor em cada número. Que lhe parece? Acho muito bem os 4 cadernos de 8 páginas trimestrais, e a colaboração portuguesa não faltará. Dado o pequeno comprimento, sugiro, por agora, as colaborações apenas brasileira e portuguesa: uma revista de boa poesia e boa apresentação de cá e de lá, já é alguma coisa.

⁷ Em carta de Lauro Escorel a João Cabral enviada de Boston e datada 24 de maio de 1948, o remetente refere-se a uma missiva de Antonio Candido em que este dá “longas razões” para recusar o convite. Segundo Escorel, Candido “[c]onfessa-se afastado da literatura há mais de um ano, tomado que se encontra pelas preocupações políticas e sociológicas.” Escorel transcreve um fragmento da carta de Candido: “Sinto-me – diz ele – cada vez mais besta ante o fenômeno literário; me convenci de que não sinto bem poesia (como quereria sentir, como sei que você sente); e já não sei mais por que orelha pegar o bicho”. (CANDIDO *apud* ESCOREL, 1948).

Quatro colaboradores por número, dois portugueses, dois brasileiros, sendo três poetas e um prosador. O primeiro número deverá dar já dos melhores, e, assim, lembro-me do nosso Bandeira, ou do Drummond, e de qualquer outro seu patrício; de cá, prosa poética do Régio ou do Gaspar Simões e versinhos do Miguel Torga. Para o nº 2, já cá tenho inéditos do Nobre para um caderno e, para lá mais para diante, faremos um número só com uma longa e admirável poesia inédita do Fernando Pessoa. Que me diz? (SERPA, 1949a. Grifos do autor)

Tendo finalmente encontrado um diretor tão animado com o projeto quanto ele, Cabral escreve-lhe, na sequência, uma missiva bastante entusiasmada de oito laudas manuscritas. Nela, diz que havia pensado no título *Algol*, palavra que em árabe medieval significa diabo. Mas concorda com o nome sugerido por Serpa, fazendo, entretanto, uma pequena alteração: *O cavalo de todas as cores*; nome que talvez melhor expressasse o desejo de Cabral de publicar certa poesia que ele estava empenhado em dar a ver na revista. (MELO NETO, 1949b)

Algol (1946 ou 1947) já tinha sido o nome de uma revista catalã fundada por jovens artistas amigos do poeta (Joan Brossa, Joan Ponç, Arnau Puig e Enric Tormo) e que teve apenas um único número, sendo sucedida pela *Dau al set* (1948-1956), “a sétima face do dado”, revista que dá nome ao grupo vanguardista que em torno dela se reunia: os pintores Modest Cuixart, Joan Ponç e Antoni Tàpies, o poeta Joan Brossa, o filósofo Arnaud Puig e o editor Joan-Josep Tarrats. Cabral exerceu uma influência política sobre esses jovens, procurando convertê-los às ideias marxistas e chamando a atenção de seus membros para a necessidade de a arte expressar uma preocupação social, sem prescindir do estilo conquistado pelo autor.

Como é sabido, após a Guerra Civil Espanhola, o catalão, a exemplo de outras línguas minoritárias da Espanha, foram proibidas. Em sua bela autobiografia, *Memoria personal*, o artista plástico Antoni Tàpies (1983, p. 215) diz que “Escrever em catalão era quase como estar conspirando”⁸. Segundo o próprio Cabral em carta de fevereiro de 1948 a Manuel Bandeira, em que se refere aos jovens reunidos em torno das revistas *Algol* e *Dau al set*:

[...] o catalão, desde 1939, é perseguido aqui. A princípio não podiam nem falar; a partir do desembarque dos americanos na África, passaram a tolerar a língua oral; a partir de 1945, fim da guerra,

⁸ “Escribir en catalán era casi como estar conspirando”.

passaram a permitir os livros em catalão, se em pequena tiragens, fora do comércio; e, finalmente, de um ano para cá, permitem os livros – com restrições – mas não as revistas e os jornais. (SÜSSEKIND, 2001, p. 89)

Voltando à carta de Cabral de 26 de julho de 1949, se ele acolhe prontamente o nome proposto por Serpa para a revista e também concorda que ela seja luso-brasileira em sua organização, discorda, por razões tipográficas, das sugestões de capa, e discorda, sobretudo, de limitá-la, no que diz respeito aos textos escolhidos, a um âmbito português e brasileiro. A razão, segundo ele, é política, pois tenciona apoiar a literatura catalã mantida em *boycott* pelo regime espanhol, a literatura espanhola produzida no exílio e a literatura castelhana “não contaminada”:

Aceito imediatamente o título que v. sugere; eu tinha pensado em ALGOL, palavra que em árabe medieval significa diabo. Mas o cavalo me conquistou de supetão. Também concordo com a sugestão de deixar que a coisa seja organizada por portugueses e brasileiros. Unicamente, gostaria é que não ficasse a matéria da revista limitada às nossas duas literaturas. Nisso, influi um motivo político: o de se apoiar o que o regime atual da Espanha não tolera com bons olhos: a literatura catalã – que é bem interessante – injustamente mantida em *boycott*; a literatura castelhana de fora daqui, completamente desconhecida aqui; e a literatura castelhana daqui não contaminada. Essa maior amplidão teria a vantagem de dar um sentido mais internacional à revista. Porque a verdade é que no Brasil – e creio que também em Portugal – existem já revistas de âmbito mais limitado, cheias de Manuel Bandeira, Carlos Drummond, etc. Isto é: revistas que restringem a um âmbito municipal, estadual ou nacional a poesia de M. Bandeira e Carlos Drummond. Não acha v. que se poderia tentar agora – graças à convivência material num mesmo número de revista, com outras literaturas – sair um pouco dessa limitação de que falei? (MELO NETO, 1949b)

Tendo um coeditor português como Serpa, *O cavalo* se afigura, para Cabral, conforme se pode acompanhar em carta dele a Lauro Escorel, como uma possibilidade de fazer chegar aos portugueses a poesia catalã censurada pelo franquismo (MELO NETO, 1949j). Vale lembrar que Cabral aprendeu o catalão e já havia publicado, em fevereiro de 1949, na *Revista brasileira de poesia*, de São Paulo, uma tradução de 15 poetas catalães. Além disso, em sua *Minerva*, publicou tanto poetas brasileiros contemporâneos quanto

espanhóis, como é o caso de *Sonets de caruixa*, de Joan Brossa, autor que se tornou um clássico da poesia catalã.

Serpa, desde a carta em que acolhe o convite de Cabral, mostra-se preocupado com a subordinação de *O cavalo* à censura. Quando a revista já está sendo impressa, pede que Cabral indique na capa que ela foi composta e impressa em Barcelona, pois só essa indicação a isentaria de ir à censura portuguesa e colocaria a ele, Serpa, fora de qualquer sanção (SERPA, 1949b). Em uma das primeiras cartas, adverte sobre as implicações que a edição de uma revista em parceria com ele poderia trazer para Cabral em caso de este pleitear exercer a diplomacia em Portugal. Isso porque, segundo Serpa, ele teria sido convidado, pelo diretor do jornal *O primeiro de janeiro*, a editar uma revista literária e artística. Para isso, pediu autorização ao Diretor do Secretariado Nacional de Informação, António Ferro, para que a revista saísse sem ser submetida à censura. António Ferro, como é sabido, foi diretor da famosa e centenária revista modernista *Orpheu*. Nesse momento, ele é responsável pelo órgão de propaganda do chamado Estado Novo português. Tendo seu pedido negado, Serpa conta que atacou António Ferro numa entrevista, não podendo, por conta disso, lançar uma revista em Portugal sem o crivo da censura (SERPA, 1949c).

O incidente entre Alberto de Serpa e António Ferro dá a nota do antissalazarismo do conteúdo das cartas do primeiro; antissalazarismo que parece se manifestar, sobretudo, por meio de um ressentimento pessoal, limitando-se a um “antiferrismo”. Ferro é sempre figurado como alguém que se sente incomodado com a publicação de *O cavalo*, o que parece causar um sentimento de satisfação revanchista no editor português:

O António Ferro, que já sabe do nosso projecto, está “muito sentido” comigo por eu não me ter sujeitado à sua imposição de ir à Censura... Bem calculo que isto lhe custe, por se saber no Brasil que eu não posso publicar livremente numa Revista de Literatura e Arte em Portugal. (SERPA, 1949d);

“Poderemos, ainda, dar o número [de *O cavalo de todas as cores*] de Outubro? Por aqui há grande expectativa, e o aparecimento rápido agradaria a toda a gente – menos ao Ferro e à panelinha dos Osórios”...⁹

⁹ Referência a José Osório de Oliveira (1900-1964), jornalista, crítico, historiador literário e editor português, tendo secretariado a revista *Atlântico*. Foi um dos maiores divulgadores da literatura cabo-verdiana e da literatura brasileira em Portugal.

(SERPA, 1949e); “O meu amigo Ferro veio anteontem ao Porto receber as homenagens e as despedidas. Mais uma vez se mostrou muito sentido com a próxima saída do Cavalo...” (SERPA, 1949b, grifos do autor)

O incidente entre Alberto de Serpa e António Ferro e, sobretudo, a advertência daquele de que a sua relação com o diplomata brasileiro poderia obstar sua indicação a um posto em Portugal, seguramente foram ao encontro das aspirações ideológicas de Cabral. O poeta brasileiro, na carta-resposta, mostra-se heroicamente disposto a sacrificar suas pretensões diplomáticas pela revista: “Se alguma dificuldade a revista me pode criar, futuramente, no caso de designação para um posto em Portugal, correrei com o risco. Afinal de contas, não creio que a situação daí dure eternamente e que, por isso, esteja eu eternamente incapacitado para viver em Portugal.” (MELO NETO, 1949c).

A situação de Portugal não durou para sempre, mas persistiu até 1974. Apenas em 1986 Cabral foi cônsul-geral no Porto. Não sei se o seu posicionamento político teve ou não alguma implicação nessa demora. O certo é que Cabral foi, entre 1953 e 1954, afastado do Itamaraty, sem remuneração, sob a acusação de subversão, ou seja, comunismo.

Na mesma carta em que narra seu desentendimento com António Ferro, Serpa assim se define politicamente: “Sou um homem sem qualquer ligação política, um democrata independente que combate, só pelas palavras, qualquer extremismo da direita, ou da esquerda.” E defende que o critério estético seja determinante para as escolhas da revista: “O Cavalo deverá, parece-me, olhar só à altura literária da sua colaboração, indo buscá-la a todos os sectores onde haja bons poetas e bons críticos.” (SERPA, 1949c, grifos do autor).

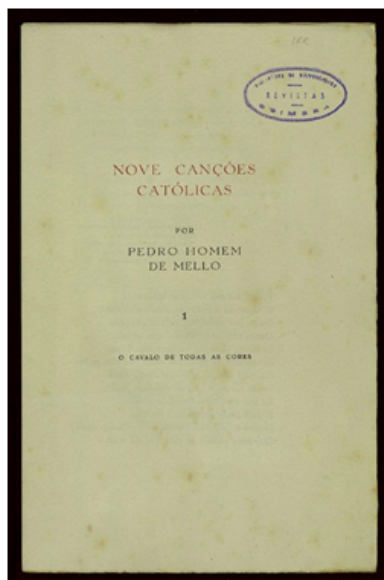
Enquanto Serpa se define, conforme outros confrades presenciais, como um “democrata independente”, avesso aos extremismos e pronto a ir buscar a “boa poesia”, independentemente de sua ideologia, Cabral se autodeclara um “bom materialista”, para quem, na esteira da undécima tese de Marx sobre Feuerbach, “saber implica necessariamente agir”¹⁰ (MELO NETO, 1950). Nesse sentido, se Cabral está de acordo com Serpa quanto

¹⁰ Segundo Antoni Tàpies, essa tese sobre Feuerbach era frequentemente mencionada por Cabral, tendo sido este a despertar nele uma curiosidade pela ideologia marxista e a introduzi-lo no polémico mundo da arte comprometida (TÀPIES, 1983, p. 234-279).

a publicar na revista somente “boa literatura”, ele ajunta a essa exigência estética um critério ético, uma tomada de partido.

A posição política diversa dos editores tem implicação direta nos textos que indicam para *O cavalo*. Alberto de Serpa, já nas primeiras cartas, define suas escolhas: um texto em prosa que encomendaria ao autor central do Presencismo, José Régio, texto que, como mencionado, seria uma explicação da metáfora do título da revista; e o poema “Nove canções católicas”, de Pedro Homem de Mello, poeta que também colaborou na *Presença*.

Portada do poema “Nove canções católicas”, de Pedro Homem de Mello¹¹
(exemplar da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Portugal)



Fonte: Melo Neto; Serpa (1950)

Quando Cabral recebe o poema de Pedro Homem de Mello, diz ter gostado. Mas, num contexto de fascismo clerical, faz uma restrição ao texto típica de um materialista: “os poemas me agradaram imensamente apesar da palavra CATÓLICAS, no título, apesar de seu sentido católico, e apesar do fato de ser eu, absolutamente, anticatólico e anticristão; ou melhor: piamente acatólico ou acristão” (MELO NETO, 1949d).

¹¹ Cada caderno, contendo os textos de *O cavalo de todas as cores*, apresenta uma portada, como se fosse um pequeno livro.

Nessa mesma carta, Cabral, que vinha hesitando entre Vinicius de Moraes e o poeta pernambucano e ativista político oitocentista Natividade Saldanha¹², define sua escolha brasileira para *O cavalo*: “A bomba atômica”, de Vinicius de Moraes (MELO NETO, 1949d).

Em agosto de 1949, a então União Soviética detona sua primeira bomba atômica. Em setembro do mesmo ano, os EUA anunciam que os soviéticos também têm a arma nuclear e é ainda no mês de setembro, depois de ler as “Nove canções católicas”, que Cabral define-se pelo poema de Vinicius, no qual a bomba aparece como símbolo da paz. Como mencionado, o poema de Vinicius havia sido publicado em livro de 1946, mas, para Cabral, como explica numa carta a Lauro Escorel: “somente nesse momento ganha todo seu sentido, porque a descoberta da bomba atômica pelos russos é que veio transformá-la em instrumento de paz. Até então ela não passava de um instrumento de chantagem guerreira.” (MELO NETO, 1949d). Assim sendo, o poema de Vinicius, ao responder a uma demanda contemporânea, representa, para Cabral, um modo de contrabalançar o título, por ele considerado fascista, das canções católicas de Pedro Homem de Mello.

O título do poema de Pedro Homem de Mello irrita Cabral de tal modo, que ele escreve precipitadamente numa carta a Lauro Escorel:

[...] encontro o assunto revista. O assunto está um pouco ameaçado. Pelo seguinte: minha ideia ao fazer a revista foi permitir, inclusive, que os intelectuais portugueses pudessem ler coisas que o regime não deixa ler. O título sugerido, parecia indicar isso, o cavalo de todas as cores. E uma carta de A. Serpa também, na qual me dizia que era considerado suspeito para o governo português e que, por isso, nossa amizade podia prejudicar-me no caso de um futuro posto meu em Portugal. Pois bem, apesar disso, o homem relutou em tudo que fosse

¹² Poeta e bacharel em direito pela Universidade de Coimbra, o mulato pernambucano José da Natividade Saldanha (1796-1832) participou da Confederação do Equador, tendo sido exilado de 1824 até sua morte. Autor de *Poesias dedicadas aos amigos e amantes do Brasil* (1822), publicado em Coimbra, foi incluído na *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*, de Sérgio Buarque de Holanda. Natividade Saldanha será homenageado por Cabral mais de trinta anos depois no poema “Um poeta pernambucano”, publicado em *A escola das facas* (1980). O seu nome e o de outros pernambucanos aventados para entrar em edições de *O cavalo*, além de obras da cultura popular, evidenciam um crescente interesse do poeta pelo seu estado natal.

publicar poesia catalã, que é mal vista pelo império (Império é como o franquismo chama a Espanha, etc). E por cartas posteriores, notei que a atitude heroicamente anti-salazarista dos meus amigos portugueses era muito semelhante à dos heroicos mineiros do manifesto e heroicos democratas da U.D.N. São anti-salazaristas porque se reúnem em casa e falam mal do Salazar. Mas na hora de agir, nada. O cavalo (a poesia) pode ter todas as cores, menos a cor vermelha. E eles são heróis porque nunca escreveram poemas defendendo Salazar. Mas acontece que o heroísmo não pode existir sem ser posto à prova e Salazar nunca lhes deve ter pedido nenhum poema. É o mesmo que dizer que Manuel Bandeira ou Schmidt foram formidáveis lutadores antifascistas porque nunca louvaram o Getúlio. Pois fazer poesia desinteressada dentro de um regime fascista é nada mais nada menos que ajudar o fascismo. Porque se v. não luta contra o inimigo, você deixa-lhe as mãos mais livres.

V. me entenda. Eu não teria feito o que fiz depois, se ele não tivesse vindo com aquela carta, falando no heroísmo que haveria em mim se eu me fizesse seu aliado. Crê ele então que Salazar dá alguma importância a que um poeta burguês faça poesia dentro dos matizes da poesia burguesa? Por que o cavalo de todas as cores não é mais do que um cavalo com todas as cores aceitas pela burguesia.

Pois bem. Quando ele me mandou a colaboração portuguesa, anunciou um ensaio do José Régio para o primeiro número, versando o direito da poesia à todas as cores (e que só aceitarei se for direito a cores e não a matizes...) e um poema do Pedro Homem de Mello, bonito, aliás, chamado “9 canções católicas”. Essa palavra católica é hoje a palavra que mais me irrita. Fiquei seriamente chateado. E lhe respondi que, como o primeiro número continha uma colaboração com um título tão fascista e de extrema direita como esse de católico, eu ia procurar contrabalançar a impressão publicando “A bomba atômica” do Vinícius [...] (MELO NETO, 1949j)

Cabral reconsidera essa carta, no dia seguinte, antes de enviá-la e depois de ter recebido a resposta cordial e acolhedora de Serpa tanto em relação à indicação do poema “A bomba atômica”, quanto à sugestão dos poetas catalães. Pede que Escorel coloque o mau juízo que fez do parceiro português na conta de sua “natural maledicência”. Mas a transcrição desse longo trecho de uma carta cujo conteúdo foi reconsiderado, justifica-se porque esse trecho é ilustrativo do quanto Cabral está orientado por um pensamento comunista ortodoxo, bastante comum entre intelectuais da época, para os quais a realização de uma arte não empenhada ou a

não assunção de uma atitude ostensivamente antifascista é um modo de compactuar com os totalitarismos de direita. Isso leva Cabral a emitir, ao longo das cartas, alguns julgamentos injustos de escritores.

Serpa, na carta-resposta, depois de ler as considerações de Cabral sobre as canções de Pedro Homem de Mello, afirma, com ênfase, o seu catolicismo:

Estimei muito saber a sua reacção de agrado perante os poemas do Pedro Homem de Mello. Não os escolhi eu, e não os escolheria porque sou católico praticante... Esta confissão lhe dirá a colaboração com que você pode contar de cá desta banda: no Cavalo só me interessa dar a melhor Poesia. Irei buscá-la ao meu mais aguerrido inimigo político, se ele a tiver. (SERPA, 1949d, grifos do autor)

Serpa, efetivamente, não gozava dessa isenção, pois suas escolhas para o primeiro número recaem sempre sobre portugueses de sua predileção poética e amizade e ligados, como ele, ao Presencismo. Além disso, o acervo português é o que lhe estava mais à mão, como diz numa das cartas iniciais: “Aqui, claramente, tenho grande facilidade de juntar a colaboração portuguesa” (Carta de Alberto de Serpa a João Cabral: Porto, 4 de setembro de 1949).

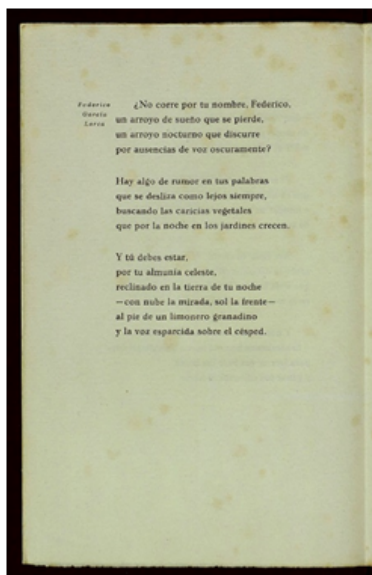
Cabral, por sua vez, não faz questão de declarar imparcialidade alguma em suas escolhas. Além de “A bomba atômica”, decide-se, depois de muitas hesitações e quatro meses de correspondência, por “Cuatro poetas”, do poeta e crítico de arte Rafael Santos Torroella.

Torroella é apresentado por Cabral como um “poeta que começara antes da guerra e que o fascismo manteve fora de toda atividade” (MELO NETO, 1949e). No poema escolhido, Torroella homenageia quatro poetas cuja morte estaria ligada ao franquismo: Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel Hernandez e Miguel de Unamuno.¹³ Sobre essa escolha, esclarece a Serpa:

¹³ Federico García Lorca (1898-1936) foi efetivamente assassinado pelo regime. Antonio Machado (1875-1939), pressionado pelo governo, seguiu um périplo de fuga, de 1936 a 1939, até morrer, de pneumonia, num hotel de Colliure, na França. Miguel Hernandez (1910-1942), o poeta da Guerra Civil, morreu na cadeia devido a uma tuberculose causada pelas condições precárias a que estava submetido. Miguel de Unamuno (1864-1936), depois de destituído do cargo de reitor da Universidade de Salamanca, faleceu em prisão domiciliar.

Não crê V. que homenagear os 4 é dar sérias contrariedades ao Ministro de Portugal em Berna? [o ministro de Portugal em Berna entre 1949 e 1950 foi António Ferro] E o melhor é que o poema nada diz sobre o que os mataram nem como eles morreram. Mas reunir os 4 equivale a dar uma geral bofetada em muita gente. (MELO NETO, 1949f)

Parte do poema “Cuatro poetas”, de Rafael Santos Toroella, dedicada a Federico García Lorca (exemplar da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Portugal)



Fonte: Melo Neto; Serpa (1950)

O critério político que mobiliza Cabral determina não apenas as escolhas dos textos, mas também a distribuição dos exemplares. Como representante do Brasil, chega, depois de muitos nomes aventados e descartados por razões diversas, ao de Maria da Saudade Cortesão Mendes, esposa de Murilo Mendes, católico que não capitulou a regime totalitário algum, e filha de Jaime Cortesão, um símbolo da resistência à ditadura em Portugal, o que lhe rendeu a demissão de diretor da Biblioteca Nacional e o exílio na França e, posteriormente, no Brasil:

Quanto ao representante no Rio, estava esperando sua resposta para agir. Creio que Saudade é a melhor indicada. O Lêdo era um bom elemento. Mas está muito ligado à turma filo-fascista do Lúcio Cardozo, Otávio de Faria, etc., e anularia, com isso, a presença da Bomba atômica, do José Régio, etc. Isto é: ia fazer o Cavalo uma espécie de Atlântico.¹⁴ O Domingos Carvalho da Silva teria um inconveniente de outra ordem. Ele está muito interessado em provar a existência de uma geração de 45 (dele, minha, do Lêdo Ivo, etc.), e podia querer intervir no Cavalo. E a Saudade, não. Ela é Cortesão, isto é, tem um nome nada simpático ao Salazarismo, tem tempo para se ocupar da distribuição, é luso-brasileira, “mitão y mitão”, e é casada com um dos pouquíssimos católicos brasileiros que não sentiram nunca nenhuma simpatia fascista. Hoje mesmo escreverei a ela. (MELO NETO, 1949g)

Cabral termina “demitindo” Saudade do cargo de distribuidora, antes que ela o assumisse, e resolve ele mesmo fazer a distribuição de alguns poucos exemplares no Brasil, para, ao fim, pedir a Serpa para enviar a revista a intelectuais brasileiros. Pelas cartas, entretanto, percebe-se que não chegou a mandar os exemplares a Serpa e efetivamente não tenho notícias de uma distribuição mais sistemática de *O cavalo de todas as cores* no Brasil.

Serpa se mostra mais profissional do que Cabral na distribuição em Portugal. Dos mais de 100 exemplares que recebeu, entregou 35 à Editora Portugália para venda em Lisboa, Porto e Coimbra: “Os 35 exemplares que pus à venda voaram, e de todos os lados me chegam pedidos” (SERPA, 1950a). Além disso, destinou outros a confrades portugueses, os quais, segundo ele, manifestaram recepção agradada: “As impressões que me chegam são agradáveis, e parece que nenhum Poeta de importância nos recusará colaboração. Até o velho Pascoaes, de lá do meio do Marão, acusou a recepção agradada!” (SERPA, 1950b).

Ainda durante a preparação do primeiro número, os organizadores já definem os nomes para o segundo e aventam possibilidades para o terceiro. Serpa fecha novamente com dois portugueses: poemas de Leonor de

¹⁴ Referência à revista *Atlântico* (1942-1950), que foi a ação editorial mais importante do intercâmbio literário e intelectual pactuado pelas ditaduras de Salazar e Vargas a partir do Acordo Cultural de 1941. Teve como propugnadores, do lado português, o diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), António Ferro, e, do lado brasileiro, o diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), Lourival Fontes.

Almeida,¹⁵ poetisa nascida no Porto em 1915 e bastante admirada por Serpa, e inéditos de Fernando Pessoa, que, diga-se de passagem, não impressionam a Cabral. Vale lembrar que a década de 1940 foi um momento de verdadeira descoberta e valorização de Pessoa em Portugal, no que os presencistas tiveram um papel de grande importância.

Para Cabral, o critério político, sobretudo no que diz respeito à literatura da Catalunha, persiste no planejamento dos números 2 e 3, que não chegam a ser impressos. Para o número 2, pede um artigo a Carles Riba (1893-1959). Segundo Cabral, Riba, a quem sempre se refere como o melhor poeta catalão vivo, era o responsável por uma certa limitação purista dos poetas jovens e seria significativo que ele, naquele momento, dissesse-lhes “para serem menos gramáticos e mais homens” (MELO NETO, 1949f). Numa outra carta, desenvolve seu propósito de “bom materialista” em relação ao papel desse artigo, o qual deveria intervir no comportamento dos jovens poetas. Conforme análise de Cabral, Riba, pertencendo à linhagem esteticista de Mallarmé e Valéry, submeteu o catalão a “elaborações insuspeitadas”. Mas Riba começou a escrever em Catalão no período anterior à Guerra Civil Espanhola e à proibição do Catalão. Passada a Guerra Civil, o poeta se exilou em Oxford, onde lecionou grego. De volta à Espanha, continuou com sua poesia formalmente elaborada e sem vínculo explícito com o contexto, o que, para o Cabral comunista, num regime opressor, é o mesmo que ser-lhe conivente. Riba foi eleito a grande influência dos poetas da nova geração. Mas enquanto o catalão em que se expressa é memória de uma língua viva, anterior à Guerra Civil, os seus herdeiros escrevem a partir do catalão que leem no mestre e em poetas antigos. Considerando essa análise materialista, Cabral pede a Carles Riba para escrever um ensaio contra a poesia pura desses jovens que ele inspirou (MELO NETO, 1950). Entre esses jovens poetas estão aqueles que Cabral já havia traduzido e publicado, em fevereiro de

¹⁵ Nascida no Porto em 1915, Leonor de Almeida publicou *Caminhos frios* (1947), *Luz do fim* (1950), *Rapto* (1953), *Terceira asa* (1960). Tendo colaborado em jornais da época e participado de antologias, a poetisa parecia desfrutar de alguma projeção no momento das cartas, mas caiu depois no obscurantismo. Serpa se refere a ela em mais de um momento com exagerada empolgação: “Leonor de Almeida que será uma revelação para o Brasil (disse o Gaspar Simões que ‘Ela é um Torga de saias e um Régio de cabelos compridos’ – sem a menor influência de qualquer deles.)” (Carta de Alberto de Serpa a João Cabral: Porto, 6 de outubro de 1949).

1949, na *Revista brasileira de poesia*, e nos quais via então “uma posição de defesa, defesa tensa, da língua catalã” (MELO NETO, 1949, p. 29), mas agora censura-lhes a falta de uma atitude poética mais interessada na vida.

Se faço essa longa recuperação, em paráfrase, da explicação de um ensaio que, salvo engano, não chegou sequer a ser escrito, é porque essa explicação é ilustrativa do pensamento político de Cabral nesse momento. Pensamento que o aproxima de um comunismo mais ortodoxo, impede-o de considerar o que pode haver de resistência histórica na chamada poesia pura e o leva a negar, inclusive, a influência inicial de Mallarmé e Valéry.

A própria obra criativa de Cabral sofre uma reorientação em função de sua adesão à ideologia marxista. No período de planejamento da revista, o poeta estava às voltas com a composição de *O cão sem plumas*. Em carta a Drummond de outubro de 1948, conta que está arquitetando um poema que seria uma explicação de sua adesão ao comunismo e que se chamaria, na esteira da conhecida autobiografia literária de José de Alencar, *Como e por que sou romancista* (SÜSSEKIND, 2001, p. 228). Um ano depois, em carta a Serpa, refere-se a poema do mesmo título sobre o Capibaribe. Esse poema teria uma parte surrealista, representando *Pedra do sono*, a qual seria, em linguagem materialista, a tese; uma parte racionalista, representando *O engenheiro* e *Psicologia da composição* e simbolizando a reação racionalista antitética do poeta, e uma terceira parte, que seria a síntese (MELO NETO, 1949h). Dois meses depois dessa carta, ainda escreve a Serpa: “Continuo trabalhando no meu poema sobre o Capibaribe de pura lama. Pouco a pouco e sem muito afã. Creio que o poema será desprezado por todos os que apreciavam em minha poesia seu esteticismo e seu torre-de-marfinismo” (MELO NETO, 1949f).

O seu “esteticismo” e o seu “torre-de-marfinismo” são referências à sua obra anterior, em que Mallarmé e Valéry constituem presença incontornável. Esse desdém discursivo do poeta, nesse momento, à chamada poesia pura, a que ele, pelo menos no nível da realização linguística, não deixou de pagar tributo, liga-se a um exagero de parte de certa crítica comunista de então, a que o poeta não aderiu como criador, mas a que não foi refratário como homem do seu tempo. Tanto que incorpora, para se referir aos próprios livros iniciais e numa auto-ironia, xingamentos correntes entre essa crítica, como é o caso de “esteticismo” e “torre-de-marfinismo”.

Como poeta, Cabral não capitulou ao dogmatismo do realismo socialista. É assim que, concluído e publicado *O cão sem plumas*, livro que,

inicialmente, deveria ser a explicação de sua adesão ao comunismo, a obra realizada ultrapassa o propósito inicial do poeta. É verdade que, na parte III do poema, lê-se uma crítica à poesia pura e, nesse poema, a abertura à representação de determinada realidade regional e social injusta é tributária da adesão do poeta ao marxismo. Mas a forma de alta voltagem estética do poema está muito mais próxima da poesia pura do que da linguagem do realismo socialista, de modo que o estilo do livro de 1950 é o mesmo que o poeta já havia conquistado plenamente em *Psicologia da composição*. Isso vai ao encontro do que ele propunha aos artistas do grupo *Dau al set*. A esses rapazes, que o poeta influenciou com ideias marxistas, ele também ensinou, como recorda Antoni Tàpies, “que cada artista deveria seguir seu próprio estilo, mas sempre incluindo algum tipo de indicação em suas obras que permitisse identificar uma preocupação e uma crítica social. O surrealista deveria continuar sendo surrealista, mas com um enfoque social. O mesmo valia para o cubista”. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1996, p. 15.)

Cabral, com o passar do tempo e talvez por causa da sanção sofrida nos anos 1950, reconsidera sua crença marxista na ação. Assim, em um outro contexto político, escreve ao amigo Lauro Escorel quando está prestes a publicar *A escola das facas* (1980): “Eu nunca me interessei por nada que significasse ação. Sempre deixei o mundo rolar e agora minha indiferença por ele é ainda maior. Se fosse possível assisti-lo, o que eu gostaria é de um fla-flu atômico, que o arrebentasse de vez” (MELO NETO, 1980). Apesar de o poeta reconsiderar sua crença marxista na ação, é inegável que a sua adesão ao comunismo no final dos anos 1940 teve consequências bastante produtivas e duradouras para sua obra poética a partir de *O cão sem plumas*.

O “democrata independente” Alberto Serpa, por sua vez, escreveu, em 1958, *Os versos secretos*, livro de crítica ao salazarismo só publicado em 1981 na poesia reunida do autor (SERPA, 1988), que havia ficado 25 anos sem publicar.

Voltando à *O cavalo de todas as cores*, feitas a seleção e a impressão do material, Cabral sentiu-se descontente com a obra realizada. Segundo ele, a revista estava “muito igual a toda [revista] colaborada por poetas atuais, sem nada de descoberta, sem nada de antigo, de popular.” Por isso teve a ideia de fazer um quinto caderno contendo gravuras de Enric Tormo. Com essas gravuras, variaria “o caráter da revista; que ganharia assim um *pliego* de coisa popular, catalã, antiga e poética-não-poemática” (MELO NETO, 1949g). Foi assim que o texto de Enric Tormo sobre a “Xilografia popular

en Cataluña”, seguido da reprodução de gravuras antigas da coleção do tipógrafo catalão, entrou na revista.

Encaminhando este artigo para o fim, como já foi mencionado, o segundo número, preparado ou esboçado, não foi impresso. Cabral vai alegando uma série de impedimentos para procrastinar a impressão. Mas, ao que parece, foi sobretudo a ida do poeta para Londres e seu mergulho na literatura de língua inglesa e na vida londrina que concorreram para arrefecer a empolgação inicial em relação à revista.

A correspondência entre João Cabral e Alberto de Serpa sobre a organização de *O cavalo de todas as cores* ajuda a compreender as escolhas do primeiro número e o plano do segundo como uma resposta dos editores, bastante direta no caso de Cabral, a um momento político opressor. Talvez a contemporaneidade desses autores e o modo como a ela responderam como homens, editores e poetas tenha algo a nos dizer sobre estes tempos.

Referências

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

CARVALHO, R. S. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Ed.34, 2011.

SCOREL, Lauro. [Correspondência]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Boston, 24 mai. 1948.

GARCÍA, A. G. Nota sobre la revista *Algol*. *Els Marges* 90, Barcelona, p. 68-79, Inverno 2010 Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/295553/384299>. Acesso em 16 set. 2019.

MELO NETO, J. C. (Introdução e tradução). Quinze poetas catalães. *Revista brasileira de poesia*, ano 2, v. 1, n. 4, fev. 1949.

MELO NETO, J. C. *Poesia completa e prosa*. Introdução, organização, notas e estabelecimento de texto Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MELO NETO, J. C.; SERPA, A. (dir.). *O cavalo de todas as cores*. Barcelona, n. 1, jan. 1950. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RB-17-26/UCBG-RB-17-26_item1/P5.html. Acesso em: 8 maio 2019.

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Alberto de Serpa. Barcelona, 11 jul. 1949a. (Espólio Alberto de Serpa. Biblioteca Municipal do Porto.)

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Alberto de Serpa. Barcelona, 26 jul. 1949b. (Espólio Alberto de Serpa. Biblioteca Municipal do Porto.)

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Alberto de Serpa. Barcelona, 8 set. 1949c. (Espólio Alberto de Serpa. Biblioteca Municipal do Porto.)

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Alberto de Serpa. Barcelona, 21 mar. 1950. (Espólio Alberto de Serpa. Biblioteca Municipal do Porto.)

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Alberto de Serpa. Barcelona, 26 set. 1949d. (Espólio Alberto de Serpa. Biblioteca Municipal do Porto.)

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Alberto de Serpa. Barcelona, 25 nov. 1949e. (Espólio Alberto de Serpa. Biblioteca Municipal do Porto.)

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Alberto de Serpa. Barcelona, 22 nov. 1949f. (Espólio Alberto de Serpa. Biblioteca Municipal do Porto.)

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Alberto de Serpa. Barcelona, 6 dez. 1949g. (Espólio Alberto de Serpa. Biblioteca Municipal do Porto.)

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Alberto de Serpa. Barcelona, 13 out. 1949h. (Espólio Alberto de Serpa. Biblioteca Municipal do Porto.)

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Alberto de Serpa. Barcelona, 22 dez. 1949i. (Espólio Alberto de Serpa. Biblioteca Municipal do Porto.)

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Lauro Escorel. Barcelona, 11 out. 1949j. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.)

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Lauro Escorel. Quito, 21 ago. 1980. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.)

- SERPA, A. *A poesia de Alberto de Serpa*. Edição de Luís Adriano Carlos. Porto: Campo das Letras, 1988.
- SERPA, Alberto de. [Correspondência]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Porto, 17 jul. 1949a. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa)
- SERPA, Alberto de. [Correspondência]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Porto, 8 dez. 1949b. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa)
- SERPA, Alberto de. [Correspondência]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Porto, 4 set. 1949c. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa)
- SERPA, Alberto de. [Correspondência]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Porto, 6 out. 1949d. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa)
- SERPA, Alberto de. [Correspondência]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Porto, 30 out. 1949e. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa)
- SERPA, Alberto de. [Correspondência]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Porto, 28 mar. 1950a. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa)
- SERPA, Alberto de. [Correspondência]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Leça, 26 mar. 1950b. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa)
- SÜSSEKIND, F. (org., apresentação e notas). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- TÀPIES, A. *Memoria personal*. Traducción del catalán por Javier Rubio Navarro y Pere Gimferrer. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1983.
- VASCONCELOS, S. *João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta*. Recife: Ed. Do Autor, 2009.

Recebido em: 24 de setembro de 2019.

Aprovado em: 21 de fevereiro de 2020.



***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 controvertida 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 carregam, 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 enfebrecer 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 intentou 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.



“Ser caixão de lixo ou arquivo”: ambiguidades de um *Museu cabralino*

“*A Box of Trash or an Archive*”: *Ambiguities in Cabral de Melo Neto’s Museum*

Edneia Rodrigues Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Norte de Minas Gerais (IFNMG),
Montes Claros, Minas Gerais / Brasil

edneiarr@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-7070-7912>

Resumo: O décimo quarto livro de João Cabral é apresentado no seu primeiro poema – “O museu de tudo” – como algo propenso à ambiguidade. De modo irônico, o sujeito poético o situa em duas pontas contrárias: tanto pode ser um caixão de lixo quanto um arquivo. O aspecto ambíguo desse “poema-apresentação” perpassa o conjunto de 80 poemas que integram *Museu de tudo* (1975), livro a que tanto o seu autor quanto a crítica especializada definem como mais propenso ao circunstancial, embora também o relacionem ao exercício da poesia crítica. A partir da dualidade sugerida pela metáfora do *Museu cabralino* como um espaço onde se guardam preciosismos estéticos e rejeitos de menor valia, ao mesmo tempo, este trabalho pretende apontar como princípios poéticos aparentemente díspares – poesia crítica e poemas de circunstâncias – configuram-se como aspectos basilares de *Museu de tudo*.

Palavras-chave: Poéticas da modernidade; João Cabral de Melo Neto; *Museu de tudo*; poesia de circunstância; poesia crítica.

Abstract: The first poem of João Cabral de Melo Neto’s fourteenth book – “The museum of everything” (O museu de tudo, in the original) – presents itself as something prone to ambiguity. Ironically, the poetic persona places it on two opposite ends: it can be either a box of trash or an archive. The ambiguous aspect of this “presentation poem” permeates the set of 80 poems that integrates *Museu de tudo* (1975), a book that both its author and the specialized critic define as more prone to circumstantial poetry, although they also

relate it to the exercise of critical poetry. Based on the tension suggested by the metaphor of De Melo Neto's Museum as a space where aesthetic treasures and less valuable waste are kept, at the same time, this work aims at demonstrating how apparently disparate poetic principles – critical poetry and poems of circumstances – are assembled as the cornerstones of the *Museu de tudo*.

Keywords: Poetics of modernity; João Cabral de Melo Neto; *Museum of everything*; occasional verse; critical poetry.

Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo.
Assim, não chega ao vertebrado
que deve entranhar qualquer livro:
é depósito do que aí está,
se fez sem risca ou risco.

(João Cabral de Melo Neto)

1 Um *Museu* ambíguo

Os versos dessa epígrafe vêm de “O museu de tudo”, primeiro texto de *Museu de tudo*. Praticamente homônimos, a diferença entre os títulos do livro e do poema é marcada pela presença do artigo definido “o” que, por sua função gramatical de delimitar e especificar algo, reitera o aspecto de uma carta de apresentação. A fonte impressa de maneira diferente – é o único poema do livro que aparece grafado em itálico, juntamente com a dedicatória “*A Lêdo Ivo*”, assim como acontece com dedicatórias e trechos de autoria de outros escritores que figuram como epígrafes em livros anteriores de João Cabral – também traz certa singularidade aos versos de “O museu de tudo”.

O lançamento do 14º livro de João Cabral esteve envolto em muita expectativa, devido à espera por algo inédito¹ e à curiosidade de ver o poeta pernambucano, já consagrado pela crítica e reconhecido por um público mais seleta, superar-se continuamente. As orelhas da primeira edição trazem excertos assinados por Haroldo de Campos, Luiz Costa Lima, Augusto de Campos, Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa e José Guilherme

¹ Depois de publicar *A educação pela pedra* (1966), visto como o mais cerebral dos seus livros, João Cabral demorou quase uma década para lançar *Museu de tudo* (1975). Trata-se do período mais longo entre as publicações de seus livros, que, até então, não havia excedido mais de cinco anos.

Merquior, com comentários críticos atestando a importância do poeta e, conseqüentemente, dos poemas que ali se encontram.

Apesar do aval da crítica especializada, embora nenhum parecer refira-se diretamente ao livro em questão, o próprio poeta o apresenta como “invertido”, do qual não se deve esperar o planejamento e o rigor característicos dos outros que o antecederam, pois “se fez sem risco ou perigo”. O trocadilho envolvendo as palavras risco e perigo indica que se deve esperar dele uma estrutura mais frouxa, marcada pela ausência de desafios. O duplo sentido de risco associa-se tanto ao esboço a que João Cabral recorria ao escrever seus livros, reiterado pela palavra feminina “risca” com a qual forma par, quanto à probabilidade de perigo a que essa poética precisa sempre expusera autor e leitor. Assim, esse poema ambíguo assemelha-se a uma carta de apresentação com advertência acerca daquilo que poderá ser encontrado durante essa leitura: algo pouco pretensioso esteticamente.

Em relação a certo desprendimento, é importante salientar que, ao enviar *A educação pela pedra* para publicação, João Cabral faz a seguinte ressalva aos seus editores: “Nos trópicos envelhecemos cedo. O que escreverei daqui para a frente não terá talvez a mesma consciência. Por isso não me considero responsável por mais nada que vier a lhes dar” (MELO NETO *apud* CASTELLO, 2006, p. 130). Supostamente, sentindo-se isento de cobranças acerca da elaboração extremada e do rigor estético a que sempre se propôs – embora publicações posteriores, como *Agrestes* (1985), por exemplo, não atestem isso – João Cabral apresenta seu novo livro, sem tantas aspirações estéticas e/ou poéticas, como se observa a seguir:

Museu de tudo é uma coleção de poemas. Daí o nome *Museu*, aquilo que se consegue ter (todo museu é fatalmente deficiente; se fosse completo só haveria um no mundo inteiro). O livro tem de tudo, poemas de circunstâncias, poemas escritos em 52 (“Cartão de Natal”), poemas sobre um filósofo (Max Bense), poemas sobre a música da Andaluzia, sobre pintores, escritores, futebol. Uma série de poemas que nunca consegui encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior.² (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 116)

² Entrevista concedida a Danusia Bárbara. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11 dez. 1975. (ATHAYDE, 1998, p. 116.)

Esse comentário indica uma coletânea fragmentária, composta por poemas variados, escritos em diferentes épocas e que ficaram de fora dos livros anteriores porque não se encaixavam na estrutura planejada para eles. De certo modo, isso pôde ser comprovado por meio de pesquisa realizada no acervo desse escritor, que se encontra na Fundação Casa de Rui Barbosa. Na pasta *Obras literárias diversas: originais datilografados de prefácios, poesias, crônicas, discursos e outros*, há poemas que nunca foram publicados por ele, como: “Versos de álbum”, possivelmente escrito na ocasião do casamento de Maria Julieta Drummond de Andrade; “Epitáfios”,³ feitos para ele mesmo e para seus amigos Lêdo Ivo e Antônio Rangel Bandeira; “Dois sonhos onde Dandara”, escritos para a sua neta.⁴ Juntamente com esses textos mais circunstanciais, constam alguns que integram *Museu de tudo*: “Para um cartão de Natal” (1952) – Sem título; “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília” (1961); “A escultura de Mary Vieira” (Berna, 01/1967) – poema-prefácio para o livro *Polyvolume*; “Fábula de Rafael Alberti” (1947); “Fábula de Rafael Alberti” (1963) – publicado em *O tempo e modo do Brasil*, Livraria Moraes – Lisboa, 1967; Prefácio para um livro de gravuras de Vera Mindlin (Barcelona, dez. 1968); “Touro de lide” – publicado no *Jornal do Fundão*, nº. 1107; “No centenário de Mondrian”; “Na morte de Marques Rebelo”; apresentação da exposição de Franz Weissman – publicada no catálogo da exposição realizada na Galeria São Jorge, em Madrid, 1962.

A multiplicidade de temas, bem como as diferentes datas a que os poemas estão vinculados, contribuem para que prevaleçam leituras indicando a ruptura com o projeto literário mais rigoroso e orgânico de João Cabral. Desde os primeiros trabalhos nos quais ele é analisado – *João Cabral: tempo e memória* (1980), de Marta de Senna, por exemplo – a textos mais

³ A versão escrita para Lêdo Ivo – “Ao Lêdo, em seu epitáfio”, datado de junho de 1945 – aparece na seção denominada “Dispersos”, da *Poesia completa de João Cabral* (2014), com pequenas alterações na estruturação dos versos, se comparado ao manuscrito que encontramos no acervo de João Cabral. Esse mesmo texto é citado em “Chá com veneno – uma tarde de histórias e intrigas ao lado de Lêdo Ivo”, publicado na *Revista Piauí*, edição 77, de fevereiro de 2013, acompanhado da seguinte informação: “João Cabral lhe ofereceu um epitáfio, riscado na folha de rosto de *O Engenheiro*”. No entanto, as partes dedicadas ao próprio João Cabral e a Antônio Rangel Bandeira permanecem desconhecidas do público.

⁴ Publicado no livro *Ilustrações para fotografias de Dandara*. (MELO NETO, 2011), Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, organizado por Inez Cabral.

recentes – “Os jardins enfurecidos” (2009), de Lêdo Ivo – enfatiza-se o aspecto fragmentário e circunstancial a que lhe atribui o seu próprio autor. Ao demonstrar como esse *Museu* se inclina para o contingente, Lêdo Ivo (2009, p. 19) define-o como “um inventário, um livro de acumulação: paisagens, viagens, leituras, amizades, a ronda da morte, reflexões, quadros e pintores, futebol e dança.” A partir desse traço, compara-o a *Mafuá do malungo*, de Manuel Bandeira, atribuindo a ambos a capacidade de reunir poemas de circunstâncias nos quais predominam figuras convivias. Para Marta de Senna (1980), embora seja visto como invertebrado, *Museu de tudo* se organiza em torno de um determinado núcleo poético, sendo os poemas de circunstâncias e os que refletem sobre o tempo mais numerosos. Para Senna (1980, p. 203), esse livro não contribui significativamente para a poesia brasileira contemporânea como o fizeram *O engenheiro* e *A educação pela pedra*, mas torna-se importante na trajetória poética de João Cabral, “porque nele se insinua o perfil de um novo Cabral, que, não obstante, já existia no anterior”.

A predominância da poesia de circunstância e a falta de uma estrutura mais rigorosa também são reiteradas em alguns dos seus paratextos editoriais, como neste trecho da orelha de *Museu de tudo e depois* (1988): “Se o livro cabralino tinha a característica estrutural de ser organizado de fora para dentro, neste ganha movimento inverso: incorpora mais a circunstância, a imprevisibilidade temática e cronológica.” (FREITAS FILHO, 1988, s/p). Percebe-se que, apesar da ênfase ao circunstancial e ao imprevisível, não se exclui um possível planejamento no conjunto dessa obra, considerada o segundo volume da poesia completa de João Cabral. Essa elaboração, no entanto, de acordo com Freitas Filho, estrutura-se de dentro para fora, dando espaço ao acaso numa poética, até então, pouco propensa a isso.

Devido à desvalorização a que foi submetida ao longo do tempo, a poesia de circunstância – consensualmente relacionada a algo menor, fruto do improvisado e do acaso – não tem despertado muito interesse no meio acadêmico. Portanto, neste trabalho, uma breve pausa nas reflexões acerca da poesia de João Cabral faz-se necessária para que se possa entender a situação dos estudos a esse respeito e, assim, apontar uma definição mais teórica e com menos juízo de valor.

2 Poesia de circunstância

O debate acerca da poesia de circunstância, que por mais de dois séculos chama a atenção de intelectuais, como Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Paul Éluard, entre outros, parece não ter perdido a importância, conforme indica Pedrag Matvejevitch (1971),⁵ ao traçar o seu percurso histórico, desde os gregos até o século XX. A definição desse termo, que, para o estudioso iugoslavo, não tem origem determinada pela etimologia,⁶ surge de modo obscuro, provavelmente, após o Romantismo. Esse conceito é visto como ambíguo e contraditório, pois se, por um lado, refere-se a obras que tratam de acontecimentos humanos mais particulares e contingentes, por outro, designa também a poesia dita engajada ou, ainda, aquela feita sob encomenda, com o propósito de acompanhar cerimônias.

Matvejevitch (1971) aponta três subgrupos da poesia de circunstância, referenciados nos níveis de dependência que o texto manterá com fatos externos, sugerindo uma progressiva liberdade do poeta em relação a eles. O primeiro compreende a chamada “poesia cerimonial”, do qual fazem parte os versos encomendados para acompanhar diversos eventos, como mortes, nascimentos e outros fatos relevantes da vida aristocrática. Ela representa os primórdios e a fase mais próspera da poesia de circunstância, que é deslocada para uma esfera de menos valia, a partir do século XIX, após a Revolução Francesa, com o maior desenvolvimento da imprensa e a mudança de relação entre o autor e o público. Ao segundo corresponde a “poesia engajada”, defendida por Paul Éluard, que se vincula aos acontecimentos sociopolíticos ou históricos, convertendo-se em um instrumento de crítica da realidade. O terceiro, relacionado àquela poesia que canta os fatos da vida privada ou subjetiva, parte do princípio de que a motivação poética deve

⁵ Pedrag Matvejevitch. *Pour une poétique de l'événement*. Paris: 10/18, 1979. Publicado pela primeira vez como *Poésie de circonstance*. Paris, Nizet, 1971 – a edição usada neste trabalho. Trata-se de um dos estudos mais acurados já realizado a esse respeito, praticamente o único.

⁶ O dicionário Houaiss (2009) indica que o substantivo feminino “Circunstância” vem do lat. *circumstantia*, *ae* ‘ação de estar ao redor; particularidade’. Entre as cinco acepções apresentadas, a segunda – “fato acessório ou outro pormenor que se prende a um acontecimento ou a uma situação; particularidade” – aproxima-se mais do sentido que essa palavra adquire ao se referir a um tipo de poesia.

ser extraída de pequenos acontecimentos e de coisas do cotidiano. A esse último corresponde a típica poesia de circunstância eternizada por Goethe: “Todos os meus poemas são poemas de circunstância, foram inspirados pela realidade e nela têm seu solo e seu fundamento. Não dou valor a poemas apanhados no ar.”⁷ (ECKERMANN, 2017, p. 72).

Essa concepção de que a realidade deve fornecer a ocasião e a matéria da poesia, reiterando a impossibilidade de fazer poesia sobre o nada, fortalece a ideia de poesia engajada defendida por Paul Éluard. Esse poeta francês considera como de circunstância os poemas que se inspiram na realidade, mantendo relação com a pessoa, a coisa, o lugar, os meios, os motivos, a maneira e o tempo. Nesse processo em que o motivo da poesia se encontra em coisas e eventos exteriores ao poeta, há circunstâncias que permanecem encerradas em si mesmas, no âmbito particular, e outras que trazem ao acontecimento um caráter menos efêmero, atribuindo-lhe um aspecto mais geral que o eleva à altura da história e da poesia.

Tanto as considerações de Goethe quanto as de Éluard, apesar de situadas em contextos diferentes, relacionam-se a uma questão cara aos versos de circunstância desde a antiguidade: a utilidade da poesia. O utilitarismo da arte se torna comprometedor para o poeta e para o artista em geral, depois do Romantismo, acentuando-se no fim do século XIX, com a defesa da “arte pela arte” pelo Parnasianismo, prosseguindo pelo Simbolismo, até chegar ao Modernismo. Ao se desvencilhar da vocação de ser útil, a poesia moderna vê os poemas de circunstância, que apresentam qualquer objetivo empírico e ligação com a cidade e o século, como uma categoria menor, uma denominação pejorativa e subalterna. Em vista da sua própria emancipação progressiva, a poesia moderna se esforça, assim, para se afastar de toda e qualquer abordagem poética do contingente e do circunstancial.

⁷ Neste trabalho, as citações atribuídas a Goethe foram extraídas do exemplar *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832*, traduzido por Mario Luiz Frungillo e publicado pela Editora Unesp Digital. Em relato de 18 de setembro de 1823, Johann Piter Eckermann, ao apresentar uma das suas visitas a Goethe, comenta que esse mestre lhe aconselha a não almejar a composição de trabalhos extensos acerca de assuntos grandiosos, pois, na tentativa de atingir o extraordinário, muitos poetas bons ficaram pelo caminho sem conseguir concluir suas obras muito pretensiosas. Recomenda-lhe, ainda, a escrever a cada dia sobre aquilo que se passa ao seu redor, extraindo de pequenas coisas e situações do cotidiano a temática da sua poesia.

Entre os escritores que discorreram sobre a poesia de circunstância destaca-se também Friedrich Hegel. Ele abordou esse tema nas suas lições de estética, no contexto de uma reflexão sobre as distinções entre a poesia e a prosa. Esta, por sua vez, se insere na complexa discussão traçada pelo filósofo acerca do que chamou de – arte livre: aquela que se desprende de qualquer finalidade extrínseca, seja religiosa, prática ou decorativa, para se concentrar estritamente em seus próprios fins artísticos. A arte livre, segundo Hegel, é a manifestação sensória de uma verdade ideal, espiritual. Somente ao se voltar de maneira independente para seus próprios fins pode a arte, para Hegel, cumprir sua tarefa suprema e alcançar o mesmo patamar da religião e da filosofia, como modos de “trazer às nossas mentes e expressar o Divino, os mais profundos interesses da humanidade e as verdades mais abrangentes do espírito” (HEGEL, 1975, I, p. 7; grifo do autor). Dessa maneira, a arte realiza no plano físico uma noção universal que se encarna num objeto criado pelo ser humano.

No contexto brasileiro, a poesia de circunstância também não foi vista com bons olhos pelos principais nomes do Modernismo. Para ficar só com o autor em questão neste trabalho, João Cabral abordou esse assunto na prosa ensaística de “Poesia e composição” (1952) e de “A poesia brasileira”, escrito em Recife, em 1954, mas nunca publicado.⁸ Nesse texto inédito, os poetas são divididos em dois grupos: “profissionais”, de que faria parte menos de 10 dos poetas brasileiros que o autor não apresenta quais são nem aponta critérios claros para que possamos identificá-los; e “de circunstância, bissexto e de domingo”. Atribui-se ao segundo grupo a responsabilidade por distanciar a poesia brasileira do leitor comum, à medida que se afasta de temas ligados à realidade imediata, criando “poemas de circunstância” voltados ao universo subjetivo do poeta e de seus pares conviviais. Conforme será discutido mais adiante, a opinião emitida por João Cabral, na conferência inédita de 1954, acerca da poesia de circunstância aproxima-se daquele terceiro tipo indicado por Matvejevitch, ainda que haja alguns contrapontos. A aversão de João Cabral ao poeta de circunstância pode ser observada a seguir:

⁸ Trata-se de um documento de quase trinta laudas datilografadas, intitulado “A poesia brasileira”, conferência escrita no Recife, em 1954, mas nunca publicada. Faz parte do espólio desse poeta, sob os cuidados da Fundação Casa de Rui Barbosa. Encontra-se na pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, da seção “Produção Intelectual”, p. 147-175.

Quase que só há na poesia brasileira moderna poemas de circunstância. Há alguns exemplos em contrário, bons exemplos, embora raros. Mas apesar disso, a atitude característica do poeta brasileiro de hoje, mesmo daqueles oito ou dez grandes poetas em quem todos nós pensamos, sem falar, ainda há pouco, é uma atitude típica de poetas de circunstância.

É impossível apresentar um exemplo do poema de circunstância. O poema de circunstância é quase impossível de ser distinguido exteriormente. Ele vai do soneto renascentista à escrita automática, o poema de circunstância se define através da atitude subjetiva do poeta. (MELO NETO, 1954, fl. 150)

O distanciamento entre o poema moderno e o leitor, principalmente aquele comum que poderia ser representado pelo “ninguém” com quem o sujeito poético de “O artista inconfessável” busca dialogar, é o mote de boa parte da prosa ensaística de João Cabral. Enquanto em 1952 evidencia-se a crítica à exclusão do leitor em um processo de comunicação que se faz de modo incompleto, em 1954 aponta-se a desconexão entre o poema e assuntos ligados ao mundo empírico. Ao retomar algumas dessas ideias, no texto inédito, João Cabral indica que a poesia brasileira se especializou e conquistou a atenção de um público mais seletivo; porém, em contrapartida, afastou-se do leitor comum capaz de garantir a sobrevivência de qualquer Literatura para além das confrarias literárias:

Esta poesia brasileira, capaz como verifiquei em mais de um país, de interessar a povos culturalmente mais adiantados, está se fazendo na base de pequenas tiragens, do livro de luxo, do “*compte d’auteur*”. Está se fazendo na base da circulação entre amigos e do livro oferecido aos confrades, sem passar, para nada, pela prova de fogo do leitor anônimo. (MELO NETO, 1954 fl. 147)

A escrita dessa conferência coincide com a fase de engajamento social mais explícito representada pela tríade da década de 1950 – *O cão sem plumas*, *O rio e Morte e vida severina* – em que João Cabral envolve-se com temáticas extraídas da realidade imediata, única forma apontada por ele, no seu texto inédito, para livrar a poesia brasileira do caráter circunstancial a que havia se submetido. Por esse ângulo, pode-se supor que ele se considera um dos poucos poetas profissionais brasileiros e, por isso, não se submete ao seu próprio conceito de poeta de circunstância. Por outro lado, a crítica

à circulação restrita – que também se aplica ao trabalho tipográfico em sua prensa manual,⁹ às pequenas tiragens dos seus livros e à distribuição em circuitos mais fechados – contribui para situar João Cabral ao lado dos “bissexto” e “de circunstância” criticados por ele.

Independente dos três tipos apontados por Matvejevitch, a poesia de circunstância relaciona-se a temáticas extraídas de uma realidade imediata. Os autores apontados por ele, tanto aqueles que a defendem quanto os que a refutam, fundamentam sua argumentação com base na inserção do mundo empírico. Contraditoriamente, João Cabral refuta esse tipo de poesia por considerar que o poeta “bissexto”, “amador” e “de domingo”, dedicado aos versos de circunstância, não trata de temáticas extraídas da realidade. Encerram-se em um solilóquio, à medida que deixam de abordar assuntos de interesse do público em geral, deixando de exercer a função social da poesia de dialogar com o leitor. Apesar da incompatibilidade em torno do conceito de poesia de circunstância, em relação à crítica ao afastamento do poeta de temas ligados à realidade do seu tempo e à defesa de uma arte voltada para assuntos do dia, a opinião de João Cabral vai ao encontro de Matvejevitch e de Éluard.

As referências aos poemas de circunstância que se encontram na obra de João Cabral se basearão em um conceito próximo às ideias expressas por ele mesmo, ainda que algumas das suas considerações pareçam um pouco contraditórias. Desse modo, a poesia de circunstância que o poeta indica haver em *Museu de tudo* difere-se daquela voltada a temáticas extraídas do mundo empírico, traço muito peculiar a boa parte do que ele escrevera. Os poemas de *Museu de tudo* podem ter sido considerados como circunstanciais pelo próprio autor porque se afastam de um contexto mais genérico e de interesse público, à medida que se dispõe a tratar de amigos-escritores e de outras temáticas mezinhas voltadas ao âmbito subjetivo e privado, aproximando-se da perspectiva defendida por Goethe.

⁹ O trabalho tipográfico em sua prensa manual – O Livro Inconsútil – de onde saíram pouquíssimos exemplares de alguns dos seus livros – *Psicologia da composição* (1947) e *O cão sem plumas* (1950) – e de seus amigos – Lêdo Ivo, com *Acontecimento do poema*, e Manuel Bandeira, com *Mafuá do malungo*, por exemplo. Antes de se tornar o seu próprio editor, João Cabral publicara *Pedra do sono* (1940), com ajuda de parentes, *Os três mal-amados* (1943), na *Revista do Brasil*, e *O engenheiro* (1945) custeado por Augusto Frederico Schmidt. Nessa fase, todos os livros de João Cabral saíram com pequenas tiragens distribuídas em um circuito mais fechado.

3 Entre o circunstancial e a metalinguagem

A inclinação ao circunstancial, a aparente falta de planejamento e organicidade, entre outros aspectos, corroboram a ideia de que esse livro representa uma guinada na obra de João Cabral, como sugere a publicação da sua poesia completa dividida em antes e depois de *Museu de tudo*. É importante observar que, juntamente com leituras que enfatizam esse aspecto mais desprezado, apontando novos rumos dessa poética, há outras que, mesmo reconhecendo isso, chamam a atenção para algum tipo de estruturação. Questões ambíguas, que perpassam a opinião dos críticos e do próprio poeta acerca desse livro, acentuam-se desde o seu título e se estendem aos seus poemas, possibilitando contestar a sua diferenciada situação de invertebrado, sem o risco e a risca da poética cabralina.

Ainda no primeiro poema, o sujeito poético nos apresenta um *Museu* impreciso, que “tanto pode ser/ caixão de lixo ou arquivo”. Nessa imagem dupla, ele diverge daquilo que comumente se espera desse tipo de instituição dedicada a buscar, preservar, pesquisar e expor objetos de interesse duradouro ou de valor histórico, artístico, entre outros. Porém, apresenta-se com uma faceta incomum, pois não se espera que estabelecimento dessa natureza se volte para aquilo que deveria ser descartado. Assim, a condição de ser tanto um “caixão de lixo” quanto um “arquivo” também possibilita questionar o conteúdo do acervo que compõe esse inventário poético. Com base nessa dualidade não se sabe ao certo se seriam objetos de caráter mais duradouro, digno de ser preservado num “arquivo”, ou algo perecível, propenso a ser descartado num “caixão de lixo”. Fazendo alegoria entre essas expressões e o tipo de poesia mais propenso ao contingente que tanto o poeta quanto os críticos indicam haver ali, aquilo que se destina ao “caixão de lixo” pode ser relacionado à efemeridade e à pouca notoriedade atribuída à poesia de circunstância. Ao passo que o “arquivo” remeteria a formas e expressões poéticas mais consolidadas e reconhecidas, principalmente aquelas já elaboradas e expostas pelo próprio João Cabral, como a poesia de cunho metalinguístico.

Elementos perecíveis e pouco nobres sempre conviveram na poesia cabralina com outros duradouros e mais aceitáveis poeticamente. Das “vinte palavras sempre as mesmas/ de que conhece o funcionamento,/ a evaporação, a densidade/ menor que a do ar” (MELO NETO, 2014, p. 132) que o sujeito poético de “A lição de poesia” sugere recorrer no seu processo de criação,

embora não especifique claramente quais sejam, algumas são recorrentes nessa obra: pedra, faca, rio, cabra, Pernambuco, Sevilha, sol, fezes, etc. Assim como a palavra “pedra” – associada à dureza, ao planejamento, à consistência e à quebra na fluidez da leitura fácil do poema – tornou-se símbolo da poesia de João Cabral, o vocábulo “fezes” – com o qual se volta contra a “poesia dita profunda”, no poema “Antiode” – e outros que remetem a excrementos também se destacam ao longo dessa poética.

A maneira como um léxico pouco aceito recebe ênfase no universo poético de João Cabral, como se observa em “Poesia, te escrevia:/flor! conhecendo/que és fezes”, traz à lembrança outros versos nos quais também se recusa o lirismo que se revela por meio de palavras agradáveis, como: “Lembra-te amor, do que nessa manhã tão bela,/ Vimos à volta de uma estrada? – Uma horrenda carniça, oh que visão aquela!” (BAUDELAIRE, 1995, p. 126-127); e “O beijo, amigo, é a véspera do escarro,/ A mão que afaga é a mesma que apedreja.” (ANJOS, 2004, p. 118). Dessa maneira, a valorização de um vocabulário inaceitável na lírica tradicional aproxima João Cabral a Charles Baudelaire e Augusto dos Anjos, ambos poetas marcados pela recusa e negação dos quais ele pode ser considerado herdeiro.

A necessidade de romper com o sublime e com uma linguagem poética mais lírica constitui um traço marcante também na obra de Baudelaire, que do feio faz surgir um novo encanto, anunciando a anormalidade como premissa da poesia moderna. Para Hugo Friedrich (1978), o conceito desse poeta francês é dissonante, pois,

faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. (FRIEDRICH, 1978, p. 43)

Assim como Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles para lhe revelar certo brilho, João Cabral continua a vasculhar esse material passível à decomposição e ao descarte elevando-o à categoria do que deve ser preservado e exposto em seu *Museu*.

A referência àquilo que pode se deteriorar facilmente e que já não possui mais serventia dentro de um contexto comum, aparece mais vezes nesse livro. Como pode ser observado em “Duplicidade do tempo”:

O níquel, o alumínio, o estanho,
e outros assépticos elementos,
ao fim se corrompem: o tempo
injeta em cada um seu veneno.

A merda, o lixo, o corpo podre
os humores, vivos dejetos,
não se corrompem mais: o tempo
seca-os ao fim, com mil cautérios. (MELO NETO, 1975, p. 65)

De maneira semelhante ao que se efetua em outros poemas de João Cabral, esse se desenvolve a partir da tensão entre díspares. Na primeira estrofe são apresentados os minerais reconhecidos pelo valor, durabilidade e assepsia, na segunda se encontra aquilo que se deteriora facilmente e é visto como inútil. Entretanto, na lógica desse sujeito poético, a ideia comum se inverte. O tempo se encarrega de estragar exatamente o níquel, o alumínio e o estanho, deteriorando aquilo que é considerado incorruptível. Assim também, num movimento oposto, a merda, o lixo, o corpo podre e os dejetos adquirem aspecto duradouro ao serem cauterizados pela ação do tempo, em vez de continuarem em processo de apodrecimento. A partir dessa inversão de papéis, pode-se pensar em que medida esse mineral corrompido pelo tempo representaria a exatidão da poesia cabralina sendo questionada nesse ambíguo *Museu de tudo*. Ou, ainda, como a cauterização de elementos perecíveis pode ser associada à valorização dos versos de circunstâncias, por meio da qual a efemeridade peculiar a esse tipo de poesia seria acrescida à precisão da poesia de João Cabral.

Relacionando a ocorrência do termo lixo e de seus similares, em “Duplicidade do tempo”, ao seu uso para definir uma das funções desse *Museu*, no poema “O museu de tudo”, é possível afirmar que os materiais a serem guardados e expostos nesse “caixão de lixo” não se encontram mais em seu estado perecível propenso ao expurgo, mas foram elevados à categoria de materiais cauterizados, mineralizados e petrificados, afastando-se da condição deteriorável e efêmera a que estariam suscetíveis. Desse modo, ainda que seja visto como um inventário poético, um livro de acumulação ou outras denominações a que a expressão “caixão de lixo” remeta, as peças que compõem esse *Museu* não estão completamente imunes ao risco e à risca da poética cabralina.

A partir da ideia de um livro fragmentário, composto por poemas escritos em épocas distintas, pode-se traçar uma estratégia de leitura baseada na noção de que o leitor se encontra diante de um “caixão de lixo”, mesmo que seja composto por um lixo cauterizado. Por outro lado, o mesmo poema indica que esse *Museu* também pode ser um “arquivo”, sugestão que encontra eco nesta declaração de João Cabral:

Eu acho *Museu de tudo* nem melhor nem pior que meus outros livros. Acontece que meus livros em geral saíam planejados, e em *Museu de tudo* não houve essa preocupação. Foi uma experiência nova minha, eu queria saber se era possível fazer uma poesia crítica, pois eu sou um antilírico, me considero mais crítico do que poeta. Então eu fiz uma quantidade muito grande de poemas sobre pintores e escritores – mas, como muitos deles não eram conhecidos, os poemas não foram entendidos.¹⁰ (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998)

Embora o tenha apresentado como “invertebrado”, quando alguns críticos começaram a apontá-lo como um livro menor, cuja ausência do projeto estético e do caráter orgânico constituía o seu traço mais marcante, João Cabral refuta esse argumento. Para ele, o seu *Museu*, no qual buscava dar forma ao sonho antigo de exercer mais a função de crítico que a de poeta, não se reduzia àquilo que a crítica literária apontara. Na verdade, fora incompreendido porque alguns dos artistas homenageados e expostos ali não eram conhecidos por muitos daqueles que o analisaram. Na sua visão, a crítica que o acusara de falta de planejamento não entendera a proposta de “poemas como formas recortadas, que apesar de diferentes, acabam, no livro, compondo uma espécie de quadro, ou uma coleção de coisas reconstruídas e arrumadas conforme um plano de disposição”,¹¹ apontada pelo crítico português Óscar Lopes,¹² a que João Cabral se refere como uma das melhores leituras a esse respeito.

Se por um lado, o poema-prefácio encerra uma ambiguidade por meio da qual se pode questionar o que de fato esse *Museu* cabralino se

¹⁰ Entrevista concedida a Benício Medeiros, *Isto É*, São Paulo, 05 nov. 1980. (ATHAYDE, 1998, p. 116).

¹¹ Entrevista a Mario Pontes, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 03 maio. 1980. (ATHAYDE, 1998, p. 116.)

¹² No texto “Das coisas e do seu avesso (Sobre a poética de Melo Neto)”, que se encontra em: MELO NETO, 1986.

propõe a preservar e a expor, por outro, a divergência das opiniões desse autor ratificam o seu caráter ancípite. Inicialmente, quando as reflexões ainda não tinham sido apresentadas de modo mais contundente, esse poeta acentua a composição por poemas de circunstâncias, feitos casualmente e sem um planejamento prévio. Em opiniões emitidas em meados da década de 1980, ele é apontado a partir de outra perspectiva. O que seria composto por poemas esparsos, sem conexão com uma espinha dorsal, configura-se como um exercício de crítica de arte que possibilita ao poeta versar sobre a própria poesia e sobre artistas de diversos segmentos e de diferentes épocas.

Essa tendência à metalinguagem se confirma quando metade dos seus poemas é selecionada pelo próprio João Cabral para integrar a antologia *Poesia crítica* (1982), coletânea composta por 80 poemas divididos em duas partes: I – Linguagem, na qual se encontram textos que discorrem sobre o próprio fazer poético, e II – Linguagens, em que se reflete sobre a obra de outros artistas. Da ambiguidade encerrada no primeiro poema e da inconstância das falas desse poeta, prevalece aquilo que divide também a opinião dos estudiosos da sua obra, para quem ora *Museu de tudo* é apontado como o livro mais circunstancial, ora é visto como aquele onde a poesia crítica cabralina melhor se explicita.

Apesar da pouca notoriedade que, geralmente, atribuem-lhe, *Museu de tudo* é um dos que mais comparece nas antologias poéticas organizadas tanto pelo próprio João Cabral quanto por outros. Além da já mencionada *Poesia crítica* (1982), antologias mais recentes, como *O artista inconfessável* (2007) e *A literatura como turismo* (2016), organizadas por Inez Cabral, também contam com um número considerável de poemas extraídos desse livro de 1975.¹³ A seleção de poemas para antologias com propósitos tão diferentes, como a primeira voltada para o exercício da crítica literária e as duas últimas mais inclinadas para o biográfico e a subjetividade, revela a multiplicidade de temáticas e acresce a discussão em torno do caráter ambíguo que passa o *Museu* cabralino.

¹³ Ao todo, são dezessete dos oitenta e três poemas que integram a coletânea de 2016, na qual se busca refazer a trajetória poética, profissional e biográfica de João Cabral a partir dos textos que tematizam viagens e lugares onde ele atuou como diplomata, acrescido de comentários redigidos pela organizadora, revelando situações de âmbito mais privado. Já no livro de 2007, dos 54 poemas selecionados com o intuito de traçar um retrato mais subjetivo desse poeta, insinuando como ele se “confessa” por meio da sua poesia, 11 vieram de *Museu de tudo*.

São muitas as questões em torno das quais oscilam as opiniões sobre esse livro, desde a predominância dos versos de circunstância e de poemas de cunho metalinguístico a uma possível reviravolta na obra desse pernambucano. Acerca dessa ruptura com o projeto poético que antecede *Museu de tudo*, há leituras indicando a mudança de rumos nessa poesia e outras demonstrando que as novidades implementadas a partir desse livro não estão completamente desprendidas do estilo cabralino. Para João Alexandre Barbosa (2007), por exemplo, o que foi publicado após *A educação pela pedra*, principalmente *Museu de tudo* e *A escola das facas*, representa a passagem, mas não o afastamento das aprendizagens poéticas que João Cabral vinha desenvolvendo em seus versos anteriores. Antonio Carlos Secchin (2014, p. 267) assinala que “João Cabral, aparentando incorporar novos ingredientes a seu universo poético, permanece fiel a ângulos já obsessivamente trabalhados.” Para ele, a aparente ausência da coluna vertebral não pode ser vista como sinônimo de inconsistência, pois os poemas não se amontoam aleatoriamente, organizam-se em torno de alguns núcleos dos quais se destaca a metalinguagem. Esse traço possibilita ao poeta pernambucano referenciar e reverenciar a própria arte de modo mais contundente, revelando-se numa espécie de espelho invertido à medida que se propõe a falar de outros artistas.

No Modernismo, o poeta, diante de um contexto desencadeado pela Revolução Industrial e pelo avanço do Capitalismo, no qual o produto do seu trabalho não é considerado algo propenso ao consumo, afasta-se de temáticas empíricas. Na concepção de Octávio Paz (2012, p. 296), “ao se reduzir o mundo aos dados da consciência e todas as obras ao valor trabalho-mercancia, automaticamente expulsou-se da esfera da realidade o poeta e suas obras”. A desvalorização da poesia na era moderna, por não representar aquilo que traz lucros e benefícios materiais imediatos, leva a arte poética a buscar diferentes meios de não sucumbir a essa ordem vigente. Entre essas formas, destaca-se o narcisismo que leva a poesia a voltar-se apenas para si mesma, fazendo do exercício metalinguístico seu principal motivo.

Acerca das formas de resistência encontradas pela poesia moderna, Alfredo Bosi (2000, p. 170) aponta: poesia-metalinguagem, poesia-mito, “poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia”. Entre os caminhos mais trilhados nesse ato de resistir, a metalinguagem “é o que traz, embora involuntariamente, marcas mais profundas de certos modos de pensar

correntes que rodeiam cada atividade humana de um centurião de defesa e autocontrole”. O viés metalinguístico representa uma espécie de narcisismo por meio do qual a poesia moderna, ao ser rechaçada por uma sociedade que não a considera um produto apto ao consumo, devolve-lhe essa indiferença afastando-se de assuntos de interesse público como um gesto de recusa, revelando seus próprios métodos e falando apenas de si.

Para ilustrar que em *Museu de tudo* João Cabral retoma a si mesmo, em um exercício crítico que viabiliza refletir sobre a sua trajetória poética, este comentário de Lêdo Ivo é bastante significativo:

[...] *Museu de tudo* constitui um precioso e didático reservatório da arte poética de João Cabral: uma arte poética que é uma reiteração, uma contínua repetição de si mesmo, uma sucessão de ideias fixas e obsessões que desfilam, com frequência, na moldura e na medida estrófica da quadra. (IVO, 2009, p. 18)

A vertente metalinguística que perpassa esse livro extrapola a noção de crítica poética voltada apenas à obra de outros autores e reflete acerca de valores estéticos que nortearam a poesia desse pernambucano. Mais do que um “inventário poético”, como o define Ivo (2009), “ou a um espelho invertido”, nas palavras de Secchin (2014), a retomada da própria poesia de João Cabral, no seu 14º livro, pode ser vista a partir de uma perspectiva que problematize a exatidão estética peculiar a essa poética. O poema “O número quatro” demonstra como a ideia de precisão propagada e desenvolvida por João Cabral passa a ser questionada em *Museu de tudo*:

O número quatro feito coisa
ou a coisa pelo quatro quadrada,
seja espaço, quadrúpede, mesa,
está racional em suas patas;
está plantada, à margem e acima
de tudo o que tentar abalá-la,
imóvel ao vento, terremotos,
no mar maré ou no mar ressaca.
Só o tempo que ama o ímpar instável
pode contra essa coisa ao passá-la:
mas a roda, criatura do tempo,
é uma coisa em quatro, desgastada. (MELO NETO, 1975, p. 57)

Considerando a variedade de temas abordados em *Museu de tudo*, esse poema relaciona-se àqueles de cunho metalinguístico, pois, embora não se refira a escritores e situações específicas da Literatura, traz elementos que se associam à poesia de João Cabral. Reconhecendo a importância e a recorrência do número quatro na sua obra, é possível relacioná-lo à exatidão inerente a ela. Inicialmente, tudo que se sustenta com base nesse número, desde uma mesa a um quadrúpede, adquirem dele o mesmo caráter estável, racional e imóvel. Porém, assim como ocorrera com os minerais em “Duplicidade do tempo”, a ideia de precisão e firmeza encerrada nesse elemento par é desestabilizada pela ação do tempo. Mesmo que não seja provocada a corrosão do que seria duradouro, nem a mineralização do que seria descartável, a esse “tempo que ama o ímpar instável” se atribui o papel de desgastar aquilo que possui quatro lados exatos até se obter a instabilidade da roda.

Reiterando a importância que o número par – de modo especial, o numeral quatro – possui na obra de João Cabral, vale lembrar que a estrutura de alguns dos seus livros é norteada por esse numeral. *A educação pela pedra*, por exemplo, é composto por 48 poemas, divididos em 4 partes igualmente compostas por 12 poemas cada uma, das quais duas contêm poemas de 24 versos, divididos em estrofes de 12 versos, e as outras contam com 16 versos, distribuídos em estrofes de 8, portanto, toda a sua estrutura se baseia no número quatro e nos seus MMC (máximos múltiplos comuns).¹⁴ Além de contribuir sistematicamente para o arcabouço desse livro e do seu antecessor, *Serial*, o “quatro” é privilegiado, também, como temática de alguns poemas ao longo dessa obra.

Ainda em *Museu de tudo* se destacam os versos “dar ao número ímpar/ o acabamento do par/ então ao número par/ o assentamento do

¹⁴ Dos 48 poemas que compõem *A educação pela pedra*, há oito pares que guardam certas semelhanças estéticas, sintáticas e semânticas entre si: “O mar e o canavial” / “O canavial e o mar”, “Coisas de Cabeceira, Recife” / “Coisas de Cabeceira, Sevilha”, “Uma Mineira em Brasília” / “Mesma Mineira em Brasília”, “Nas Covas de Basa” / “Nas Covas de Guadix”, “The Country of the Houyhnhnms” / “The Country of the Houyhnhnms (outra composição)”, “Bifurcados de Habitar o Tempo” / “Habitar o Tempo”, “A Urbanização do Regaço” / “Regaço Urbanizado”, “Comendadores Jantando” / “Duas Fases do Jantar dos Comendadores”. A análise desses poemas duplos foi desenvolvida na dissertação de mestrado da autora deste trabalho – *A fissura do duplo em A educação pela pedra* – defendida pelo programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários, da Unimontes, em 2012. (RIBEIRO, 2012).

quatro”, do poema “A escultura de Mary Vieira”,¹⁵ tomado como epígrafe da *Obra Completa* (1994) juntamente com um excerto de Paul Valéry.¹⁶ Primeiro poema publicado por João Cabral que não apresenta sinais de pontuação, nem se inicia por letras maiúsculas, volta-se para a análise das esculturas de Mary Vieira, artista de tendência construtivista que estabelece estreito diálogo com Max Bill, de quem fora aluna. Para explicar a escultura de Vieira o sujeito poético retoma a ideia do número quatro com a sua capacidade de sustentar sobre sua forma estática todos os outros números, numa espécie de demonstração de que as características expressas nessas esculturas representam também os valores estéticos que ele se propôs a defender e a desenvolver em sua poesia.

Desperta curiosidade o fato de que após *A educação pela pedra*,¹⁷ encontram-se poemas que problematizam o elemento fundamental para a sua estruturação dualista com base nos princípios concretista expressos no manifesto de Max Bill. Em “A escultura de Mary Vieira” enfatiza-se a perfeição e a capacidade de sustentar os outros números, indicando a sua precisão incontestável que fascina tanto a escultora quanto o poeta. Desse modo, o “assentamento perfeito” do quatro aproxima Max Bill, Mary Vieira e João Cabral para os quais a precisão representada por esse numeral é imprescindível no processo de criação.

Se em “A escultura de Mary Vieira” a importância desse número é enfatizada, no poema “O número quatro” a precisão e a estabilidade relacionadas a ele são abaladas pela ação do tempo, sugerindo que a

¹⁵ “O poema ‘A escultura de Mary Vieira’, de *Museu de tudo*, foi publicado inicialmente, em 1967, com o título ‘Polyvolumes de Mary Vieira’, como poema posfácio do livro *Polyvolume: interactions photoséri-graphiques... catálogo*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1967. Que também conta com um poema prefácio de Giuseppe Ungaretti.” (MAMEDE, 1987, p. 124)

¹⁶ “*Restituer l’émotion poétique à volonté, em dehors des conditions naturelles, où elle se produit spontanément et au moyen des artifices du langage, telle est l’idée attachée au nom de poésie.*” “Restituir a emoção poética livremente, fora de condições naturais, onde ela se produz espontaneamente e por meio de artificios de linguagem, esta é a ideia ligada ao nome de poesia” (VALÉRY, *apud*: MELO NETO, 1994, tradução nossa)

¹⁷ “*A educação pela pedra* é um livro baseado na dualidade. Uma vez, os concretistas publicaram um manifesto de Max Bill, que falava das 7 leis da estrutura. Acho que são apenas 4: polarização, que prefiro chamar de dualidade, progressão, enumeração e desenvolvimento lógico. Cheguei a planejar 4 livros, cada um seguindo um princípio, mas queria terminar antes dos 45 anos [...]” (MELO NETO, 1985, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 115).

supremacia contida nele é posta em dúvida à medida que, da sua forma alterada por atrito, surge a roda. Tanto em “O número quatro” quanto em “Duplicidade do tempo” a exatidão e outros valores sobre os quais se assentou a poética cabralina são questionados, possibilitando associar tal traço àquela poesia que se acomoda no segmento “caixão de lixo”, de *Museu de tudo*. Assim, a problematização de tais princípios poéticos, indicada por esses poemas, relaciona-se à provável guinada que alguns críticos indicam haver na obra de João Cabral a partir de 1975.

Dessa maneira, “O número quatro” pode ser visto como um exercício metalinguístico que suscita reflexões acerca da poesia de João Cabral, questionando-a na medida em que se mostra a racionalidade de um número par sendo abalada pelo tempo e por suas circunstâncias. Portanto, esse poema, bem como “Duplicidade do tempo”, torna-se importante para analisar uma possível mudança de rumo na obra de João Cabral. Com base nisso, pode-se pensar na poesia cabralina retomando a si mesma, numa perspectiva de questionamento da sua precisão e não de um mero espelhamento. Mais do que mirar-se num espelho como gesto narcisista, ao “cauterizar o lixo”, “corroer o mineral” e “desgastar o quatro”, a poesia que se expõe nesse ambíguo *Museu de tudo* propõe-se a reavaliar princípios sobre os quais a obra cabralina se estruturou. Nesse sentido, o tempo, apontado por Marta de Senna (1980) como um dos núcleos em torno do qual esse livro “invertebrado” se sustenta, é capaz de questionar valores poéticos e estéticos do próprio João Cabral.

A imbricação entre a poesia de circunstância e a metalinguagem se configura como fator importante na construção desse poeta crítico que se dispõe tanto a analisar outros artistas quanto a fazer um balanço da sua própria obra. Assim, a presença da poesia de circunstância em *Museu de tudo* não o torna menos relevante no conjunto da obra de João Cabral, como sugeriu parte da sua fortuna crítica. Portanto, ao cauterizar aquilo que possui validade comprometida, a poética cabralina eleva o circunstancial a formas de poesia mineralizadas, por meio das quais se elabora, também, um exercício de crítica literária. Assim, ao se apresentar como poeta e como crítico de arte, principalmente nos poemas dedicados a outros escritores ou que a eles façam referências explícitas, João Cabral também adquire uma condição que se equipara à ambiguidade que perpassa o seu 14º livro. Recorrendo à metalinguagem e aos versos de circunstância, simultaneamente, ele se permite exercer, nesse *Museu* de duas faces, a dupla função de poeta e de crítico de arte.

Referências

- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Apresentação, notas e comentários de Sérgio Alcides. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, FBN, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In: _____. *Alguma crítica*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Tradução e organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma; Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Prefácio de Anselm Ruest. Berlim, Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1907.
- ÉLUARD, Paul. “Poésie de circonstance”. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1968, p. 931-945.
- FREITAS FILHO, Armando. Orelha: Cinco em um. In: MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo e depois: (1967-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Tradução de T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press, 1975. 2 v.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa - eletrônico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- IVO, Lêdo. “Os jardins enfurecidos”. In: MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 09-20.

LOPES, Óscar. Prefácio: Das coisas e do seu avesso (Sobre a poética de Melo Neto). In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa (1940-1980)*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.

MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987.

MATVEJEVITCH, Pedrag. *Poésie de circonstance*. Paris, Nizet, 1971.

MELO NETO, João Cabral de. *A poesia brasileira*. (Texto inédito). Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivo Museu de Literatura Brasileira. Seção: Produção Intelectual. Pasta: Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto. 1954, fls. 147-175.

MELO NETO, João Cabral. *Ilustrações para fotografias de Dandara*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. Correspondência para Lêdo Ivo. In: IVO, Lêdo. *E agora adeus*. Notas de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MELO NETO, João Cabral de. In: *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas de Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo e depois – poesias completas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

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

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

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Lisboa: Glaciar, 2014.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RIBEIRO, Edneia Rodrigues. A fissura do duplo em A Educação pela Pedra: consolidação de uma prática de antilira. 2012. 105f. Dissertação (Mestrado Letras-Estudos Literários) – Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros-MG, 2012. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/0B4KHJZdLA9QAbUlkdklxT09ZN0U>. Acesso em: 10 ago. 2020.

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

SENNA, Marta de. *João Cabral: Tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 17 de março de 2020.

VARIA



A poética da incerteza de Carlos Drummond de Andrade em “A máquina do mundo”

The Poetic of Uncertainty of Carlos Drummond de Andrade in the Poem “A máquina do mundo”

Cristiano de Sales

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná / Brasil
cristiano0903@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3719-6663>

Jordana Silva Matos

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná / Brasil
jordanamatos@alunos.utfpr.edu.br

<http://orcid.org/0000-0002-1646-9431>

Resumo: O texto propõe uma leitura do poema “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, que demonstra como o homem moderno só pode fazer diferença no mundo se assumir o devir (que entendemos a partir de Nietzsche) e ocupar os instantes de incertezas que o confrontam na estrada pedregosa que é, a rigor, a vida. E, como obra de arte que é, a experiência estética que o poema provoca conduz o leitor não apenas à compreensão do que seja um niilismo moderno, mas, antes, esgarça as hesitações e os limites da própria filosofia que se julga capaz de explicar as contradições do mundo.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; A máquina do mundo; incerteza; niilismo; moderno.

Abstract: This text proposes a close reading of the poem “A máquina do mundo”, by Carlos Drummond de Andrade, showing that the modern man can only makes a difference in the world, if he takes over the *devir* (according Nietzsche) and occupies the moments of uncertainties, which he face on the stony road that is, strictly speaking, life. And, as a work of art on its own, the aesthetic experience that the poem produces leads the reader to the comprehension of modern nihilism, as well as pulls on the hesitations and the limitations of philosophy itself, considering capability of explaining the contradiction of the world.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; A máquina do mundo; uncertainties, nihilism; modern.

1 O motivo

Em livro publicado em 2018, José Miguel Wisnik relê a obra de Carlos Drummond de Andrade e elabora, mais detidamente a partir do livro *Claro Enigma* e do poema “A máquina do mundo” (1951), uma diferente chave de leitura para essa poética que tanta influência exerceu – e ainda exerce – em autores que se estendem desde os anos de 1940 até os dias atuais no Brasil. Falamos de uma lista que vai de João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes e demais modernistas surgidos à época a poetas contemporâneos como Ricardo Aleixo, Paulo Henriques Brito, Eucanaã Ferraz, Mônica de Aquino; passando também pela prosa de Milton Hatoum ou pela dança de Angel Vianna.

A interpretação proposta por Wisnik nos ajuda a ver imagens que evidenciam uma relação da poética de Drummond com as violências ambientais legalizadas pelo estado brasileiro por meio da mineração, quando este colocava em curso seu projeto enganoso de modernização e progresso, incutindo na mente da população um conceito perverso de desenvolvimento. Nessa recente obra crítica, a interpretação acurada de artifícios poéticos (imagens) de Drummond que investem contra o *modus operandi* da mineração revela trabalho sofisticado de aproveitamento dos dados apartados do realismo imaginário, defendido por José Guilherme Merquior em *Razão do poema*, para fincar também em plano poético-documental o trabalho inesgotável que foi e é o livro de 1951 do poeta itabirano.

Porém, claro, o caráter documental da crítica de Wisnik não tenta impor à obra poética simplificações recuperadas na realidade das montanhas de Minas. Antes, esgarça novamente as possibilidades de produção de sentido *aestético-poiético* alargando e problematizando ainda mais as fronteiras criadas pelos críticos modernos entre realismos imaginários e imagens da história. Dito de outro modo, a mais recente crítica à obra de Drummond sofisticada as leituras que se arriscam na aproximação da poesia à realidade histórica desse que foi um dos mais importantes poetas não apenas do modernismo brasileiro, mas de todo o século XX.

Eduardo Sterzi (2002), ao elaborar o que chamou de poética da interrupção na obra de Drummond, já chamava a atenção para essa teia estendida entre poema e realidade histórica da qual o poeta nunca se apartou. Para o crítico e professor da Unicamp, o campo da palavra no artifício do poeta de *Claro Enigma* é onde se travam as lutas sem glórias não somente da significação poética, mas também da significação do homem cravado

em seu tempo. O enfrentamento desse campo pedregoso da palavra, que se apresenta como interrupção estética, implica o leitor (e o poeta é também um leitor) nos limites da poesia e de sua própria condição histórica.

A reflexão que Sterzi faz a partir do poema “Áporo”, presente em *A Rosa do Povo* (1945), nos mostra o quanto a terra cavada pelo inseto e depois rompida pela orquídea – “Um inseto cava/ cava sem alarme/ perfurando a terra/ sem achar escape.// [...] Eis que o labirinto// [...] presto se desata:// [...] em verde, sozinha// [...] uma orquídea forma-se.” (ANDRADE, 2015 [1951], p. 127) – não se limita na estesia do poema, como se fosse apenas realismo imaginário, como quis o José Guilherme Merquior leitor de Murilo Mendes, mas sim que essa mesma terra cavada pelo inseto, e que ao fim suporta a flor, encarna na teia das significações uma espécie de testemunho de nossa própria escavação, seres modernos num país inóspito. Assim, Sterzi extrapola a leitura proposta por Décio Pignatari (1971). Este propõe se ater à escavação sonora e rítmica que o poema funda em sua macro e microestrutura. No ensaio “Um inseto semiótico”, o poeta concretista sugere que o poema “Áporo” seja entendido como uma espécie de soneto-bonsai, como se o absoluto controle composicional de Drummond nos levasse a uma leitura ideogramática e interna do poema, praticamente sem recurso à realidade histórica que Sterzi procura tocar.

A teia que liga poema e realidade histórica, como sugeriu Sterzi, parece encontrar em Wisnik materialidades poético-documentais, mas sem deixar de ser estético. Pelo contrário, faz ver de novo, como já fizera Hélio Oiticica desde o *Grande Núcleo*, qual a terceira (quarta, quinta) dimensão reencarnada pela arte moderna, a saber, a vida. Porém, o que Drummond vem esgarçar com sua poética, segundo os críticos mencionados, é que nessa dimensão da vida e da arte modernas, o que resta, quando resta, são fissuras de realidades (que entendemos também com Nietzsche).

Tomamos como mote do presente ensaio algo que aparece no livro *Maquinação do mundo*, de José Miguel Wisnik. Em meio à arguta demonstração da teia que se estende à realidade histórica (ele concorda com Sterzi), o crítico constata, mas não desenvolve, um certo niilismo ativo na poética de *Claro Enigma*. O que tentaremos fazer aqui, com os apoios de Peter Pélbart e Danilo Augusto Santos Melo, não é apenas ler Drummond à luz de Nietzsche,¹ mas compreender coisas do mundo moderno, sentenciadas

¹ Como sugere Sterzi, em Drummond não há lírica filosófica.

por Nietzsche, à luz de uma poesia que não cessa de fissurar o que jugamos entender sobre o homem moderno (e fissurar a própria filosofia). E faremos isso por entendermos que o poema “A máquina do mundo”, presente em *Claro Enigma*, arquiteta uma poética da incerteza na obra de Carlos Drummond de Andrade.

Antes, porém, passemos por alguns dos críticos que, além dos já mencionados, também ajudam a localizar na obra do poeta esse monumento chamado *Claro Enigma*.

2 Em meio a alguma crítica

Em análise detalhada, Affonso Romano de Sant’anna, no livro *Drummond, o “gauche” no tempo* (1972), refere-se à obra do poeta como um projeto poético-pensante, em que todos os livros estariam conectados devido à continuidade revelada por um personagem, o *gauche*. Sendo este “o indivíduo desajustado, marginalizado à esquerda dos acontecimentos” que pode ser caracterizado por seu “contínuo desajustamento entre sua realidade e a realidade exterior” (SANT’ANNA, 1972, p. 43). Para determinar essa relação do eu lírico drummondiano com a realidade exterior, Sant’anna divide a obra do poeta em três momentos: Eu maior que o Mundo; Eu menor que o Mundo e Eu igual ao Mundo. O personagem *gauche* percorre esse caminho a partir do livro *Alguma Poesia*, de 1930, em que conhecemos o eu lírico em seu primeiro momento egocêntrico, e segue até um momento de maior equilíbrio, que, segundo o crítico, se dá em *Boitempo*, de 1968.

Seria o olhar pessoal do eu lírico que guiaria nossa leitura dos livros, segundo Sant’anna. Porém, o crítico declara que há diferentes nuances do *gauche* na obra:

O ser apenas embrionário de *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*, se entreabre aceitando suas antíteses no percurso entre o *Sentimento do Mundo* e *Rosa do Povo*, para, ao final, entregar-se ao exercício pleno de sua dialética existencial e estética de *Claro Enigma* a *Boitempo*. Esses limites, excusa dizer, não são precisos: [...] eles se continuam, se complementam, explicando-se mutuamente. (SANT’ANNA, 1972, p. 44).

Numa leitura próxima à de Sant’anna, José Guilherme Merquior, em *Verso e Universo de Drummond* (1975), enuncia as fases do lirismo

drummondiano a partir das manifestações do eu na poesia. No primeiro momento, os dois primeiros livros, *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*, expressam um eu empírico, que regula a poesia de acordo com essa primeira pessoa-indivíduo, mas que a realiza a partir da experiência vivida por esse indivíduo no mundo. Nesse momento, a poesia se configura como uma experiência existencial, pautada pelo individualismo. A partir de seu terceiro livro, *Sentimento do Mundo*, ocorre um distanciamento do eu egocêntrico e o poeta nos apresenta a “um eu despojado, empobrecido, voluntariamente reduzido a pura atenção (afetiva) ao mundo” (MERQUIOR, 2016 [1975]). Os versos de “Mundo grande”, de *Sentimento do Mundo*, indicam, de acordo com Merquior (2016 [1975]), a mudança pela qual o eu lírico está passando:

Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.
Nele não cabem nem as minhas dores.
(ANDRADE, 2015 [1951], p. 80).

Em contraponto ao “Poema de sete faces”, de *Alguma Poesia*, em que o eu lírico se põe como maior que o mundo:

Mundo, mundo vasto mundo
mais vasto é meu coração
(ANDRADE, 2015 [1951], p. 10).

A segunda e a terceira fase se distinguiriam tanto pelo conteúdo quanto pela forma. Merquior chama a segunda de “poesia meridiana” de Drummond. Diz se tratar de um momento breve, ainda que com muita qualidade artística, que tem como principal representante *A Rosa do Povo*, de 1945, livro este que seguiu e intensificou o eu empobrecido de *Sentimento do Mundo*. Teria sido também, segundo o crítico, o “apogeu da abertura social (e sociológica) do lirismo de Drummond” (MERQUIOR, 2016 [1975]).

O terceiro momento seria determinado pela temática filosófica existencial e a forma clássica. *Claro Enigma* seria o livro mais importante dessa fase. Nesse momento, “o eu fala da condição humana mais que de si mesmo, [...] no sentido de uma universalidade de princípio” (MERQUIOR, 2016 [1975]). Por fim, na análise do crítico, a última lira de Drummond seria uma reverência à linguagem. Tratar-se-ia da poesia nirvana de Drummond, em que o poeta retoma aspectos de sua primeira poesia, contemplando as conquistas obtidas dessa caminhada do eu *gauche*.

Já Alcides Villaça, em *Passos de Drummond* (2006), aponta a incompletude como uma característica determinante na poética drummondiana. A figura do *gauche* introduz esse aspecto da obra do poeta. É a condição original para a sua poesia, a incapacidade do sujeito diante dos acontecimentos de estar e ser completo. A elaboração do discurso lírico do poeta, segundo Villaça, surge de uma tensão do sujeito em busca de um ideal, “que não se representa em lugar nenhum, mas que não deixa nunca de se oferecer como um horizonte” (VILLAÇA, 2006, p. 14).

Ainda de acordo com Villaça, Drummond, em sua poesia, valeu-se do aspecto múltiplo do Modernismo, movimento que se desfez de convenções tradicionais e conservadoras da literatura. O autor elenca como características modernistas do poeta a “possibilidade de humor e de confiança em tom prosaico” que são “elementos ricamente combinados com o dramatismo de sua personalidade” (VILLAÇA, 2006, p. 14). O poeta apresentou uma obra múltipla, com um estilo diverso e plural, que possui um sujeito com muitas facetas, “verdadeiro em todas e incompleto a cada uma” uma vez que “o estilo modernista representa-se como anseio de constituição problemática da *persona* poética” (VILLAÇA, 2006, p. 15). Logo, é característico na poética drummondiana, assim como Bosi, em 1985, já havia ressaltado, o uso de ironia e humor para a construção de um discurso poético, assim como também se poderia perceber um tom melancólico e de ressentimento. Villaça define essas nuances da poesia de Drummond como “um padrão de instabilidade que gera ritmos, inflexões e imagens desnorteantes – revelações de beleza para nós outros, igualmente desconcertados” (VILLAÇA, 2006, p. 15).

Antonio Candido, por sua vez, em um de seus escritos acerca da poesia de Drummond, o “Inquietudes na poesia de Drummond”, presente no livro *Vários Escritos* (CANDIDO, 2018 [1970]), discute a tríade temática de Drummond – o eu, o mundo e a escrita poética: “de um lado, a preocupação com problemas sociais; de outro, com os problemas individuais, ambos referidos ao problema decisivo da expressão, que efetua sua síntese” (CANDIDO, 2018 [1970], p. 68).

Para Candido, a tríade corresponde às inquietudes do poeta. O início de seus escritos poéticos nos apresenta, principalmente, às inquietudes do *eu*. O humor, característico dos primeiros livros de Drummond – ainda que muito diferente de poetas contemporâneos a ele, como Manuel Bandeira,

que apresentava leveza em seus poemas –, e a acidez com que realizava julgamentos ao próprio *eu* em seus versos revela um sujeito inquieto, que se questiona sobre a importância de valorizar o que há de intrínseco a ele próprio: “pode esta impura matéria privadatornar-se [...] objeto de interesse ou contemplação, válido para os outros?” (CANDIDO, 2018 [1970], p. 71). É por meio das imagens de sujeira, desespero, náusea, que Candido identifica e afirma a primeira inquietude.

Os poemas que abrangem a temática social de Drummond identificam a característica *gauche* também no que é externo. Candido (2018 [1970], p. 77) denomina essa característica como o “mundo caduco”. A imagem do medo configura para o autor um exemplo de sua inquietude social. Para exemplificar, Candido retoma o poema “O medo”, presente em *A Rosa do Povo*, de 1945: “Faremos casas de medo,/ duros tijolos de medo,/ medrosos caules, repuxos,/ ruas só de medo e calma.” (ANDRADE, 1942 *apud* CANDIDO, 2018 [1970], p. 77-78). A relação do poeta com o mundo expressa-se de maneira que:

o mundo social é torto de iniquidade e incompreensão. Seja uma deformação essencial, seja uma deformação circunstancial (o poeta parece oscilar entre as duas possibilidades), o fato é que ela se articula com a deformação do indivíduo, condicionando-a e sendo condicionada por ela. (CANDIDO, 2018 [1970], p. 75).

A inquietude estética de Drummond se revela como “a dúvida, a procura, o debate”, pois é recorrente a indagação sobre o ato poético em seus poemas. A princípio, em seus primeiros livros, Drummond, segundo Candido, exprime a convicção de que a poesia lhe é externa, “fazendo o valor da poesia confundir-se com o sentimento poético e reduzindo, conseqüentemente, o poema a um simples condutor” (CANDIDO, 2018 [1970], p. 87). Quando sua poesia se torna mais madura, a mesma não é mais uma referência de objeto para o ato poético, mas transforma-se em objeto.

Enquanto artista, Drummond encontrou no trabalho poético e na reflexão sobre este fazer um lugar de amadurecimento. Para Candido, o poema “Procura da poesia”, presente em *A Rosa do Povo*, de 1945, revela o seu “momento de mais profunda consciência estética” (CANDIDO, 2018 [1970], p. 91). Os versos

Penetra surdamente nos reinos das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
Há calma e frescura na superfície intacta.
Ei- los, sós e mudos em estado de dicionário.

indicam a força que as palavras possuem para o poeta. É nelas que reside, antes de tudo, a ideia.

Notemos, então, que parte significativa da crítica brasileira entra na poética de Drummond e produz sentido com ela, apontando para uma dada maturação que parte do indivíduo e supostamente avança para o mundo, para o outro, para a vida, a sociedade.

Não podemos deixar de manifestar aqui um certo incômodo com a perspectiva linear ou progressiva de uma escrita que estaria amadurecendo para um bem social, ou, no mínimo, para um engajamento ético, quando, em verdade, desde o primeiro livro vemos um eu fissurado pelo outro (mundo), conforme a leitura que Sterzi (2002) fez da “pedra no caminho”. Ou seja, já ali, em 1930, estaria a *poiesis* da interrupção em que homem e mundo modernos estão implicados na obra de Drummond. Candido também já teria visto isso ao admitir a acidez moderna em meio ao riso do primeiro livro.

Também não encantado a princípio com esse crescendo da escrita do poeta, chegamos então ao já mencionado livro de José Miguel Wisnik. Para ele, a Itabira na poética de Drummond é uma metonímia para o mundo, o que torna a leitura dessa poesia ainda mais próxima à imagem da teia estendida na realidade histórica. Wisnik ensaia a nova possibilidade de leitura em uma interpretação do poema “A máquina do mundo”, do livro de 1951, realizada por meio do diálogo com a vasta fortuna crítica do poema, em que a figura de Itabira como referencial para o mundo se articula numa perspectiva de “um mundo em que o mundo vai engolindo o mundo, movido pela geoeconomia e pela tecnociência” (WISNIK, 2018, p. 19).

Em publicação bastante recente, João Adolfo Hansen (2018) lê “A máquina do mundo” na esteira histórico-literária, ou seja, convoca Dante, Camões e Haroldo de Campos. Enquanto o poeta italiano e o português artificializam alegoricamente esquemas da metafísica escolástico-platônica para ainda fazer ver algo sublime inerente à Máquina, Drummond crava seu personagem, homem moderno que anda no mundo, em estrada crepuscular e absolutamente sem transcendência. Aponta com isso que

não há metafísica para entender o mundo, como ainda havia em Dante e Camões. Na leitura de Hansen, esse homem que anoitece junto à paisagem e que recusa as revelações da Máquina encarna o próprio “ser desenganado” do capitalismo, onde tudo virou mercadoria e a história não faz sentido. Essa interpretação nos faz lembrar também da crítica de Walter Benjamin a Charles Baudelaire. Segundo o pensador alemão, o poeta francês não teria percebido a transformação iminente do *flâneur* em mercadoria. Cansado, num mundo moderno, perverso e devastado no pós-guerra, Drummond não negligenciou, na perspectiva de Hansen, a transformação do homem moderno em objeto do capital.

Ainda segundo esse crítico, Haroldo de Campos problematiza, às portas do terceiro milênio, a poética moderna drummondiana ao inserir a Máquina, por meio de esquema métrico dantesco, na miríade das descobertas científicas pós-Einstein, ou seja, nos campos da física quântica. Essa peça haroldiana,² ao mesmo tempo que retoma diálogo com a tradição medieval que evocou a Máquina (está composta em *terza rima*), radicaliza o diálogo com a ciência ao evocar limites da própria relatividade einsteiniana. Com isso, talvez, Haroldo de Campos apostava repensar a própria modernidade de Drummond, que, recorrendo a imagens mais universalizantes ou genéricas (alegóricas), não teria mergulhado em especificidades científicas.

Por fim, nesse sobrevoo feito com alguns críticos que nos ajudam a pensar o poema “A máquina do mundo”, Alfredo Bosi (2003) é quem talvez chegue mais perto de mostrar que a recusa final que o caminhante da estrada pedregosa sugere com suas mãos pensas pode ser menos um sinal de desistência frente o absurdo do mundo do que um índice de consciência frente à falta de explicação de tudo.

Ao apontar no poema o que há de simbólico e alegórico (alinhando este último às teorizações de Walter Benjamin), o crítico sugere uma segunda possibilidade de interpretação da recusa ao fim dos 96 decassílabos. Uma leitura que nos sugeriria certo grau de consciência do homem que segue sua jornada no crepúsculo cômico de ser este o único caminho a seguir frente a pesquisa exaustiva.

O que tentaremos demonstrar aqui, a partir das próximas seções, não se norteia propriamente pela constatação de Bosi, embora a assumamos

² Cf. CAMPOS, 2000.

como um possível ponto de partida, já que também não lemos a recusa e as “mãos pensas” como desistência. Trata-se, tão somente, de um ensaio sobre outra chave de leitura, pois entendemos que o poema fala mais da condenação moderna do homem à estrada incerta do que de uma escolha.

3 Nihilismo

A partir de determinado momento de sua filosofia, Nietzsche propõe olhar o mundo na perspectiva do *devenir*, operador filosófico que pode ser entendido como um fluxo constante. Seu livro póstumo, *A vontade de potência* (1986 [1901]), é substancial para a discussão, pois permite entender sua crítica ao pensamento filosófico-metafísico, ao cristianismo, aos valores morais vigentes até o século XIX e ao próprio nihilismo, pois o filósofo queria falar sobre uma busca de superação e transformação dos paradigmas interpretativos vigentes.

O caminho a percorrer para entender esse *devenir* nietzschiano passa pela compreensão da crítica à metafísica. É o que nos mostra o artigo “Subjetividade e Perspectivismo: a dissolução do sujeito metafísico a partir de uma lógica das relações em Nietzsche”, de Danilo Augusto Santos Melo (2011).

Platão inaugura ao Ocidente uma forma dualista de pensar. Para o filósofo grego, há uma separação entre um mundo verdadeiro, ideal, perfeito e o mundo aparente, do corpo, registro da alma. O sujeito para Platão, de acordo com Melo (2011), “se sustenta a partir da dupla exigência da unidade e da identidade ao fundamento que garante o alcance a um conhecimento verdadeiro da realidade”. Portanto, para Platão, o corpo, uma projeção não perfeita do que é a alma, é descartável, o que se mantém é a ideia de alma, pois esta seria imortal, superior ao corpo.

Para Nietzsche, a divisão dicotômica do mundo foi o maior erro dos filósofos, pois estes se negaram a tomar o mundo, o que vivemos, como “maneável e determinável ao seu uso” (NIETZSCHE, 1986 [1901], p. 234), e isso prejudicou o curso da realidade, pois “o mundo tornou-se falso, exatamente devido às qualidades que *constituem a sua realidade* – a mutação, o *devenir*, a multiplicidade, os contrastes e as contradições, a guerra. Desde então está aí toda a fatalidade” (NIETZSCHE, 1986 [1901], p. 234, grifo do autor).

Melo (2011) recupera o pensamento de René Descartes, um dos responsáveis pelo pensamento metafísico da Modernidade, que recusava qualquer conhecimento oriundo de nossos sentidos, pois, segundo ele, estamos sujeitos a enganos e ilusões. Desse modo o filósofo estava em busca de verdades inquestionáveis. Para o articulista:

o pensamento de Descartes não aspira tão somente à verdade (entendida como certeza), mas, sobretudo, à busca de uma verdade última, de modo que o eu pensante é elevado à condição de critério de toda verdade, ou melhor, a um fundamento que subjaz a toda representação. (MELO, 2011, p.27).

Tanto a filosofia de Platão, quanto a de Descartes consideravam o sujeito como unidade e identidade. A partir dessa concepção apagou-se e reprimiu-se o aspecto múltiplo do indivíduo. Nietzsche, portanto, oposto ao pensamento metafísico “cuja operação tende a rebater o múltiplo e o diferente à forma da unidade e da identidade” (MELO, 2011, p. 28), critica e contesta essas formas de pensar o mundo e o homem. O filósofo alemão afirma que:

pela ideia de um “*mundo-verdade*” *insinua-se que este mundo é mentiroso, enganador, desleal, falso, inessencial, – e que, por consequência, não tende para nos ser útil (– convém evitar que por ele sejamos assimilados e o melhor é resistir-lhe).* (NIETZSCHE, 1986 [1901], p. 238, grifo do autor).

Para Nietzsche, segundo Peter Pélbart, em “Travessias do Niilismo” (2013), a “história do Ocidente foi construída sobre fundamentos niilistas”, visto que o filósofo alemão entendia o niilismo como uma “depreciação metafísica da vida a partir de valores considerados superiores à própria vida, com o que a vida fica reduzida a um valor de nada” (PÉLBART, 2013, p. 95). O niilismo, portanto, como afirma o próprio Nietzsche em *A vontade de potência* (1986 [1901]), é necessário para que seja superado, pois os valores correntes entrarão em decadência para que novos sejam instaurados. Pélbart (2013) afirma que a concepção niilista nietzschiana é ambígua por essência, visto que o trajeto do filósofo é criticar o niilismo histórico e *atravessá-lo*, para então fazer surgir o niilismo ativo.

O niilismo, lido pela perspectiva do filósofo alemão, possui quatro momentos distintos: negativo, reativo, passivo e ativo. Os três primeiros

configuram-se como incompletos, porque buscam uma finalidade, procuram responder a uma pergunta primeira “para quê?” (PÉLBART, 2013). O primeiro está diretamente relacionado à metafísica, àqueles que acreditam em uma autoridade supra-humana (NIETZSCHE, 1986 [1901]). As religiões são representantes do niilismo negativo. O Cristianismo, para o Ocidente, é a representação dessa imagem. Deus é esta condição da existência, detentor de uma autoridade externa ao ser humano. O homem moderno desvalorizou esse Deus, contudo ainda segue em uma busca por autoridades que deem respostas à pergunta primeira. Consequentemente, o niilista reativo passou a buscar, na razão, na história, na cultura, até mesmo na própria consciência, figuras que pudessem substituir o Deus morto (PÉLBART, 2013). O homem que desvalorizou Deus e não encontrou resposta em outra figura autoritária, encontra-se decepcionado. Para Nietzsche, há nesse comportamento uma condição patológica intermediária, denominada como niilismo passivo. A razão para este homem caminha para o não sentido, é o esvaziamento completo. Entretanto, “agora quando a vontade seria mais *necessária* em sua mais forte expressão, é justamente quando é mais *fraca* e mais *pusilânime*” (NIETZSCHE, 1986 [1901], p. 88, grifo do autor). O homem, ao tentar evitar estes niilismos, sem atravessar seus valores, apenas agrava o problema (NIETZSCHE, 1986 [1901]), pois esses valores implicam em uma utilidade e verdade.

É neste momento que a característica ambígua do niilismo, definida por Pélbart (2013), começa a tornar-se importante para o caminho até aqui trilhado. O niilismo completo caracteriza-se em seu estado ativo; logo, se o homem atravessar os valores existentes no mundo, o problema não implica necessariamente num fim. No entanto, para entender a travessia prevista por meio do niilismo ativo, é necessário nos determos um pouco mais no sentido atribuído por Nietzsche para a realidade. Melo (2011) discute no artigo já citado a proposta do *perspectivismo*. O filósofo alemão não acreditava em uma realidade pressuposta, porque:

Não há realidade em si, logo, os valores morais e os sentidos da realidade são *criados* pelo homem. [...] Emergem a partir de um ato de criação através do qual os sentidos de “homem” e “realidade” procedem da *relação* que se estabelece entre as forças do homem e as forças do mundo. (MELO, 2011, p. 28, grifo do autor).

Dessa forma, Melo (2011) conclui o caráter imanente que a filosofia nietzschiana possui. O homem estabelece sentidos à realidade; contudo, ele se afirma somente por meio dos sentidos por si criados. Logo, não há possibilidade de desassociá-los, homem e mundo/realidade, porque ambos são construção mútua. Esse processo deve ser compreendido de modo parcial, pois é singular a cada indivíduo e realidade. Eis a importância do devir em Nietzsche: os sentidos produzidos por meio dessa construção são constantes e nunca serão os mesmos, pois as relações sofrem mudanças em uma continuidade variável. O perspectivismo em Nietzsche assume que o mundo “seria, então, um reflexo visto em perspectiva, cuja origem se encontra em nós” (NIETZSCHE, 1986 [1901], p. 100).

Ainda segundo Melo (2011), Nietzsche compreende as relações como um embate de forças. Onde não há uma relação, não há forças, logo, não poderá existir algo fixo e pré-determinado. O que garante, para o comentador, o movimento dessas forças é a “vontade de potência”, algo inerente e complementar à própria força. É característico da vontade de potência, durante as relações constituídas no devir, estar em constante estado de resistência, porque de acordo com o autor, para Nietzsche:

nenhuma força existe sem estar engajada em uma relação de combate com outras forças, seja em cada função vital e mesmo em cada acontecimento do mundo, pois a essência da vontade de potência reside na relação ativa em que se revela um *combate pela dominação*. (MELO, 2011, p. 33, grifo do autor).

A leitura de Pélbart (2013), por sua vez, nos leva a olhar a vontade de potência, também por uma perspectiva do combate, mas como a fonte dos valores, pois é das relações entre o homem e o mundo que surgem esses sentidos, para o autor um valor é:

Um instrumento pelo qual um tipo de vida se impõe, se conserva ou trata de expandir-se. Nietzsche os diz nos seguintes termos: “O ponto de vista do ‘valor’ é o ponto de vista de *condições de conservação e de expansão* que concerne às formações complexas com duração relativa de vida no interior do devir” (331) [...] os valores são as condições de exercício da vontade de potência, eles são colocados pela vontade de potência ela mesma, e também descartados por ela quando já não servem às suas exigências, seja de conservação ou expansão. (PÉLBART, 2013, p. 98-99, grifo do autor).

Isso posto, retornemos à condição ambígua do niilismo. Para que ocorra a transmutação dos valores almejada pelo filósofo, é necessário o reconhecimento do nada, da não existência do “mundo-verdade” e é também essencial a compreensão da possibilidade de uma realidade a partir de uma *relação* que ocorre entre forças. Nietzsche afirma que:

Desde que o homem compreende que este mundo somente foi edificado para responder às necessidades psicológicas e que este não tem absolutamente nenhum fundamento, nasce-lhe uma forma suprema do niilismo, forma que abarcaa *negação de um mundo metafísico* – que exclui a crença num *mundo-verdade*. Por este ângulo admite a realidade do “devir” como única *realidade*, proibindo qualquer desvio que leve a um além e a falsas divindades e *não tolera mais este mundo, embora não queira negá-lo*. (NIETZSCHE, 1986 [1901], p. 89, grifo do autor).

Nietzsche (1986 [1901]) pressupõe que ocorra uma transformação do niilismo passivo para o niilismo ativo, pois o primeiro é a forma mais perigosa em que o niilismo opera. O sujeito desprovido de qualquer crença, que tende a indicar um esgotamento vital (PÉLBART, 2013, p. 100), não indica nenhuma ação, pois está paralisado devido à tomada de consciência de que o nada é que rege o mundo. Sendo assim, não encontra motivo para continuar vivendo. Nietzsche, de acordo com Pélbart (2013, p. 100), afirma que a necessidade de uma crença é o sinal da falta de vontade, “pois é a vontade, como emoção do mando, o sinal distintivo de autodomínio e força”. Portanto, a transformação surgirá de um sujeito que opera como o próprio comandante de sua existência, que expressa sua vontade de potência por meio da autoafirmação. Contudo, essa transformação requer também uma *destruição*, pois vislumbrar o mundo a partir de uma perspectiva imperativa, segundo Nietzsche (1986 [1901]), é um ato de ingenuidade.

Pélbart (2013, p. 107) ao analisar a ação destrutiva que o niilismo ativo exige, afirma que “o niilista que destrói o mundo sem destruir a si mesmo prolonga o antropocentrismo, a decadência e a metafísica que ele pensa combater”. Como consequência desse movimento destrutivo, temos em Nietzsche uma real recusa de qualquer fundamento (MELO, 2011), e, dessa maneira, o sujeito pode “se abrir a novas perspectivas e assim se instaurar novas configurações” devido a uma subjetividade lida a partir do devir, em “sua criação contínua de novas perspectivas” (MELO, 2011, p. 35).

O que nos interessa, enquanto leitores de poesia em meio a essa filosofia do devir nietzschiano, é entender que o ato poético pode ser assumido como a artificialização (ofício do artista) de forças em relação. Dito de maneira mais clara, não é novidade, desde o modernismo e a continuação de seus traços em poéticas como as de Ana Cristina Cesar, Ferreira Gullar, Hilda Hilst, Clarice Lispector, entre tantos outros, a percepção de que o gesto poético implica nesse sempre ir, mesmo que não se saiba para onde, menos ainda para quê. É recorrente na poesia da segunda metade do século de Drummond a demonstração consciente de que a constituição de sentido, não somente para a poesia, mas para o próprio mundo e suas relações, está atravessada desse gesto engajado no devir, ou seja, no que está por ser feito.

Esse é o modo como queremos ler um poema que é considerado um dos mais nihilistas de Carlos Drummond de Andrade. O gesto do eu-personagem, homem moderno que caminha no poema do livro de 1951, parece assumir o devir sem o qual o mundo não existiria como sentido ou realidade (sempre provisória).

4 O poema

Claro Enigma (1951) representa, para muitos, um momento de grande maturidade na trajetória poética de Drummond. De acordo com Luiz Roncari (2017), em ensaio publicado no jornal literário *O Cândido*, esse livro, junto com *A Rosa do Povo* (1945), delineou o caminho para a poesia futura do poeta itabirano.

“A máquina do mundo”, presente no livro, é um poema narrativo composto por 32 tercinas e 96 versos decassílabos, opção estrófica que remete a Dante Alighieri e sua *Divina Comédia*. Apesar da composição sugestivamente clássica, encontramos subversão à tradição (ou dialética moderna) não apenas em seu conteúdo, conforme bem demonstrou João Adolfo Hansen no ensaio mencionado acima, mas também em sua forma. Haja vista, por exemplo, a constante ocorrência de enjambement, um recurso que, sabemos, tornou-se praxe na poesia moderna, contribuindo para o que Oswald de Andrade chamaria de dessacralização do poema, ou seja, destituição do poema daquele estado de objeto a ser contemplado. Resulta dessa estratégia um grande poema composto de apenas seis períodos.

Se Dante artificializou uma experiência estética que ainda evocava transcendência para uma verdade divina, ou se Camões atribuiu à máquina

o poder da revelação da glória portuguesa, o decassílabo que induz o leitor a pausas estróficas se presta muito bem ao que de cerimonioso aquelas narrativas-poéticas demandavam, pois trataram-se de poemas que se realizavam junto à contemplação não só do leitor, mas também dos atores no poema.

Drummond, por sua vez, ao esgarçar a dialética moderna (à Benjamin), se apropria dos mesmos metros a princípio cerimoniosos, já que o tema ainda é a Máquina do mundo, mas revela por meio dos *enjambements* – que induzem a hesitação entre o rápido da forma narrativa e o estendido do conteúdo – uma espécie de negação da transcendência, pois, em sua obra, a Máquina não apenas aparece reconfigurada em máquina moderna, mas faz ver as contradições da vida humana nesse período que começa no século XIX e se estende ainda às angústias atuais. No entanto, essa negação, que é onde queremos chegar com este ensaio, não se caracteriza como ação de combate; antes, ela opera como constatação de que não há outro caminho a seguir que não o da estrada pedregosa.

Vamos ao poema.

A máquina do mundo

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem 5
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu 10
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável 15

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada 20
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los, 25
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,
convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas, 30

assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,
a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo: 35
“O que procuraste em ti ou fora de
teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza 40
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,
essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo 45
se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.”

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora, 50
o que pensado foi e logo atinge
distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos
e tudo que define o ser terrestre 55
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber
no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo, 60
e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que todos
monumentos erguidos à verdade;
e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce 65
no caule da existência mais gloriosa,
tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino agosto,
afinal submetido à vista humana.
Mas, como eu relutasse em responder 70
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,
a esperança mais mínima – esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra; 75
como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face
que vou pelos caminhos demonstrando
e como se outro ser, não mais aquele 80
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
 que, já de si volúvel, se cerrava
 semelhante a essas flores reticentes

 em si mesmas abertas e fechadas; 85
 como se um dom tardio já não fora
 apetecível, antes despiciendo,

 baixei os olhos, incurioso, lasso,
 desdenhando colher a coisa oferta
 que se abria gratuita a meu engenho. 90

 A treva mais estrita já pousara
 sobre a estrada de Minas, pedregosa,
 e a máquina do mundo, repelida,

 se foi miudamente recompondo,
 enquanto eu, avaliando o que perdera, 95
 seguia vagaroso, de mãos pensas.
 (ANDRADE, 2015 [1951], p. 266-269).

O poema inicia ambientando o que antecede a aparição da máquina. O eu lírico fala sobre o espaço e o tempo em que ocorre a narrativa do poema e sobre sua condição de caminhante. O modo como nos são apresentados os três elementos – espaço, tempo e eu lírico – sugere alguma razão para o aparecimento da máquina, pois os três parecem coincidir em estado crepuscular.

As palavras que destacamos nos seguintes versos “E como eu palmilhasse *vagamente*/ [...] / e no fecho da tarde um *sino rouco*// se misturasse ao som de meus sapatos/ que era *pausado* e *seco*; [...]” nos permitem assumir a condição de cansaço do homem. O caminhar lento e árido representa certa fadiga nesse sujeito. Em outro verso, ainda neste primeiro período, mais um referente para o possível cansaço é a palavra “desenganado”, que remete a alguém que está em vias de desistir ou já o fez e não está mais à procura de algo.

Essa condição de cansaço e desengano faz ver algo inerente ao modo como se tem atribuído sentido ao mundo moderno pelo viés filosófico influenciado, entre outros, por Nietzsche. Não que a poesia, sobretudo a de Drummond, se norteie por princípios filosóficos para arquitetar-se. Nós leitores é que, às vezes, podemos, por meio de versos de Drummond,

recolocar algumas questões filosóficas que pretensamente enfrentam paradoxos da modernidade.

Nesse sentido, não chegamos ao niilismo para explicar o poema, mas sim para ampliarmos, por meio do poema, o que entendemos sobre o próprio mundo moderno e suas contradições.

Então sigamos.

O niilismo passivo, de acordo com Pélbart (2013), remete à ausência da vontade de potência.

Assim como a condição do sujeito é importante para o poema, porque é para esse ser cansado que a máquina oferece o seu discurso de verdade, a marcação temporal é também significativa para a compreensão. É importante ressaltar que a ambientação noturna em *Claro Enigma* é relevante e aparece em vários poemas. Um deles é o primeiro do livro, “Dissolução”, em que há legitimação de uma particularidade da noite: “pois que aprouve ao dia findar,/ aceito a noite.// E com ela aceito que brote/ uma ordem outra de seres/ e coisas não figuradas./ Braços cruzados.” (ANDRADE, 2015 [1951], p. 219). É durante a noite que seres e coisas até então desconhecidas surgem. Em “A máquina do mundo”, a aparição da máquina ocorre em um momento muito semelhante ao do primeiro poema. Há um diálogo estabelecido entre esses poemas com o restante do livro.

A máquina tem uma característica importante dada nesse primeiro período. Ela surge da natureza, mas também surge do íntimo do eu lírico, o que pode suscitar a força que ela carrega em si. O eu lírico afirma que ela surge do seu “ser desenganado”, o que nos leva a inferir que esse sujeito de alguma forma e em algum momento esperava encontrar algo como essa força. Porém, a busca o tornou fatigado, sem esperanças. A força que essa máquina emana é de algum modo íntima, pois os versos “a máquina do mundo se entreabriu/ para quem de a romper já se esquivava/ e só de o ter pensado se carpia.” indicam que a sua natureza é exclusiva, no sentido de que não é harmônica a todos, portanto não está sujeita a se abrir a quem se intimide com o que carrega. O caminhante do poema configura-se então como um “escolhido”.

A esse primeiro período, consideramos importante memorar a condição do sujeito. É para um caminhante sem esperanças, e que anoitece junto com o dia, que a máquina se apresenta. Sendo assim, cria-se uma expectativa a conhecer essa máquina e compreender a razão de seu surgimento.

Os dois períodos seguintes são referentes às características da máquina, como ela chega ao homem e como apresenta o seu discurso. E isso é essencial para compreender, mais à frente, a recusa do eu lírico diante do que ela oferece.

A máquina se apresenta ao eu lírico de forma adaptada à existência dele. Não é exagerada, mas também não é modesta, é “ideal” (versos 14 a 18). Além de desempenhar a perfeição, o eu lírico afirma que a máquina supera as expectativas que a sua própria mente pode criar. O sujeito confessa que em seus pensamentos, já cansados, não imaginaria a imagem da máquina com tanta perfeição como aquela da qual estava em frente (versos 18 a 21).

Os atributos da máquina apresentados no segundo período (versos 13 a 21) fazem lembrar o que Nietzsche, em *A vontade de potência* (1986 [1901]), afirmou ser a origem das religiões. Quando uma força, por meio de uma potência, toma conta de um homem, ela causa dúvidas nesse indivíduo, pois este acredita não ser capaz de ser a origem de sentimentos arrebatadores, levando-o a pensar que uma personalidade/divindade o substitui (NIETZSCHE, 1986 [1901]). Assim parece ser com a máquina e o caminhante, pois ele não assume que sua mente seja capaz de criar ou pensar algo tão majestoso e ainda assim prudente como a máquina, que se abre, mesmo que esta também tenha saído dele próprio. Para o sujeito, ela parece possuir qualidades supra-humanas, ela transcende às realidades (verso 19), não havendo comparação possível na realidade para aquele objeto/monumento que está diante do eu lírico.

O aspecto metafísico da máquina será comprovado ainda mais por meio do seu discurso, realizado no terceiro período (versos 22 a 48). As nove estrofes que compõem esse período mostram toda a natureza divina/supra-humana da máquina. Os versos 22 a 30 nos indicam a atitude nobre da máquina, que não faz distinção entre quais pessoas terão acesso a ela. Contudo, parece “preferir” os cansados, que já percorreram caminhos, mas nunca encontraram respostas satisfatórias: “se em vão e para sempre repetimos/ os mesmos sem roteiros tristes périplos”. Essa característica da máquina muito se assemelha às do deus cristão, que se apresenta aos desamparados, os trazendo conforto sem diferenciá-los. A máquina, ao convidar esses sujeitos cansados, os convida em posição de “coorte”, ou seja, um grupo numeroso de pessoas, para se juntarem a um único propósito: conhecer a “natureza mítica das coisas”; outra comparação possível com

o cristianismo, que prevê a reunião de seu povo em grupos, em igrejas. A entidade que se apresenta é gentil, não impõe a aceitação do seu discurso, procura cativar o sujeito para quem se abriu, para que ele ouça sua proposta e conheça o seu esplendor.

Outro ponto a se destacar é o modo como a máquina se comunica. Tudo se desenrola somente na consciência do caminhante, o que nos ajuda a acreditá-la divina e além do homem: “assim me disse, embora voz alguma/ ou sopro ou eco ou simples percussão/ atestasse que alguém, sobre a montanha// a outro alguém, noturno e miserável,/ em *colóquio* se estava dirigindo” (grifo nosso). A palavra *colóquio* realça a imagem metafísica da máquina. Segundo o dicionário Houaiss (INSTITUTO..., 2009), a essa palavra atribui-se o seguinte significado: “conversação ou debate entre duas ou mais pessoas com o fim de se discutir uma questão de doutrina, sobretudo religiosa, tendente a lançar luz sobre uma dúvida, conciliar seguidores de opiniões diversas etc.”. O discurso da máquina, que virá a seguir no poema, opera como luz em meio à desordem. Ela se põe como amável, mas também é muito poderosa, arrebatadora, pois é detentora do saber, da verdade, do perfeito.

A partir do verso 36 até o verso 48, o eu lírico parece descobrir o motivo daquele objeto que a ele se abriu. Ela se apresenta como a “verdade”, a resposta para a pergunta “para quê?”. Diz a ele que tudo o que procurou está ali diante dele, se oferecendo como uma forma de aquietar seu íntimo. A máquina é a resposta para tudo, pode pormenorizar ao eu lírico todas as perguntas por meio das quais ele procura as respostas e, ao se apresentar como solução, se direciona a ele da seguinte forma: “vê, contempla/ abre teu peito para agasalhá-lo”. A entidade traça um roteiro com aquele caminhante, de forma que parece ser impossível recusar esse discurso. O eu lírico está cansado, a máquina o conhece e sabe o que lhe causou essa fadiga: “esse nexo primeiro e singular/ que nem concebes mais, pois tão esquivo// se revelou ante a *pesquisa ardente/ em que te consumiste*”. Ela busca confortá-lo, tirá-lo do estado crepuscular da dúvida.

As sete estrofes pertencentes ao quarto período ainda são relativas a atributos da máquina, porém se referem ao saber que ela possui. A máquina do mundo, além de possuir toda a verdade em si, é também portadora do conhecimento moderno. Ela dispõe de símbolos que remetem ao progresso do homem, como o domínio das terras, o saber agrícola (verso 53), e também

das pontes e edifícios (versos 49 e 50). Se apresenta como a responsável por todo o saber do mundo, carrega em si a ciência, a biologia que envolve desde todos os seres vivos até aquilo que já se decompôs: “e tudo que define o ser terrestre/ ou se prolonga até nos animais/ e chega às plantas para se embeber// no sono rancoroso dos minérios”.

Nela reside também o conhecimento das ciências humanas: “e as paixões e os impulsos e os tormentos// e tudo que define o ser terrestre”. Não há nada que escape à sabedoria da entidade, pois se ela tem a “total explicação da vida” (verso 43), ela possui todas as explicações do mundo, até mesmo as não explicações: “e o absurdo original e os seus enigmas”. A máquina do mundo está acima até mesmo de crenças religiosas, da vida e da morte (versos 64 a 66); logo, a entidade que se apresenta ao eu lírico é o próprio mundo, a engrenagem que movimentava todas as coisas. Eis o rompimento com a transcendência e com a metafísica de Dante e Camões.

O caminhante está diante de uma revelação majestosa: a máquina o escolheu para revelar a verdade, para revelar-se a si mesma; o mundo está, finalmente, descoberto de qualquer segredo. Tendo então a máquina se revelado ao eu lírico de maneira tão sugestiva, oferecendo-lhe respostas que até então já havia desistido de encontrar, cabe ao caminhante se render ou negar a oferta.

5 O caminhante e sua renúncia

O poema “Perguntas em forma de cavalo-marinho”, presente em *Claro Enigma*, é composto de diversas perguntas do prisma existencial. Mas a estrofe que encerra o poema nos ajuda a elaborar a interpretação da decisão que toma o eu lírico de “A máquina do mundo”: “(nunca se finda/ nem se criara./ Mistério é o tempo/ inigualável.)” (ANDRADE, 2015 [1951], p. 222). Essa pequena estrofe nos permite uma compreensão do conceito de devir nietzschiano. As relações são construídas por meio dos sentidos atribuídos pelo homem; logo, não há fim, muito menos início. Todas as relações são constituídas a partir do tempo, então também não há respostas para as perguntas “em forma de cavalo-marinho”: “A que aspiramos?/ Que possuímos?/ Que relembramos?/ Onde jazemos?” (ANDRADE, 2015 [1951], p. 222). Há apenas o tempo e as relações que nele são construídas a partir de determinadas perspectivas. Ao voltarmos para “A máquina do mundo”, mais precisamente para os dois últimos períodos que compõem o

poema, encontramos traços de um eu lírico consciente da impossibilidade de respostas.

Antes de ler atentamente as sete estrofes que findam o poema, é válido analisar a trajetória percorrida pelo eu lírico junto ao que se tenta entender sobre o niilismo moderno.

Temos no caminhante do poema um exemplar, a princípio, de niilista passivo, a forma mais arruinada encontrada no niilismo. Ele buscou muito a “explicação total da vida” (verso 43), a investigação o consumiu, a sua vontade de potência está sem ação. O eu lírico caminha para o esgotamento vital. Desde o início do poema temos os indicativos necessários do caminhante que está pausando sua caminhada, que está em estado de desengano. Ao o aproximarmos do chamado niilismo passivo, vemos que o sujeito do poema está em um momento decisivo, porque, para Nietzsche, segundo Pélibart (2013), é neste estado em que a mudança para o niilismo ativo pode ocorrer: o indivíduo nega o mundo metafísico e outros valores morais vigentes, como a história e a cultura, e assume a realidade possível somente no devir. É a negação total de qualquer fundamento.

Logo, para que o eu lírico de “A máquina do mundo” transmute os valores postos, para afirmar que não há verdade e finalidade qualquer, ele deve negar a máquina, pois sua oferta e sua própria existência são ilusórias por si só. Nietzsche afirma que “a forma extrema do niilismo consistia em compreender que toda crença, o aceitar algo como verdadeiro, são necessariamente falsos: porque absolutamente não existe *mundo-verdade*” (NIETZSCHE, 1986, p. 100, grifo do autor). Portanto, os dois últimos períodos construídos do poema seriam a travessia do eu lírico da condição de niilista passivo para a de niilista ativo.

A estrofe de abertura do quinto período inicia com a conjunção adversativa “mas”, que indica uma oposição direta à estrofe anterior, que finaliza o desenvolvimento da imagem da máquina. Os versos desse quinto período parecem ser uma justificativa do eu lírico a si mesmo, do motivo de ele resolver negar a oferta da máquina. A princípio, o caminhante coloca-se como pessoa desprovida de uma fé necessária para entrar na máquina e sucumbir a sua grandiosidade majestosa. O eu lírico já não crê no discurso da máquina, reconhece sua força, mas se vê como descrente.

A vontade desse sujeito se manifesta agora tomando conta de seu ser, a ponto de ele mesmo não se reconhecer durante sua tomada de decisão.

Ele está aparentemente no controle de sua escolha: “e como se outro ser, não mais aquele/ habitante de mim há tantos anos// passasse a comandar a minha vontade” (ANDRADE, 2015 [1951], p. 268-269). Sua vontade de potência não está reprimida por uma entidade maior, como afirma Nietzsche ao explicar que esse é o sinal do niilista negativo. Esses versos podem indicar o momento de travessia do eu lírico. Este que estava tão inerte, devido ao seu cansaço e seu desengano, agora se vê em condições de traçar seu próprio caminho. Para Nietzsche, segundo Pélbart (2013), a transição do niilismo passivo em ativo recorre a uma destruição afirmativa, que encontra em si próprio a vontade de potência, a força propulsora para continuar.

Após essa mudança de posicionamento do eu lírico, chegamos talvez à negação da verdade. Ficamos com a imagem do sujeito recusando a máquina em linguagem corporal: “baixei os olhos, incurioso, lasso”; e na sequência a máquina/verdade se desfaz.

Talvez tenhamos, então, uma transposição dos valores que regem o mundo. Condição que faria Pélbart apontar o niilismo ativo. O eu lírico, consciente de sua nova jornada, continua cansado, mas, ao negar a explicação absoluta da máquina, suas certezas e verdades da vida, *parece* escolher a dúvida, o agora, o devir... a poesia. E isso, sabemos, é sempre uma consciência de seguir pela incerteza.

No entanto, embora percebamos a superação de valores necessária para o niilismo ativo, segundo Pélbart, ou a negação da metafísica, segundo João Adolfo Hansen e Danilo Santos Melo, a opção pela estrada pedregosa e pela incerteza não materializa a intuição filosófica de Nietzsche. É mais do que isso. Essa atitude do eu caminhante de continuar a andar de mãos pensas poetiza o que o filósofo não falou. O poeta errante não escolheu seguir a estrada pedregosa a despeito da explicação do mundo. Ele apenas entendeu que não há escolha, que, se não se assume o devir, nos condenamos a um niilismo passivo, que espera o nada.

O poeta em “A máquina do mundo” mostra que nem mesmo um niilismo passivo existe quando não se assume o devir, pois não seguir a estrada não significa uma opção pela espera do fim (passiva); significa, antes, a própria aniquilação do mundo. Andar, segundo Drummond, não é uma escolha entre passividade e atividade, mas a única opção para a significação do mundo. Assumir a incerteza do que vivemos e somos, com a criatividade que o cansaço permitir, é a única opção para não deixarmos romper de vez a teia estendida pela poesia sobre a realidade histórica.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BOSI, Alfredo. A máquina do mundo entre símbolo e alegoria. In: _____. Céu, inferno. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 99-121.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Máquina do Mundo Repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2018. p. 67-97.
- HANSEN, João Adolfo. Máquina do mundo. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 19, p. 295-314, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.149115>
- INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.
- MELO, Danilo Augusto Santos. Subjetividade e Perspectivismo: a dissolução do sujeito metafísico a partir de uma lógica das relações em Nietzsche. *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 25-36, 2011. Disponível em: <http://tragica.org/artigos/v4n1/02-danilo.pdf>. Acesso em: 31 maio 2019.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. São Paulo: É Realizações Editora, 2016. Edição do Kindle.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Vontade de potência: ensaio de uma transmutação de todos os valores*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1986.
- PÉLBART, Peter Pál. Travessias do Niilismo. In: _____. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013. p. 205-227.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- RONCARI, Luiz. O par dialético em Drummond. *Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba, n. 69, p. 27-29, abr. 2017.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond, o "gauche" no tempo*. Rio de Janeiro: LIA, 1972.

STERZI, Eduardo. Drummond e a Poética da Interrupção. *In*: DAMAZIO, Reynaldo (org.). *Drummond Revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002. p. 49-90.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 30 de março de 2020.



O afeto nostálgico em *Angústia*, de Graciliano Ramos

The Nostalgic Affect on Graciliano Ramos' Novel Anguish

Pedro Barbosa Rudge Furtado

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo, São Paulo / Brasil

pedro.sonata@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4786-0716>

Maria Celia Leonel

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo, São Paulo / Brasil

mc.leonel@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0001-8767-5710>

Resumo: Tencionamos, neste artigo, demonstrar que o afeto nostálgico é basilar na composição da forma/conteúdo de *Angústia* (2011), de Graciliano Ramos. A fim de examinarmos a edificação de tal sentimento no romance em questão, investigamos como a forma/conteúdo de *Angústia* constrói tensões ontológicas provenientes dos afetos da profunda tristeza. Para isso, fazemos uso tanto de textos críticos sobre essa narrativa, como os de Luís Bueno (2015), Rui Mourão (1971), Lúcia Helena Carvalho (1983) etc, quanto de estudos que embasam historicamente a construção do afeto nostálgico, e suas relações com a melancolia, por meio, especialmente, de *A tinta da melancolia* (2015), de Jean Starobinski, *A política da nostalgia*, de Marcos Piason Natali (2006) e “A potência estética da nostalgia”, de André Antônio Barbosa (2019). A nossa exegese mostrou que a figuração da inadaptabilidade de Luís da Silva, erigida, entre outros recursos, pelo incessante vai-e-vem temporal do discurso, não é fruto tão somente de conflitos históricos; ela deriva, também, da representação dos conflitos psicológicos, altamente subjetivos, alimentados pelo grave sentimento nostálgico, alicerçando o trágico mal-estar do protagonista.

Palavras-chave: *Angústia*; Graciliano Ramos; narrativa; nostalgia; inadaptabilidade.

Abstract: We aim, in this article, to demonstrate that the nostalgic affect is fundamental on the form/content construction of Graciliano Ramos' novel called *Anguish*. In order to examine the edification of this feeling on this book, we have investigated how the

form/content of *Anguish* constructs ontological tensions originated from the affects of deep sadness. In order to achieve this objective, we have used critical essays about this narrative, such as the ones written by Luís Bueno (2015), Rui Mourão (1971), Lúcia Helena Carvalho (1983) etc, and studies that lay the historical foundation on the nostalgic affect, and its relations with the melancholy, via, especially, *A tinta da melancholia* (2015), by Jean Starobinski, *A política da nostalgia*, by Marcos Piason Natali (2006) and “A potência estética da nostalgia”, by André Antônio Barbosa (2019). Our exegesis has showed that the figuration Luís da Silva’s sense of unbelonging, constructed through an incessant temporal movement of the speech, is not only the outcome of historical conflicts; it also derives from the representation of psychological conflicts, highly subjectives, powered by a major nostalgic feeling, building the tragical malaise of the protagonist.

Keywords: *Anguish*; Graciliano Ramos; narrative; nostalgia; unbelonging.

1 Introdução

Atualmente, a leitura cerrada do texto é parte essencial, mas não total, da exegese para algumas correntes teórico-críticas. Na crítica dialética em curso, por exemplo, a interpretação é encetada por meio de uma análise formal da narrativa, com o intuito de realizar a mediação¹ entre formas literárias e as tensões sócio-históricas suscitadas por elas, representativas das antagonias do meio de produção.

Fredric Jameson (1992, p. 10) angariou êxito na criação de um método de leitura dialético, mais precisamente na obra *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico. Segundo o filósofo norte-americano, um texto literário irradia outros conflitos além dos socio-históricos, como os psicológicos, filosóficos, culturais etc; no entanto, esses três últimos são complexamente combinados historicamente, sendo subsumidos por uma interpretação dialeticamente social; isto é, eles suplementam os movimentos da História que os concebem.

Essa perspectiva hermenêutica parece menos aberta do que a proposta de Antonio Candido (1967, p. 4) em *Literatura e sociedade*. Segundo ele, o elemento social não é único, estando ao lado ou integrado ao psicológico, ao religioso, ao linguístico, ao filosófico etc. Assim

¹ Mediação, no sentido da crítica dialética, é vista como o “nexo que articula forma literária e forma social.” (WAIZBORT, 2007, p. 65). Ampliando essa noção, o texto literário pode desenvolver elos com formas psíquicas, filosóficas, culturais etc, além da social.

crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra (CANDIDO, 1967, p. 7).

Diferentemente de Jameson, Candido não acredita na subordinação dos outros conflitos à História; ele as considera, sim, em pé de igualdade. Essa concepção é chamada, por ele mesmo, de “crítica integradora” (CANDIDO, 2015, p. 9), permitindo ao estudioso investigar as diversas tensões por ele encontradas, havendo ou não a predominância de umas sobre as outras (seguindo a interpretação pela qual cada texto examinado reclama).

Pensando nisso, tencionamos contemplar outro direcionamento interpretativo que a prosa multivalente de *Angústia*, de Graciliano Ramos, desperta. Se em outro trabalho acerca do romance em questão valemo-nos de um cabedal teórico-crítico, associado à crítica dialética jamesoniana, que nos permitiu localizar o subtexto histórico-social do romance, *neste artigo o objetivo é analisá-lo sob o viés do mal-estar; isto é, sob a figuração de elementos da nostalgia*, sem desvalorizar os afetos da melancolia e da angústia, também suscitados pelo texto e não suprimindo – de maneira alguma – mas, ao contrário, valorizando o subtexto histórico-social da narrativa.

Desse modo, vamos ao encontro do pensamento de Luís Bueno (2015, p. 228) quando declara que nenhum outro autor, durante a polarização política do decênio de 30, “passaria por cima da conjuntura que fazia os escritores separarem tão rigorosamente romance psicológico e romance social como Graciliano Ramos.”² A figuração da psique, nesse momento, é apresentada quase sempre em termos da consciência trágica sobre o presente.

2 Os termos do mal-estar

Por meio de considerações acerca das traduções em diversas línguas d’*O mal-estar na civilização*, de Sigmund Freud, Christian Dunker

² A polarização político-ideológica dos anos de 30 animou a ideia de que os escritores de esquerda deveriam compor obras representantes do chão social dos mais desvalidos, enquanto os de direita deveriam se ocupar do íntimo do ser, desprezando a História. *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno, é vital para que se compreenda essa intrincada questão.

organiza os modos pelos quais o mal-estar pode ser entendido. Pelos semas morfológicos das palavras concentradas no título original em alemão, o psicanalista brasileiro considera que “O mal-estar não é apenas uma sensação desagradável ou um destino circunstancial, mas o sentimento existencial de perda de lugar, a experiência real de estar fora de lugar.” (DUNKER, 2015, p. 196)

Quanto ao homem, estar fora de lugar no espaço-tempo pode criar tanto um sentido de exasperação agitada pelo porvir – angústia – quanto de imobilidade no tempo presente em busca do passado – melancolia e nostalgia – a depender das atitudes individuais advindas da própria história no tempo histórico do mundo social. Neste trabalho, em que o objeto são personagens, a construção do mal-estar vincula-se às tensões históricas e sociais manifestadas no texto literário. A noção de mal-estar, neste caso, subsume, genericamente, os afetos do desprazer.

Nesses termos da representação do desolamento, parece que a literatura aponta, previamente e com mais sensibilidade, para a profunda tristeza do que os estudos econômicos e sociais – de modos bem diversos, obviamente. No caso brasileiro, os estudos sobre o tema do fracasso – um caminho para o infortúnio – ganharam impulso com a publicação de “Elegia de abril”, de Mário de Andrade, publicado no primeiro número da revista *Clima*, em 1941. As investigações acerca do herói fracassado prosseguiram com Sergio Miceli (2001), João Luiz Lafetá (2000), Antonio Candido (1989), José Paulo Paes (2008) e Luís Bueno (2015), mencionando alguns. Todos eles viram, no romance de 30, o que Lafetá (2000, p. 248) denomina “confisco da alegria”.

A figuração do indivíduo derrotado aparenta estar associado à conjuntura social, econômica e cultural brasileira. De acordo com Antonio Candido (1989, p. 141), no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, a consciência generalizada do nosso atraso vem à tona após a Segunda Guerra Mundial; ele diz, porém, que o romance regionalista de 30 “adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos.” Segundo Luís Bueno (2015, p. 77), não apenas o romance regionalista de 30, mas também a prosa proveniente dos centros urbanos irradiavam o que ele intitula como “espírito pós-utópico”, definindo-o como a manifestação do juízo negativo “do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja [...]”

Prenunciando a visão do amanhã como fatalmente nefasta, o romance de 30 reiteradamente figura, de forma premente, duas tensões ontológicas e psicológicas derrotistas: a melancolia e a nostalgia. Vejamos como esses sentimentos – muito parecidos entre si – são representados em *Angústia*; antes disso, entretanto, é conveniente discuti-los sucintamente.

3 Breves considerações acerca das formas da nostalgia e da melancolia

Num breve relato acerca da concepção do sentimento nostálgico, Jean Starobinski (2016, p. 209) assevera que, no século XVII, essa sensação estava ligada ao afastamento do homem de sua terra de origem, principalmente devido à eclosão de guerras. Nesse momento, a nostalgia era vista como uma doença; o seu primeiro tratamento baseava-se em enganar o soldado por meio da promessa de retorno ao lar, que poderia nunca acontecer. Quando os sintomas nostálgicos não eram atenuados através do engano, o combatente, muitas vezes, era enviado de volta para casa.

Esse afã do retorno, no entanto, com o passar dos anos, não se restringia tão somente ao soldado. No século XVIII europeu, o sentimento nostálgico começou a ser estudado nas pessoas que se deslocavam em massa em direção aos centros urbanos, num momento em que tal transferência espacial era uma anomalia, “causada por eventos extraordinários, como guerras ou escassez.” (NATALI, 2006, p. 26).

Nesses termos, a nostalgia mostrava-se como uma forma de saudade, ou melhor, como uma doença da memória; a única distração admissível para o sujeito acometido por essa enfermidade, como afirma Marcos Piason Natali (2006, p. 28), era reter-se numa ativa rememoração do espaço-tempo de outrora.

Se até agora parece haver nesse sofrimento a predominância da mobilidade espacial como causa, são agregados à literatura médica desse distúrbio, nos séculos XVIII e XIX, mais dois fenômenos: a perda de um ser querido e a transformação, através da ação do tempo, do lugar antes conhecido, mas visto, no retorno do sujeito, como estranho a ele. Com esse conjunto de sintomas – “o anseio por algo [ou alguém] distante no espaço ou no tempo” – a palavra nostalgia “seria aceita pela Academia Francesa em 1830 [...]” (NATALI, 2006, p. 28-9).

Em uma analogia entre sinais nostálgicos e narrativa literária, o romance talvez tenha sido a forma que mais aderiu à representação dessa

forma de saudade, pautada na perda do vínculo com o passado, sendo ele acessado fantasmaticamente via figuração da memória.

A figuração da memória do eu está vinculada à exacerbação do individualismo, que encontrou seu lugar ao sol, como não poderia deixar de acontecer, nos relatos literários. De acordo com Ian Watt (2009) e outros tantos teóricos da literatura, a cosmovisão grandemente acentuada pelas revoluções burguesas, oriunda do desenvolvimento do capitalismo, da valorização da experiência individual e privada, do individualismo enquanto sede do conhecimento sensível e racional, produz a forma romance. Ele, por meio de sua elasticidade formal, consegue apreender e incluir tantos outros gêneros e subgêneros, esteticamente ou não privilegiados. Segundo Paul Ricouer (2010, p. 53), “foi mesmo a imensa diversidade e a indefinida flexibilidade de seus procedimentos que transformaram o romance no instrumento privilegiado da investigação da *psique* humana.”

A figuração do sujeito enovelado em si e no seu espaço-tempo passado tem condição privilegiada na escrita ou na emulação da escrita de si pelos romancistas. Isso se dá, principalmente, a partir de um *zeitgeist* em que o advento da psicanálise, associado à radicalização do sistema capitalista que motiva incessantemente mudanças valorativas, agrava a crise da noção de sujeito uno e não contraditório erigida nos séculos anteriores. Assim, o romance absorve a constituição autobiográfica, desenvolvendo a figuração de seres-de-papel que primam pela inconstância da consciência, pela desarticulação dos valores morais e sociais, expressando um isolamento, que, de acordo com Zérafá (2010, p. 106) gera “diversos modos de ser: a perplexidade, [...] a inquietude [...], a evasão, [...] o olhar crítico e poético [...]”; há, assim, a interiorização latente do conflito quando a ótica objetiva cede lugar à subjetiva.

Em algumas narrativas como *Angústia*,³ que apresentam essa ótica guiada amiúde pela introspecção, o sujeito nostálgico é aquele a idealizar

³ Além de *Angústia*, há muitos outros romances que podem ser considerados nostálgicos, pensando tão somente na produção brasileira de 1930. Entre eles há tanto as narrativas relatadas pela visão de um passado edênico por meio da voz de Carlos de Melo, em José Lins do Rego, quanto a mirada conservadora de Herói sobre a modernização em *O anjo*, de Jorge de Lima e a percepção romântica de uma época que se esvaiu, modulada pela voz de uma personagem desencantada com o agora, como em *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos.

incessantemente o então, prostrado nas imagens do paraíso perdido, num desejo “incontornável de não fazer parte do aqui e do agora, e cujo único horizonte, portanto, é qualquer coisa como um brilho inatingível que havia ficado esquecido em longínquos e remotos lençóis do passado.” (BARBOSA, 2014, s.p), o que não está distante do afeto melancólico, no sentido de uma falta de vislumbre do futuro.

De acordo com Luiz Costa Lima (2017, p. 15), “o tempo é a atmosfera que envolve a melancolia”; o tempo, incitando a rememoração, mostra-se como o condutor de tal afeto. O temperamento melancólico liga-se, principalmente segundo os estudiosos da psicanálise, “a um comportamento narcisista”, num “ato de afastamento e reflexão sobre si” (CAVALCANTE; VICENTE, 2018, p. 117). A memória pessoal é intimamente atada ao sujeito só, desligado das atividades coletivas, resultando numa crítica sensação de desamparo em consequência do esgarçamento do tecido social.

Entre os expedientes narrativos usados pelos escritores, a cadeia temporal do discurso arranja o sentido aporético⁴ da falta do outro na personagem. Segundo Luiz Costa Lima (2017, p. 56), seguindo os passos dos estudos psicanalíticos sobre o assunto, “uma falha se interpõe entre as dimensões que ampliam o presente.” O prolongado luto voltado ao objeto ausente medeia a tentativa de mimetização da duração do tempo; assim, o agora distende-se, pois as marcas traumáticas indelévels do passado impregnam a vida psíquica da personagem, que, na estagnação do hoje, não está aberta à sugestão do amanhã.

Apegar-se vigorosamente ao passado através da sua contemplação, sentir a ausência prolongada do outro – pessoa e/ou lugar – e não vislumbrar um futuro feliz são características tanto do melancólico quanto do nostálgico em termos de sintoma. Quais seriam, então, as diferenças entre essas duas formas de tristeza? Parece muito difícil responder com exatidão tal pergunta. Muitas vezes a nostalgia é vista apenas como uma variação da melancolia. Segundo André Antônio Barbosa (2014, s.p.), ela é algo mais atroz do que a melancolia, pois, no emergir deste sentimento, há, mesmo que subrepticamente, “um caminho inusitado para um novo tipo de experiência ainda desconhecida, para uma flor rara e de nova espécie.”

⁴ Não há saída para o sujeito melancólico. Em termos psicanalíticos, a sua libido – o seu desejo, a sua vontade de conexão com o outro – está capturada pela fantasmagoria das relações do passado, o que o impede de atuar no presente e planejar o futuro.

De qualquer modo, como dissemos, se em ambas a percepção do objeto ausente – estudado amiúde pela psicanálise em termos metapsicológicos – parece fazer parte tanto do afeto melancólico quanto do nostálgico, a diferença reside, para nós, na forma como as narrativas são compostas. Enquanto a prosa melancólica funda-se, majoritariamente, sobre o tempo – como Luiz Costa Lima (2017) mostrou no trecho anteriormente citado de sua obra – diante da edificação da melancolia na pessoa, o grave mal-estar da prosa nostálgica está intrinsecamente conectado ao deslocamento espacial, que também pode ser temporal, como o é no nosso romance, resgatando-se, assim, a noção do irrompimento da nostalgia como um desajuste de lugar, o que foi realçado por Jean Starobinski (2015) e Marcos Piason Natali, como característica fulcral no florescer do sentimento de inadaptação de Luís da Silva em *Angústia*.

4 A nostalgia como mal-estar basilar em *Angústia*

Como mostramos na parte concernente a *Angústia* de nossa dissertação de mestrado (FURTADO, 2017, p. 78), são figurados nesse romance, três tempos narrativos: o tempo da escrita das memórias (presente), da memória próxima (passado recente) e da memória da infância (passado remoto). O primeiro deles é pouco destacado, vindo à tona em momentos de reflexão sobre o processo rememorativo – quando o narrador-protagonista afirma esforçar-se para se tornar criança (RAMOS, 2011, p. 31), trata dos hiatos da memória (RAMOS, 2011, p. 115), do trabalho maçante (RAMOS, 2011, p. 21) etc; é tão somente a partir do recurso da emulação da escrita – com Luís tendo 35 anos – no entanto, que os dois tempos passados surgem, imprecisamente.

Em nenhum deles datam-se com exatidão os eventos, e sua duração não é indicada. Desse modo, não sabemos qual o espaço de tempo entre episódios; é desconhecido, por exemplo, quanto tempo se passou entre a primeira conversa com Marina e o assassinato de Julião Tavares, pois o texto não nos oferece essa indicação, muito provavelmente de maneira proposital, valendo-se mais da duração do tempo interior do que do exterior.

No que tange à idade de Luís da Silva na fazenda, depreende-se, por meio de pistas textuais, que ele nasceu naquele local – alcançando o avô já velho (RAMOS, 2011, p. 25) – e o deixou após a morte do avô, quando o protagonista tinha dez anos – “Fomos morar na vila. Meteram-me na escola

de seu Antônio Justino [...]” (RAMOS, 2011, p. 27). Com a dissolução da propriedade da família e o falecimento do pai, ele é obrigado a embrenhar-se na vida de cigano, lecionando em diferentes fazendas: “Quando ensinava tudo que seu Antônio Justino me ensinara, passava a outra escola. Tinha o sustento.” (RAMOS, 2011, p. 39). Cabe prontamente destacar que o jogo temporal é, também, espacial, tanto no sentido de uma projeção incessante do passado remoto sobre o passado recente, atingindo a escrita de Luís, quanto dos diferentes lugares representados por essas cadeias de tempo.

Acompanhamos essa trajetória tormentosa mediante a voz da personagem e a sua perspectiva aviltante do outro e do mundo. A visão parcial, direcionada ao passado remoto, contribui para o urdir de um ambiente demasiado asfixiante e degradado de um sujeito que nos escolta na sondagem da própria psique com tons labirínticos, devorado pela consciência corroída pela frustração. Rui Mourão (1971, p. 88) diz que

[...] salta-nos à frente a perspectiva do livro: o que vem se estruturando naquelas páginas [as primeiras do romance] caóticas à determinada visão das coisas. Sem saber com quem estamos e em que tempo objetivo nos encontramos, começamos a distinguir o mundo social e geográfico em que vive o nosso oculto guia, começamos a sentir com ele as suas emoções particularíssimas e a nos colocar dentro do seu ângulo de contemplação da realidade.

É por meio dessa ótica de apreensão da realidade que as passagens da infância de Luís da Silva são espalhadas na malha textual. Disto resulta que, por mais que o monólogo interior tente nos mostrar uma mente desgovernada, revelada por associações livres, conseguimos depreender – no delírio metódico de cada retomada do passado – a fratura e a conseguinte inadaptabilidade do narrador-protagonista a uma nova realidade espacial, econômica, política e social, configurando assim um sentimento altamente nostálgico através do doloroso afastamento da terra natal e de seus preceitos.

A primeira retomada do passado remoto surge quando o narrador-protagonista passeia de bonde. Esse traslado o conduz não só ao passado, mas ao momento progresso fundamental da narrativa – o assassinato de Julião Tavares, possivelmente cometido por ele – do qual o leitor não está inteirado: “Quanto mais me aproximo de Bebedouro mais remeço. Marina, Julião Tavares, as apoquentações que tenho experimentado estes últimos tempos, nunca existiram” (RAMOS, 2011, p. 25). Bebedouro é o lugar em

que o protagonista consuma o seu crime, o que é revelado nas partes finais do romance. A busca da evasão, corroborada pela ideia de que nada de desastroso, de fato, existiu, transporta, pela primeira vez, o narrador para a infância passada na fazenda do avô:

Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar [...]. Eu andava no pátio, arrastando um chocalho, brincando de boi. Minha avó, sinha Germana, passava os dias falando só, xingando as escravas, que não existiam. (RAMOS, 2011, p. 25).

A digressão prolonga-se até o final dessa subdivisão.⁵ Segundo Luís Bueno (2015, p. 624), a rememoração “permite apagar o outro porque remete a uma ordem em que tudo está em seu lugar e, portanto, não há infelicidade.” Socialmente, essa é a ordem com ranços escravocratas, no campo, em que a família de Luís, ainda que instalada numa fazenda decadente, detinha privilégios diante dos outros viventes do lugar. Privilégios que não mais existem no presente da enunciação da personagem principal – na cidade, o narrador-protagonista é apenas mais um rato aglomerado, na companhia de tantos outros. Não que houvesse um sentimento de extremo deleite em relação à meninice, porém, nela, ele gozava de espaço, mesmo que fosse para brincar sozinho – “Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só.” (RAMOS, 2011, p. 27) – diferentemente do espaço que a cidade lhe proporcionava – “A pensão, o meu quarto abafado [...].” (RAMOS, 2011, p. 25).

Outra subdivisão inicia-se e, entre escrever o artigo que Pimentel pediu e observar a chuva renitente que caía, Luís evade-se, algumas vezes, para o passado. Ele mesmo se pergunta os motivos desse constante escape:

⁵ Decidimos nomear dessa maneira o que é comumente chamado de capítulo. Rui Mourão (1971, p. 91) afirma, sobre romances em geral, “os grandes espaços em branco que se inserem entre os capítulos e as partes são pausas mais ou menos prolongadas que inculcam no espírito do leitor a impressão de haver concluído alguma coisa, quando nada, de haver vencido uma etapa.” Em *Angústia*, ao contrário, devido ao trânsito caótico da psique de Luís da Silva, uma subdivisão – ou segmento – muitas vezes transborda na outra. Em virtude disso, cabe intitular as partes entre os espaços em branco de subdivisões ou segmentos.

Emendo um artigo que Pimentel me pediu, artigo feito contra vontade, só para não descontentar Pimentel. Felizmente a ideia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu.

Penso em mestre Domingos, no velho Trajano, em meu pai. Não sei por que mexi com eles, tão remotos, diluídos em tantos anos de separação. Não têm nenhuma relação com as pessoas e as coisas que me cercam. (RAMOS, 2011, p. 27-28).

Todo esse segmento é elaborado por meio do vai-e-vem espaço-temporal. Quando, em um parágrafo, o narrador relembra a escola e a visão das roseiras de uma casa próxima ao local de ensino, no relato do parágrafo seguinte ele volta ao presente da escrita, que logo o conduz a outra memória – como conheceu Marina – esta, no entanto, menos remota do que as da fazenda: “Daqui também se veem algumas roseiras maltratadas no quintal da casa vizinha. Foi entre essas plantas que, no começo do ano passado, avistei Marina pela primeira vez, suada, os cabelos pegando fogo” (RAMOS, 2011, p. 30).

Linhas depois, retorna ao passado longínquo. Finaliza tal retomada com as reflexões acerca dos motivos pelos quais buscava figuras tão remotas: “Tenho-me esforçado por tornar-me criança – e em consequência misturo coisas atuais a coisas antigas” (RAMOS, 2011, p. 31). Ele está procurando apaziguamento; entretanto, a calma não pode existir enquanto o presente é tão, inelutável e obviamente, presente.

Como podemos constatar através desses exemplos, a montagem entre as várias dimensões espaço-temporais da narrativa está atada a um impulso, mesmo inconsciente, do protagonista; isto é, há sempre um motivo que joga o narrador até outro ponto de sua vida. Como assinala José Paulo Paes (2008, p. 60),

[...] a transição entre o agora e o outrora se faz o mais das vezes por meio da metonímia, como nas fusões cinematográficas: um objeto, uma pessoa ou uma palavra que faça lembrar a Luís da Silva determinada passagem de sua infância desencadeia de pronto o processo rememorativo.

4.1 O fugidio vislumbre do futuro

O movimento reminiscente da narrativa – a forma nostálgica em que não há porvir – é interrompido por 11 subdivisões, da página 41 a 86, e a estrutura do relato, como o conteúdo não reclama mais períodos complexos

de intensa perscrutação psicológica, é alterada. São passagens em que se encontram numerosos diálogos – entre Luís da Silva e outras personagens – em discurso direto. O protagonista trava conversa com a sua criada Vitória, com Moisés, Pimentel, dr. Gouveia, d. Aurora, d. Adélia, Seu Ramalho e, principalmente, com Marina e Julião Tavares. As aflições do protagonista parecem um pouco apaziguadas em comparação com o restante do romance, em que há grave inquietação mental. As causas que o levam a não se voltar ao passado remoto do campo, nessas páginas, são examinadas por Luís Bueno numa chave interpretativa social: nesse “momento Luís pertencia a uma ordem”, sobretudo a partir do instante em que ele e Marina noivam:

Um casamento nessas condições era mais interessante ainda em sua trajetória rumo a uma posição mais fixa e respeitável na nova ordem que substituíra a do velho Trajano. Estando por cima, um casamento com Marina lhe daria a oportunidade de exercer sobre ela algum tipo de dominação. Sem mencionar que a beleza de Marina, além de despertar-lhe o desejo, garantiria uma nova forma de superioridade, a inveja dos outros homens – situação que ele imagina em detalhes, mais tarde, na ocasião em que a moça vai ao teatro com Julião Tavares. (BUENO, 2015, p. 630-631)

A fim de se adequar a essa ordem, Luís desembolsa as suas economias e, elas não sendo suficientes para que se concretize um casamento minimamente luxuoso, fantasia ser o vencedor de um bilhete de loteria: “Se eu pegasse a sorte grande, Marina teria colchas bordadas a mão. Pobre de Marina!” (RAMOS, 2011, p. 83). Após essa última citação, a noção de ajustamento aos valores daquela ordem declina em dois momentos fulcrais: o primeiro dá-se quando Marina mostra as peças do enxoval que tinha comprado com as economias do protagonista, que reage atonitamente ao preço do que foi adquirido por ela. Ele reflete, em contexto pré-verbal para, depois, curvar-se às vontades da moça, em contexto verbal:

Que remédio! Havia de brigar com ela, dizer-lhe que tivesse juízo, explicar que sou pobre, não posso comprar camisetas de seda, pó de arroz caro, seis pares de meias de uma vez? Seis pares de meias, que desperdício! Se ela suasse no veio da máquina ou aguentasse as enxaquecas do chefe da repartição, não faria semelhante loucura. Mas não desprositei, como o coração me pedia.
— Está bem. Vamos comprar o resto. Faça economia, ouviu? Os cobsres estão escassos. (RAMOS, 2011, p. 84).

Após o relato da breve conversa com Marina, Luís dirige-se ao banco, de onde retira o resto de suas economias. Talvez esse seja um dos raros momentos em que o narrador demonstra entrever um amanhã exitoso, tanto em termos matrimoniais quanto financeiros e intelectuais – “Apenas confiança no futuro, apesar dos encontrões que tenho suportado. Os matutos acreditavam na minha literatura.” (RAMOS, 2011, p. 85). A adequação permite a Luís avistar o futuro com otimismo, o que era tão estranho até esse momento e que declina violentamente em poucos instantes, fazendo com que a forma nostálgica da negatividade surja mais uma vez. A descrição do seu estado de espírito altera-se em campos semânticos antitéticos, isto é, num movimento que passa do júbilo para a indignação:

Ia cheio de satisfação maluca. Não tirava a mão do bolso, apalpava as caixinhas, sentia através do papel de seda a macieza do veludo. Na alvura do braço roliço a fita faria uma cinta negra; a pedrinha branca faiscaria no dedo miúdo.

– Moisés me emprestará cinquenta mil-réis até o mês vindouro. Ao chegar à rua do Macena *recebi um choque tremendo. Foi a decepção maior que já experimentei.* À janela da minha casa, caído para fora, vermelho, papudo, Julião Tavares pregava os olhos em Marina, que, da casa vizinha, *se derretia para ele*, tão embebida que não percebeu a minha chegada. Empurrei a porta *brutalmente, o coração estalando de raiva*, e fiquei em pé diante de Julião Tavares, sentindo um desejo enorme de apertar-lhe as goelas. (RAMOS, 2011, p. 85, grifo nosso).

A imagem da possibilidade de um futuro promissor vai dando lugar a incertezas sobre esse mesmo porvir. O amanhã só pode ser próspero se todas os anseios de Luís – o casamento, o empréstimo de Moisés, o sucesso na carreira literária – de fato, se concretizarem. A noção do futuro minimamente próspero, no entanto, é fugaz. Os requisitos necessários para que Luís alcance algum conforto não se efetivarão. Da euforia, que leva Luís a verbalizar o empréstimo que Moisés lhe concederá, advém uma instantânea e violenta ira, antevendo, igualmente, o método – o enforcamento – de que o protagonista lançará mão no assassinio de Julião Tavares, relatado na página 202.

O declínio da sensação de ajustamento à ordem é esgotado na cena da conversa entre o narrador e Julião Tavares, quando aquele percebe que é o oposto deste, o que é simbolizado pela diferença de qualidade entre as roupas e os sapatos dos dois: “A roupa do intruso [Julião Tavares] era bem-feita, os sapatos brilhavam. Baixei a cabeça. Os meus sapatos novos

estavam mal engraxados, cobertos de poeira. Pés de pavão.” Depois da troca de algumas palavras entre eles, Luís sente-se ainda mais enfurecido; no entanto, ele curva o espinhaço na presença de Julião:

A porta, que tinha ficado aberta, mostrava-me os paralelepípedos, as sarjetas, as pernas dos transeuntes, só as pernas, porque, como já disse, eu tinha a cabeça baixa. *A minha curiosidade se concentrava nos sapatos dos transeuntes* (RAMOS, 2011, p. 86, grifo nosso).

Logo em seguida, Luís rememora o passado na fazenda, o que não ocorria há muitas páginas. Os objetos desencadeadores do ato reminiscente são os sapatos. Dessa forma, ele se lembra de episódios na fazenda, realçando os calçados das figuras de então:

As *alpercatas* de Amaro vaqueiro iam do curral dos bois ao chiqueiro das cabras. Em dias de pega Camilo Pereira da Silva desenroscava-se, vestia o gibão, *calçava as perneiras*. O barbicacho do chapéu de couro terminava debaixo do queixo numa borla que lhe fazia uma barbinha ridícula. Assim paramentado, Camilo Pereira da Silva *andava* emproado como um galo, e as *rosetas das esporas de ferro tilintavam*. (RAMOS, 2011, p. 86-87, grifo nosso).

4.2 O retorno da forma nostálgica e o crime

Após esse momento, a forma nostálgica do relato volta à tona, representando o grave desassossego da personagem principal. Parece-nos que há uma certa retroalimentação entre o mal-estar da falta do porvir e a angústia. Jean Starobinski (2015, p. 429) descreve as sensações do melancólico – e sintomaticamente também do nostálgico – da seguinte forma:

Nos confins do silêncio, no sopro mais fraco, a melancolia murmura: “Tudo está vazio! Tudo é vaidade!”. O mundo é inanimado, atacado de morte, aspirada pelo nada. O que foi possuído se perdeu. O que foi esperado não ocorreu. O espaço está despovoado. Por todo lado estende-se o deserto infecundo. E se um espírito paira acima dessa extensão, é o espírito da constatação desolada, a negra nuvem da esterilidade, de onde jamais brotará o raio de um *fiat lux*.

Não que no horizonte de expectativas de Luís da Silva, a partir da volta do processo vertiginoso de projeção do passado, ele veja luz; no

entanto, há, nele, ainda, uma vontade de agir, mesmo que este agir seja descabido, pernicioso, anacrônico, do modo como a fixação dos costumes de sua infância determina a sua ação. Existe, nesse futuro abortado, uma energia que precisa ser descarregada, uma vez que a derrota é de difícil aceitação.

O afeto mais próximo figurado na narrativa – na tensão entre o nada e o factível – é o da angústia, que é centrada na “dialética do desejo” (POLLO; CHIABI, 2013, p. 145). Racionalmente, o indivíduo não deve intervir passional e agressivamente naquilo que o aflige; o sujeito angustiado, no entanto, movido pela paixão indelével, sente o aperto, a sufocação, a vertigem, levando-o à “necessidade imperiosa de sair à rua, andar do lado de fora da casa, tomar ar fresco, caminhar a ermo, eventualmente correr.” (POLLO; CHIABI, 2013, p. 138), o que Luís da Silva realiza com frequência. Ele é muito mais dramaticamente inquieto (angustiado) do que dramaticamente inerte (melancólico).

A angústia de perder o futuro, aliada ao apego nostálgico e tenaz ao passado, manipulam essa personagem (auto)destrutiva do presente. Carregar os laços do campo de outrora na cidade do agora gera um lancinante embate na psique do protagonista. Como símbolo maior da ausência no presente, temos a figura de José Baía, que simboliza um modo de agir da infância de Luís, podendo pertencer tão somente a ela e ao sistema econômico-social em que ela estava inserida.

A primeira descrição dessa personagem é a seguinte: “José Baía falava baixo e ria sempre.” (RAMOS, 2011, p. 41). Dos indivíduos da narrativa do passado remoto de sua infância, ele não aparece tão reiteradamente quanto o avô, o pai, Sinhá Germana e Amaro vaqueiro, enquanto o personagem-protagonista ainda detém certo controle mental; porém, nas vezes em que a imagem de Baía vem à tona, ele é rememorado como um sujeito tranquilo, amigável e risonho.

Contudo, José Baía, visto carinhosamente por Luís da Silva, é um jagunço, o que principiamos a saber com o decorrer da narrativa: “Se o velho [o avô] quisesse extinguir um proprietário vizinho, chamaria José Baía, o camarada risonho que me vinha contar histórias de onças no copiar [...]” (RAMOS, 2011, p. 149). José Baía é a figura do justiceiro, que, na capital, é anacrônica, mas que Luís da Silva carrega consigo. As divergências entre valores espaço-temporalmente conjugados são enormes entre o protagonista e José Baía.

Ao jagunço, como diz Lúcia Helena Carvalho (1983, p. 42), “não [...] é dada consciência moral de seus atos; cabe-lhe obedecer, na certeza de que o poder de seu senhor emana do divino.” No íntimo de José Baía, ele conjectura, não se daria algum conflito de implicações morais, enquanto em Luís, o fazer a justiça com as próprias mãos é um ato de ataque contra a ordem vigente do presente – em que ele se encontra quando comete o assassinato – transgredindo os preceitos daquele meio. Isso agrava também a figuração do seu caos mental, pois Luís, ao mesmo tempo que mistura os numerosos valores dissonantes entre as ordens, tem consciência desses mesmos valores.

Essas reflexões levam-nos à articulação do ato fundamental do romance, o assassinato cometido pelo narrador-personagem. O segmento em que o protagonista persegue e, finalmente, mata Julião Tavares é labiríntico: os pensamentos de Luís passeiam entre a descrição do encalce ao seu algoz e diversas reminiscências ligadas ao passado na fazenda. Nessa cena, o que chama a atenção é a aparição constante da figura de José Baía, sempre como um motivo desencadeador de um *modus operandi* violento de sua infância, que está atado ao sentimento de raiva do protagonista, perguntando-se se os cangaceiros também sofriam de tal ânimo. A imagem do cangaceiro, então, remete Luís a José Baía:

Julião Tavares era uma sombra, sem olhos, sem boca, sem roupa, sombra que se dissipava na poeira de água. A minha raiva crescia, raiva de cangaceiro emboscado. Por que essa comparação? Será que os cangaceiros experimentavam a cólera que eu experimentava?

José Baía vinha contar-me histórias no copiar, cantava mostrando os dentes tortos muito brancos. [...]

Nenhum remorso. Fora a necessidade. Nenhum pensamento. O patrão, que dera a ordem, devia ter lá as suas razões (RAMOS, 2011, p. 193-194).

O protagonista não é José Baía, pois não pode sê-lo. Um indivíduo de classe média

baixa, com certa ilustração, sabedor das amarras que o oprimem, não pode agir com a frieza de um jagunço. Sisudo e retraído, Luís é o oposto de José Baía, o camarada risonho que contava diversas histórias. A semelhança entre eles é a obediência aos chefes; enquanto o jagunço satisfazia os pedidos de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, o protagonista cumpria

o que lhe era requisitado: “– ‘É conveniente escrever um artigo, seu Luís.’ Eu escrevia”. (RAMOS, 2011, p. 195). Mesmo com todas as disparidades entre os dois, o narrador tenta irmanar-se, repetidamente, ao empregado do avô: “– José Baía, meu irmão onde estarás a esta hora?” (RAMOS, 2011, p. 194); mais à frente, ele reforça a sensação de irmandade entre os dois, mas logo a refuta:

– José Baía, meu irmão. ...

José Baía não era meu irmão: era um estranho de cabelos brancos que apodrecia numa cadeia imunda, cumprindo sentença por homicídio.

– “Recebeu cópia do libelo?” José Baía não soubera responder. [...] Afinal que me importava José Baía, estirado numa esteira por detrás das grades negras e pegajosas? Que me importavam as grades negras e pegajosas. (RAMOS, 2011, p. 196).

Não há meios de saber se o jagunço foi, de fato, preso, ou se essa é uma projeção de Luís. Perceptível, no entanto, é a procura, nesse excerto, pelo desvencilhamento daquela figura e o seu rebaixamento intelectual, uma vez que José Baía desconheceria, ao contrário de Luís, os procedimentos legais reunidos numa sentença de homicídio. A figura do cangaceiro reaparece páginas depois: “José Baía, velho e manso, dormia na esteira de pipiri, por baixo das cortinas de pucumã” (RAMOS, 2011, p. 198). A visão do jagunço acompanha o protagonista até o momento em que ele comete o assassinato e continua a persegui-lo no monólogo interior no final do romance.

Luís Bueno (2015, p. 636-637), em *Uma história do romance de 30*, examina como se dá a relação entre as personagens principais e o outro nos romances de Graciliano Ramos; isto é, se essa relação é de empatia, aturdimiento, desconhecimento, estranhamento etc. No que toca a *Angústia*, o estudioso ressalta que o outro é como um impasse, um ser indecifrável. Com esse norte, Luís Bueno enxerga, nos movimentos de adaptação e inadaptação a uma ordem, uma profunda conexão entre a falta de enquadramento espaço-temporal sentida pelo protagonista e as relações que ele trava com os outros seres-de-papel.

O afã de Luís da Silva de ajustar figuras do passado remoto – e os seus valores intrínsecos – ao presente é uma tentativa aprioristicamente frustrada de ajustar a si mesmo a essa nova ordem. Como vemos nos trechos citados, enquanto persegue Julião Tavares, ele busca em José Baía um irmão. Mas

o jagunço não pode mais sê-lo, e o próprio protagonista sabe disso quando rechaça a imagem do empregado da fazenda. Tal questão – a impossibilidade de irmanação – é ainda mais perceptível e conflituosa nos momentos em que, no enalço de Julião Tavares, ele deseja que o outro consiga se safar:

De repente senti uma piedade inexplicável, e qualquer coisa me esfriou as mãos. Julião Tavares era fraco e andava desprevenido, como uma criança, naquele ermo, sob ramos de árvores dos quintais mudos. (RAMOS, 2011, p. 192).

Páginas à frente, o narrador sentencia: “Desejei que Julião Tavares fugisse e me livrasse daquele tormento.” (RAMOS, 2011, p. 195). O crime é insuficiente para que haja um sentimento de pertencimento no que toca aos valores morais, éticos e de justiça vigentes na Maceió urbana em meados de 1930. Luís Bueno (2015, p. 637) diz que na rememoração do crime, José Baía

[...] não existia e não poderia ajudá-lo [Luís da Silva] a obter sentimentos humanos, o que o obriga a encarar o fato de que seu ato é pessoal, vil, impossível de justificar. Daí vem o desejo de que Julião fuja, escape de suas, garras, como o gato que desejasse ver o rato fugir ao seu cerco.

Dessa forma, nem José Baía, muito menos Julião Tavares, são compreensíveis para o desnorteado protagonista: “José Baía *era* um seu igual. Julião Tavares seria seu oposto.” (BUENO, 2015, p. 637, grifo do autor). Oposto que não pode ser assassinado na cidade, pois é naquele local que Julião se move naturalmente, totalmente adequado ao meio. O protagonista deve matá-lo, então, na mata, lugar que superiormente domina, num indício de pertencimento ao campo. Ali tem de ser o lugar da tocaia:

Julião Tavares flutuava para a cidade, no ar denso e leitoso. Estaria longe ou perto? Aparecia vagamente nos pontos iluminados, em seguida o nevoeiro engolia-o, e eu tinha a impressão de que ele ia voar, sumir-se. [...] Afligia-me pensar que dentro em pouco ele entraria na cidade e dormiria tranquilo. (RAMOS, 2011, p. 191-192).

Na cidade, Julião Tavares estaria protegido, ao contrário do lugar em que se encontravam: “descampado escuro, que lembra o sertão e em que é possível acabar com um vivente sem vê-lo, como fazia um José Baía, que nem sequer sabia quem matava e por quais razões.” (BUENO, 2015,

p. 637). A tocaia, a região onde o crime é cometido, a impossibilidade de defesa do outro naquele espaço, a rememoração incessante ligada à figura de José Baía, o receio de cometer o delito, sabendo que não está protegido pelo mandonismo do avô, enfim, estão coadunados ao grave choque de valores no dramático entre-lugar de inadaptação – não pertencente à fazenda, (pois ela vincula-se ao passado) nem à cidade – em que se encontra.

A maneira pela qual Luís da Silva executa o seu algoz, aliás, também está atada à transferência de acontecimentos do passado em direção ao presente. O protagonista relembra a figura de um homem enforcado em sua infância rural e o episódio no qual uma cascavel se enrola no pescoço do avô. Esses pensamentos reverberam no herói e se manifestam de maneira cada vez mais intensa no decorrer do seu processo de enlouquecimento. A corda e as cobras aludem à ideia do crime:

O que ficava era aquela gordura que se derramava pelas paredes. Às vezes eu estava certo de que Julião Tavares se tinha calado, mas a voz não deixava de perseguir-me. Mexia-me, tossia. E olhava com insistência o cano que se estirava ao pé da parede, como uma corda. (RAMOS, 2011, p. 104).

Decorrido certo tempo, impossível de precisar, Luís da Silva declara abertamente: “Enforcado, Julião Tavares enforcado.” (RAMOS, 2011, p. 129).

Após o crime cometido, o porvir, de fato, é liquidado. Os conflitos são insolúveis, as possibilidades parecem esmagadoras. A memória de Luís da Silva é destruída: há apenas um tempo, o tempo presente em que todos os tempos, espaços, leis e indivíduos interagem indisciplinadamente. As três dimensões temporais que confluem mutuamente não mais se distinguem em termos, principalmente, de valores. Assim, o protagonista mata Julião Tavares, o emblema do que abomina e por que anseia, procurando uma justiça purificadora “como coronel do sertão, cangaceiro ou cobra sorrateira.” (SANTIAGO, 2011, p. 341), não por meio da justiça formal.

Nem a justiça nem o apaziguamento aparecem, no entanto: “Luís matou Julião, mas não matou esta nova ordem, *nem pôde restaurar a antiga*, e por isso mesmo permanece à margem, rato miúdo.” (BUENO, 2015, p. 635-636, grifos nossos). Relembrando o crime, a mente de Luís da Silva trabalha apenas como duração; as várias instâncias de presente e passado manifestam-se desordenadamente e o monólogo vem à tona:

O homem perdido ofegava apavorado. As vozes cada vez mais distintas, grossas, finas. Machos e fêmeas. Certamente iam para a farra. Mentira, tudo mentira. Eu não tinha trinta e cinco anos: tinha dez e estudava a lição difícil na sala de nossa casa na vila. (RAMOS, 2011, p. 201).

Todavia, no espaço-tempo do presente na figuração da Maceió em desenvolvimento, as crianças, vistas pelo protagonista, estão fadadas à dor. Ele declara que em “vinte anos as [crianças] que gostassem de torcer-se no mesmo canto seriam parafusos. Ignorariam o que existisse longe delas, mas conheceriam perfeitamente as coisas por onde passassem as suas roscas” (RAMOS, 2011, p. 124).

No limite da experiência subjetivada da desolação da personagem, ou o porvir não existe ou ele é experimentado pela via do sofrimento inevitável. Essa visão negativa sobre o mundo caminha, por passagens do texto muitas vezes tortuosas, dialogicamente com o afeto nostálgico. No fundo, o mal-estar de Luís está altamente vinculado com o seu “desempoderamento” no presente, em conflito com o domínio da família na sua meninice.

Neto de donos de escravos, ele não aceita a condição social de pequenoburguês intelectual, que tem consciência do processo de reificação que ele mesmo sofre, escrevendo artigos que lhe ordenam, funcionando como um parafuso do Estado – projetando nas crianças esse mesmo fardo – carregando a

[...] marca indelével dos que despertaram para a realidade e sentiram a miséria e deformação dos valores humanos. O estigma da pergunta sem resposta, da humilhação para o enquadramento institucionalizado percorrem o texto sob forma de imagens obsedantes da infância ou da adolescência. (BRAYNER, 1978, p. 214).

Perdido no mundo, desenraizado, longe do passado nostálgico buscado, sem parentes, ele quer deter, individualmente, os poderes que o avô conservava, nos seus mandos e desmandos. A potência nociva da nostalgia, que reside em reagir violenta e anacronicamente ao espaço-tempo presente, buscando o *modus vivendi* do passado, pode ser vista, mais uma vez, no trecho adiante. Depois de imaginar, de novo, a morte de Julião Tavares, o herói é motivado, por meio da imagem dos músculos de um rapaz que ensinava capoeira – que, sendo seus, poderiam matar Julião sem grande esforço – a voltar ao passado remoto:

Por uma aberração, imaginava que aqueles músculos eram meus. Os músculos de mestre Domingos eram do velho Trajano. Os músculos e o ventre de Quitéria também. [...] Quitéria e outras semelhantes povoaram a catanga de mulatos fortes e brabos que pertenciam a Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva. São do meu tempo os dois últimos partos de Quitéria. Sinha Terta, parteira da fazenda, batia a taramela do quarto pegado à cozinha. Trajano rondava a porta, preocupado com a cria, que não era dele. Depois da abolição, já sem forças, ainda conservava modos de patriarca. Estava arrasado, aos sábados subia à vila, entrava na carraspana, encostava-se ao ombro do mestre Domingos, babando-se: “– Negro! Tu não respeitas teu senhor não, negro?” Não o alcancei gerando filhos nas pretas, mas alcancei os cabras que lhe pediam a bênção cochichando e vi-o nas pontas dos pés rondando o quarto de Quitéria, interessando-se pelos moleques, como se fossem dele. (RAMOS, 2011, p. 148-149).

Os músculos de mestre Domingos eram os de Trajano, o ventre de Quitéria e outras negras eram de Trajano, os seus filhos e os filhos dos outros que pediam proteção eram, igualmente, de Trajano. Até após a abolição, mestre Domingos deveria respeitar o patriarca. Em Luís da Silva, na interpretação do subtexto do romance, há o desejo indômito de possuir: no caso, Marina – o que não é mais possível, como pobre-diabo no sistema capitalista, sendo ela, portanto, possuída pelo emblema desse meio de produção, representado por Julião Tavares – dinheiro, uma casa, criadas, enfim, poder.

André Antônio Barbosa (2014, s.p) afirma, sumarizando as reflexões de alguns críticos sobre o tema, que, no nostálgico, a sedução do passado não auxilia no apaziguamento do sujeito, “pelo contrário, ele nunca esquece o desespero inescapável do presente. O passado fascina pela própria impossibilidade de seu devir atual. O que se procura nesse passado não é um modelo que se possa ‘aplicar’ ao presente.”

O protagonista de *Angústia*, de fato, sente o presente aflitivamente; no entanto, o impulso saudoso é tão pungente que ele tenciona aplicar os complexos modos de ser de outrora no seu tempo, também complexo, do agora. A impossibilidade de realizar esse ato estrangula a psique de Luís da Silva, fomentando delírios e fornecendo material para a forma temporalmente oscilante da narrativa.

5 Considerações finais

Jean Starobinski (2015, p. 205) diz que a história dos sentimentos está estritamente ligada à sua relação com a linguagem. A rigor, o sentimento pode transcender os meios linguísticos de expressão, porém, “ele só pode se disseminar através das palavras”. Christian Dunker (2017, p. 14), principalmente por meio da psicanálise lacaniana, afirma que a forma como estruturamos os afetos na linguagem “é um capítulo decisivo de nossa política de subjetivação.” Articulando essas ideias com o discurso literário, é possível declarar que a prosa de 1930, especialmente aquela composta mediante a narração do íntimo em primeira pessoa, forma modos de disseminar o afeto nostálgico.

É patente, nesse trecho histórico da nossa literatura, a figuração do mal-estar. Entre algumas das obras mais vigorosas na representação das formas de tristeza estão *Banguê*, de José Lins do Rego, pautada na nostalgia; *Calunga*, de Jorge Lima, tracejada pela angústia diante da alteridade; *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, edificado pela melancolia atroz e niilista; *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, construído pelo meio-riso melancólico e a saudade de Vila Caraíbas; entre elas inclui-se, obviamente, *Angústia*. Todas essas prosas já prenunciam um porvir desolador anterior à nossa consciência de país subdesenvolvido, explorada por nossos economistas e sociólogos na década de 50, como afirma Antonio Candido (1989, p. 171-172).

Mostramos como a narrativa de *Angústia* irradia graves sentimentos de negatividade mediante os movimentos temporais do discurso, em que o tempo da escrita dá vazão a dois eixos temporais do passado: o próximo e o remoto. Neste último, localizamos o subtexto nostálgico do romance. Todavia, os preceitos do passado longínquo não se atêm ao seu período histórico e interior. Ao contrário, eles invadem a figuração do passado próximo de Luís da Silva.

Os atos da tragédia transgressora do narrador-protagonista estão envenenados pelos valores erigidos durante a infância na fazenda de seu avô, autoridade da região; o avô, aliás, difere drasticamente da personagem principal, um “Luís da Silva qualquer” (RAMOS, 2011, p. 35), como o próprio assevera. Luís não lida apropriadamente com a perda de prestígio e decorrente insignificância, resistindo bravamente ao ajustamento compulsório que aquela nova ordem lhe impunha, prática comum ao nostálgico.

Dessa forma, ele evade em direção ao passado, mas o presente envolve-o inevitavelmente. Na luta contra o agora, o protagonista usa ferramentas do passado campestre, principalmente no assassinato de Julião Tavares, em que ele faz justiça com as próprias mãos, assim como o jagunço José Baía, empregado do avô. A ausência material do outrora, portanto, concebe a sua recriação simbólica num espaço-tempo que não o suporta; nem as relações nem o ambiente são como antes eram. Assim, ele não consegue se irmanar com ninguém, tendo que trazer à tona a figura do jagunço, também não sendo apto a se relacionar habilmente com Marina, que não age como as negras do avô; não tem, igualmente, o espaço à disposição que encontrava na infância, tendo que se confinar em pequenos locais.

Essa equação engendra em Luís um difícil processo de satisfação. Quando ele consegue sentir um mínimo contentamento, durante a preparação do noivado, a saudade do passado e a rememoração cessam. Contudo, esse período é breve e no decurso do desmanche do namoro e da morte de Julião, ele enovela-se ainda mais no afeto nostálgico, que o faz navegar indistintamente sobre os vários tempos da história. Em vista disso, não há como esboçar o futuro. Ele é anulado pela duração violenta e agônica de dois períodos – o campo da infância e a Maceió em processo de urbanização da fase adulta – antagônicos.

Diante dessas reflexões, percebemos a multivalência de *Angústia*. A carga nostálgica, extremamente subjetiva do romance, retroalimenta as marcas histórico-sociais, que podem ser transindividuais, da queda material. Consequentemente, essas tensões não se anulam umas às outras, exigindo leituras tanto filosófico-psicanalíticas quanto sociológicas, por meio de uma hermenêutica integradora, nem violentando nem reduzindo o texto à univocidade.

Referências

BARBOSA, André Antônio. A potência estética da nostalgia. *Serrote*, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/a-potencia-estetica-da-nostalgia/>. Acesso em: 05 jul. 2019.

BRAYNER, Sônia. Graciliano Ramos e o romance trágico. In: _____. (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 204-221. (Fortuna Crítica, v. 2)

- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP/Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1967.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 140-162.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: _____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2015. p. 9-14.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do romance: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.
- DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CAVALCANTE, Cristovam Bruno Gomes; VICENTE, Adalberto Luis. Melancolia em Poèmes Saturniens. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, Assis, v. 23, p. 113-133, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5016/msc.v23i0.1162>. Disponível em <http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1162/1095>. Acesso em: 04 set. 2019.
- FURTADO, Pedro Barbosa Rudge. *Rememoração em Graciliano Ramos: do romance à autobiografia*. 2017. 227 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2017. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/151024/furtado_pbr_me_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 20 fev. 2019.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Arquivo Editora e Distribuidora, 1971.
- NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006.

PAES, José Paulo. O pobre-diabo no romance brasileiro. In: _____. *Armazém literário: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 50-75.

POLLO, Vera; Chiabi, Sandra. A angústia: conceito e fenômenos. *Revista de Psicologia*, Fortaleza, v. 4, n. 1, p. 137-154, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/psicologiaufc/article/view/798>. Acesso em: 10 jan. 2019.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Edição comemorativa de 75 anos. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010. v. 2.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2011. p. 341-350.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Tradução de Rose Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Nayfi, 2007.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. Tradução de Luiz João Gaia e Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em: 30 de novembro de 2019.

Aprovado em: 21 de fevereiro de 2020.



Corpo, culpa e vergonha em *Mundos mortos*, de Octávio de Faria¹

Body, Guilt and Shame in Octávio de Faria's Mundos Mortos

Fábio Figueiredo Camargo

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

fabiocamargo@ufu.br

<http://orcid.org/0000-0002-4482-9836>

Resumo: O presente artigo analisa o romance *Mundos mortos*, de Octávio de Faria, publicado em 1937, rotulado pela crítica como literatura intimista, abordando personagens adolescentes e seus dilemas sobre sexualidade em torno de um local de homosociabilidade, o colégio de padres católicos. O que chama atenção na produção desse autor, e está expresso nos textos ficcionais, nos dilemas de seus personagens, em seu diário e em suas correspondências, é o conflito constante entre o fato deste ser católico fervoroso e, ao mesmo tempo, haver a presença marcante de um homoerotismo, o qual está diretamente ligado à produção dos corpos dos personagens. Esses corpos dóceis, ou rebeldes, estranhos, diferentes colocam-se em posições negativas com relação ao padrão heteronormativo de seu tempo, deparando-se com os sentimentos de culpa e vergonha constantes, instituídos pelo catolicismo. Analisa-se de que modo o escritor representou o corpo diante dos dogmas católicos, a representação da homossexualidade e como isso transparece em seu romance, lançando mão de teóricos como Eve Kosofski Sedgwick, Michel Foucault e Judith Butler.

Palavras-chave: literatura brasileira; Octávio de Faria; corpo; homoerotismo; catolicismo.

Abstract: This article analyzes Octávio de Faria's novel *Mundos mortos*, published in 1937, critically labeled as intimate literature, about adolescent characters and their dilemmas around sexuality at a homosocial place, the college of Catholic priests. What draws attention in this author's production, and is expressed in the fictional texts, the dilemmas of his characters, his diary and his correspondences, is the constant conflict between him being a fervent Catholic and, at the same time, having the presence striking feature of homoerotism,

¹ Pesquisa financiada pelo CNPQ via edital universal sob o número 421380/2018-7 com vigência entre 2019-2022.

which is directly linked to the production of the bodies of the characters. These docile, or rebellious, strange, different bodies put themselves in negative positions with respect to the heteronormative pattern of their time, encountering the constant feelings of guilt and shame instituted by Catholicism. Analyzes how the writer represented the body in the face of Catholic dogma, the representation of homosexuality, and how this shows in his novel, using theorists such as Eve Kosofski Sedgwick, Michel Foucault and Judith Butler.

Keywords: Brazilian literature; Octávio de Faria; body; homoeroticism; catholicism.

Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Vinícius de Moraes eram amigos nos anos 1930, e este grupo seria ampliado com a chegada de Adonias Filho, vindo da Bahia. Estes prosadores e poetas escreviam e se correspondiam sobre literatura e suas possibilidades de escrever sobre temas os mais diversos que giravam em torno dos destinos da humanidade. Formavam um grupo de católicos fervorosos, alguns dos quais em crise com sua (homo)sexualidade, e representavam os conflitos seus e de uma geração inteira sobre a questão, discutindo-a em cartas, diários e produções ficcionais. Cabe salientar que nem todos assumiram sua homossexualidade, mas tangenciaram a questão em seus textos literários, não sendo o homoerotismo algo programático nesse grupo, como se poderá dizer do grupo formado pelos escritores ligados ao jornal *Lampião da esquina*, nos finais dos anos 1970.

As afinidades eletivas de grupos de escritores são importantes para o estudo da literatura, principalmente porque apresentam uma vasta gama de formas de como esses sujeitos se produziam e escreviam seus textos ficcionais. Os anos 1930 são marcados na historiografia da literatura brasileira como o período em que se produz uma literatura de cunho social, na qual se destacam Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rego, caracterizada por uma análise impiedosa das condições sub-humanas das regiões fora do sudeste do país, denominada Regionalismo de 1930.

Produziram-se estudos demonstrando que não só os escritores citados escreveram no período e parece ser uma unanimidade da crítica reconhecer que havia uma divisão entre esquerda e direita, o que interferia no modo de produzir literatura tanto no mundo quanto no Brasil. Assim, os escritores ditos de direita, que trabalhavam uma literatura chamada de intimista, foram relegados ao ostracismo, sendo recuperados tempos depois, mais precisamente em estudos advindos dos anos 1990 em diante.

Luís Bueno demonstra como o intimismo fazia parte também dos textos produzidos como regionalistas em sua *História do Romance de 30* (2006) e o quanto esses textos têm qualidade. Elizabeth Cardoso (2011) aponta que nas narrativas chamadas de psicológicas também havia espaço para a crítica social, embora esta não fosse tão aparente quanto aquela apresentada na produção regionalista.

Reverendo nossa historiografia, ainda assim o grupo de escritores que se reunia em torno de Octávio de Faria – autor sobre o qual quase nada se fala, desde que João Luiz Lafeté, em seu livro *1930: O modernismo e a crítica* (2000) relegou o autor a uma posição de atraso com relação à sua crítica literária –, quase não recebe atenção dos estudiosos de literatura. No entanto, é necessário pesquisar a produção desses autores, devido à grande contribuição de seus textos no que tange à literatura brasileira, bem como da qualidade literária inegável de sua produção ficcional. O autor mais estudado do grupo de escritores católicos advindos dos anos 1930 é Lúcio Cardoso, e, mesmo assim, quase todos os trabalhos estão relacionados à sua obra-prima, *Crônica da casa assassinada*. Pesa ainda sobre Octávio de Faria, o fato de ter sido integralista, durante os anos 1930-1950, o que o coloca em uma situação bastante delicada, ou pelo menos suspeita, junto a uma crítica marxista que teve bastante força no Brasil até os anos 2000.

Pretendo, neste artigo, analisar como Octávio de Faria vivia e pensava a sua religiosidade e como isso transparece em suas cartas, diários e ficções, assim como percebia o que seria a homossexualidade e como esse conflito entre religiosidade e homossexualidade está representado em suas narrativas, aqui, no caso específico do livro *Mundos mortos*, publicado em 1937. Quais as expressões que ele utilizava para nomear, reconhecer e estabelecer seus códigos de conduta e como isso aparece nesse material constante, juntamente com as ideias sobre a produção de seus textos. Mais do que meramente um levantamento sobre a biografia do autor, interessa-nos como a questão da homossexualidade em conflito com a religiosidade é representada na obra.

Octávio de Faria publica seu primeiro romance em 1937, *Mundos mortos*, o qual irá fundar uma obra que ele nomeia de “Tragédia Burguesa”, composta de 15 romances ou novelas, publicadas entre 1937 e 1979. A “Tragédia Burguesa” seria reeditada entre 1984-1985, completa, inclusive com os volumes que não foram publicados em vida. Nascido em 1908, ano da morte de Machado de Assis, Octávio de Faria é bem-nascido, graduou-se em Direito, mas não exerceu a profissão, preferindo se dedicar à literatura, à

crítica de filmes e a livros sobre filosofia, apresentando uma vasta produção de escritos.

Mundos mortos é dividido em três partes, tendo um narrador onisciente intruso, que, muitas vezes, declara suas impressões sobre as coisas do mundo, mas também se coloca na mente de seus personagens para emitir seus juízos de valor, principalmente sobre religião e sexualidade. Cada uma das três partes recebe um título que tem relação direta com os personagens a serem retratados. “A descoberta do mundo” narra as indagações de Ivo, adolescente de 17 anos, que está saindo do Colégio São Luiz de Gonzaga, sobre manter sua fé ou se entregar aos prazeres da carne. A parte 2, intitulada “A sombra de Deus”, narra os percalços vividos por Roberto Dutra, que, aos quinze anos, teve páginas de seu diário descobertas pelos padres do colégio, nas quais confessava seu amor por Carlos Eduardo, também aluno do mesmo estabelecimento de ensino, que se encontra com doze anos de idade. A parte três, intitulada “O anjo”, flagra o mesmo Carlos Eduardo, irmão de Ivo, o adolescente da primeira parte, ligando a narrativa que terá seu fim com sua morte. Este ponto narra a tentativa de alguns colegas de levarem Carlos Eduardo a um prostíbulo, a Casa de Madame Ninon, para fazê-lo perder a virgindade. O personagem se encontra agora com dezoito anos e irá morrer virgem, o que justifica a sua denominação como anjo.

Sobre *Mundos mortos*, Octávio de Faria, em carta datada de 1937, ao amigo Lúcio Cardoso, escreve:

O romance [*Mundos mortos*], está pronto. Corrigi-o em dez dias de trabalho fechado e agora só tocarei nele depois de recolhidas as primeiras opiniões. Estou tremendo. Vai ser mais duro ainda do que pensei. Escândalo e gritos. Católicos e eloipontianus zurrando. Eu, apupado nas ruas, depois, sentado no banco dos réus: imoralista, degenerado, veado, masturbador, louco. A Lúcia, de pé num banco do Passeio Público, declamando: “Esquizoide, pliscroide, epileptizoide...” E o Zé Olímpio, muito amigo, batendo no ombro: “Octavinho, não publique o segundo... É para o seu bem” (FARIA, 1937, p. 5)²

² Para evitar o uso da expressão (*sic*), optei por atualizar a ortografia dos documentos escritos pelo autor, mas citando o documento original contido na Fundação Casa de Rui Barbosa nas referências presentes ao final deste artigo.

Octávio de Faria carrega na ironia, mas teme o julgamento dos críticos católicos como Elói Pontes e Lúcia Miguel Pereira, que exercem poder diante da produção literária brasileira do tempo. Desse modo, seu medo de ser apupado nas ruas procede, pois o linchamento moral é a condição primeira do sujeito que resolve colocar em seus personagens seus anseios em uma sociedade extremamente católica e conservadora como a sociedade brasileira de seu tempo. Contraditoriamente, é o próprio Octávio de Faria em suas críticas quem também ostenta ou preconiza uma literatura “saudável”, dentro da doutrina católica. A carta de Octávio de Faria demonstra sua vergonha em produzir um romance que trate de assunto tão espinhoso a ele e a seu círculo de amigos. No entanto, como é sabido, ele insistiu em escrever não apenas um, mas quinze romances, o que lhe garantiu quase o ostracismo, pois permanece mais conhecido como crítico literário ou polemista.

Octávio de Faria deixa inédito um diário³, no qual anotava sua programação de uma série de livros a serem escritos, e a questão da sexualidade é uma constante em suas possíveis futuras produções. Muitas das vezes aparecem entradas como “pederastia e prostituição”, chegando até mesmo a falar de uma teoria própria sobre esses temas, o que demonstra o grande interesse do autor por esses assuntos. Ao produzir um plano sobre História da Grécia e de contos gregos tem a ideia de escrever sobre a Batalha de Esparta, desde que resguardadas as questões morais, como anota em 11 de março de 1927: “Estudar a possibilidade de tirar um conto para ‘Contos gregos’ da história do batalhão sagrado de Tebas. A dificuldade reside na imoralidade do assunto” (FARIA, [entre 1927 – 1938], p. XXV). Em outra entrada do diário, o autor propõe a criação de uma situação sobre como a família tradicional pensa o corpo na educação dos indivíduos. Esse excerto trata daquilo que pode ser considerado a gênese da “Tragédia Burguesa”, que naquele ano de 1927, mais precisamente no dia 30 de janeiro, era registrado pelo autor:

³ O diário me foi cedido gentilmente por André Seffrin, que detém os direitos autorais de Octávio de Faria, percorre o ano de 1927 até 1938, fazendo alusão a outros diários, aos quais não tive acesso. É um diário de notas sobre produções futuras do autor, datilografado, o que indica que foi um manuscrito editado pelo próprio escritor, não se sabendo com vistas à publicação ou não. O fato é que seus colegas de grupo, como Lúcio Cardoso e Waldir Ayala publicaram seus diários íntimos. As páginas são numeradas com algarismos romanos e até o momento não conseguimos saber a data do datiloscrito.

Alguém falando da educação de um rapaz diz que a mãe do dito rapaz pregava nos livros de reproduções de fotografias de estátuas, camisas de papel, nas estátuas nuas, e só falava de certos livros para ler com certas folhas coladas, para que não as pudesse ler. (FARIA, [entre 1927 – 1938], p. III)

Essas entradas no diário indicam o modo de se tratar do corpo e da sua sexualidade impetrado pela sociedade na qual o autor cresceu e viveu, observando os costumes de seu tempo e de seus familiares, amigos, dentre outros. Há uma vergonha do corpo e de temas relativos à sexualidade que não deveriam ser lidos, ditos, escritos ou, caso sejam produzidos, deveriam ser censurados pelas famílias, daí todo o medo que o autor afirma sentir na carta ao amigo Lúcio Cardoso. Cabe salientar que aquilo que se transformará na “Tragédia Burguesa”, era denominado de “Precocidades Monstruosas”, mas isso é assunto para outro artigo.

Nessa perspectiva de vergonha e culpa, há em *Mundos mortos* a configuração de um corpo que não se mostra ou que não deve ser mostrado para o qual tudo é pecado. O colégio, que funciona como um semi-internato é um espaço privilegiado para os debates interiores em conflito com a moral católica dos padres e dos adolescentes descobrindo sua sexualidade. No caso que toca diretamente este artigo, o personagem Roberto Dutra, que ama alguém do mesmo sexo, não pode se mostrar, não pode se ver e não pode exercer o uso de seu corpo como bem desejar, pois há que se resguardar de todas as maldades e perversões do mundo. Para Ivo, a saída é se deslocar de seu lugar de origem, ir para São Paulo para viver livremente seu desejo heterossexual. Para Carlos Eduardo, o anjo, cabe apenas a exemplificação da pureza resguardada, tendo a morte como única saída.

Importante destacar que essa ideia de um corpo vergonhoso está embasada na retórica judaico-cristã, que em muitos exemplos demonstra o quanto o corpo carrega consigo, em sua anatomia indiscreta, a marca da vergonha. Quando a vergonha é rompida advém sempre a culpa, e aqueles que cometeram o pecado são punidos exemplarmente. Basta lembrar, por exemplo, o fato de Adão e Eva reconhecerem-se nus diante um do outro, e por isso perderem as benesses do paraíso. Cam, filho de Noé, ao ver seu pai bêbado e nu, ao invés de cobrir o corpo dele, chama seus irmãos para verem o corpo exposto. O pai o amaldiçoa com uma descendência de escravos. Em seu diário de produção, mais precisamente no dia 21 de abril de 1927, sobre um futuro romance chamado “O príncipe”, Octávio de Faria escreve o seguinte:

Na América, Carlos Eugênio encontra-se com um rapaz que se torna um de seus amigos. Esse rapaz é de uma família muito puritana. Em criança, todos em casa achavam o rapaz um santo porque lia a Bíblia constantemente. Era que o rapaz ia procurar na Bíblia os casos imorais (a queda de Adão, o episódio de Noé, o crime de Onan, etc... etc.) (FARIA, [entre 1927 – 1938], p. XL)

Note-se que o autor escreve sobre o que ele chama de casos imorais da Bíblia, indicando pontos específicos do livro principal da cristandade em que acontecem episódios relativos à necessidade de se esconder o corpo, preservá-lo, mantê-lo intocável. O caso de Onã, morto por deus por se recusar a ter descendentes, que, ao masturbar-se, desperdiça o seu sêmen, tocando seu corpo de forma pecaminosa, é um dos exemplos dessa questão. Assim, todas as eras vão conviver com o corpo como se este fosse digno de vergonha e culpa, criando em torno deste uma espécie de escudo que censurava a nudez, condenando-o a ficar, quase sempre, completamente coberto. Fazem parte de muitos manuais do tempo do romance seções inteiras intituladas “A saúde do moço”, que indicavam aos rapazes modos de não olhar para o próprio corpo, fazendo deste um sacrário onde são depositadas todas as esperanças de futuro ligadas à saúde e à proteção.

Eve Kosofski Sedgwick, recupera Silvan Tomkins para falar da vergonha, não apenas do corpo, mas que nos serve para pensar como se dá essa emoção nos humanos diante da vida em sociedade, pois

[...] a vergonha se esconde a si mesma, a vergonha aponta e projeta, a vergonha se converte no lado externo da pele; vergonha e orgulho; vergonha e implementação, vergonha e exibicionismo são dois lados diferentes de uma mesma moeda [...] (SEDGWICK, 1999, p. 202, tradução nossa)⁴

A vergonha seria da ordem do tangencial, e, segundo a autora, teria um modo próprio de ação, pois o sujeito envergonhado, no caso a criança, tende a olhar para baixo e desviar a cabeça para o lado, assim concretizando

⁴ No original: Como lo describió el sicólogo Silvan Tomkins, quien hasta ahora ofrece la teoría y la fenomenología más productiva de este sentimiento, la vergüenza se esconde a sí misma, la vergüenza señala y proyecta, la vergüenza se convierte en el lado externo de la piel; vergüenza y orgullo; vergüenza y despliegue, vergüenza y exhibicionismo son dos lados diferentes de un mismo guante [...].

um modo muito próprio de não olhar as pessoas nos olhos, seus objetos de afeto, quase sempre desviando a cabeça como querendo escapar, mas ainda assim mantendo sua posição, aguardando o reconhecimento do outro. Um corpo que se educa na vergonha é quase sempre um corpo próximo da passividade, que aguarda o seu objeto de afeto se pronunciar a seu respeito ou espera passivamente o outro, dependendo inteiramente desse olhar estrangeiro, de fora. Isso fica demonstrado na carta de Octávio de Faria a Lúcio Cardoso em que manifesta seu temor do desagrado dos leitores e da crítica a respeito de seu romance.

Assim, no caso dos personagens de *Mundos mortos*, haveria uma representação envergonhada, pois o corpo deles é interdito pelas restrições da igreja católica e de seus confessores, os padres católicos. No romance, Padre Luís, o confessor que sofre por não conseguir colocar Ivo e Roberto Dutra no bom caminho, mas que vê em Carlos Eduardo uma alma a ser protegida do mundo vil, espelha esse sentimento, pregado pela religião católica. As batalhas travadas são terríveis e doloridas para Padre Luís, que representa “[...] o heroísmo do cristão em luta pela defesa do seu sangue puro contra a contaminação do mundo, do pecado” (FARIA, 1962, p. 95). A alma pura se conspurca através do contato do corpo com o mundo, daí a importância dada ao não reconhecimento do corpo, à sua não visualização, bem como a evitar tocá-lo.

É digno de nota que Octávio de Faria na carta a Lúcio Cardoso está se vendo denominado de masturbador. A masturbação faz parte de uma cruzada, de acordo com Michel Foucault (2001), produzida a partir do século XVIII, e que chega até os anos 1960, estruturando o modo de vida da família nuclear burguesa. De acordo com o filósofo francês, para que os pais se sentissem pais e vissem seu poder sobre os filhos funcionando, a família relacional teria sido abolida, e a família nuclear passaria a ser elevada. Assim o corpo das crianças tem que ser interdito e a família pode ser colocada na ordem do dia como a guardiã da saúde de seus filhos. Na narrativa, os pensamentos de Ivo e todo o eufemismo na sua representação marcam bem o modo como Octávio de Faria e seu narrador encaram o problema, de forma eufemística sempre. Tudo é escrito de modo tangencial. A expressão “masturbação” nunca é utilizada, terminando quase sempre em expressões como “pensamentos impuros” ou “atos impuros”, “tentações” que tomam o sujeito ou sua imaginação.

Em *Mundos mortos*, o corpo é visto como algo que tem vida própria, não obedecendo à consciência do indivíduo, como se pode perceber nessa fala de Padre Luís para com Ivo:

— Ivo, eu sei o que estou dizendo. Eu conheço essas coisas, meu filho. Quando o nosso corpo quer uma coisa com a sua terrível violência – essa terrível violência de que, em todo o universo, só o nosso corpo é capaz – se acontece à nossa pobre consciência de se opor, logo ele faz tudo para modificá-la, para fazer com que, dias depois, seja ela a primeira a aprovar o que antes proibiu. O frio para com Deus, é assim que começa. (FARIA, 1962, p. 124)

Na luta para preservar o sujeito do mundo vil, o corpo é o que deve ser preservado, mas este tem vida própria, pois insiste em passar por cima de todos os limites dados pela consciência. O corpo indócil, como vai dizer Michel Foucault (2004), precisa ser dominado por algo que lhe ponha limites. Afinal de contas, segundo a orientação dos padres, só o corpo em todo o universo é capaz de tão terrível violência. Essa expressão reiterada duplamente na fala de Padre Luiz é marca mais do que suficiente do que um corpo é capaz. Ele desordena o mundo de forma radical, impossibilitando o sujeito de ser alguém puro. Se a consciência é enganada pelo móvel corporal, resta uma última força, o calor de deus, o pai todo poderoso, que com sua força descomunal pode dobrar corpos, recolocando-os na ordem ou no bom caminho. Desse modo se articulam conjuntamente a vergonha do corpo e a culpa ligada ao uso errôneo deste. Assim, esse corpo visto como indócil carrega em si próprio sua perdição, da qual a vergonha e a culpa são partes constantes. Os personagens de Octávio de Faria têm vergonha de seus corpos. Alguns se sentem culpados, baixam os olhos, envergam a cabeça, tornam-se sujeitos tímidos, como é o caso de Carlos Eduardo, outros resolvem partir para a ação que os envergonha e rompem os laços com a religião e sua moralidade, embora nunca totalmente, como é o caso de Ivo e de Roberto Dutra.

O pai do personagem João Graça é médico, e o filho, amigo de Ivo, informa ao personagem:

— Papai me explicou: é uma questão de idade, de desenvolvimento. Quando se chega a um certo estado, não se pode mais impedir o que é inevitável: tem-se de procurar alguém do outro sexo.
[...]

Mas, como eu ia dizendo, chega sempre uma idade em que a gente não pode mais se recusar ao que o corpo está pedindo. Insistentemente, diariamente. (FARIA, 1962, p. 38)

Note-se que os discursos são de representantes da Igreja católica no trecho citado anteriormente, e da Medicina neste, instituições responsáveis por uma retórica de consagração do corpo como algo que possui uma anatomia indiscreta que deve ser regulada. Chamam a atenção dois pontos: o primeiro, ligado à existência de um momento exato de uma espécie de “estado” em que não se pode impedir o corpo de agir, o que ratifica a crença no corpo indomável, na natureza feroz deste, demonstrado na utilização dos dois advérbios indicativos da urgência do processo corporal, provavelmente ligado à crença na condição endócrina e hormonal muito comum enquanto imaginário do tratamento da sexualidade nos começos do século XX no Brasil, conforme demonstram James Green (2000) e João Silvério Trevisan (2002); o outro está relacionado ao fato de haver uma crença discursiva na existência de um sexo oposto como complemento, o que também seria da estrutura da ordem pré-discursiva conforme Judith Butler (2003). Dessa maneira o gênero passa a ditar os modos como o corpo precisa ser utilizado e o discurso dessas instâncias, a religião e a medicina, indica o que se deve fazer com o corpo, relegando àqueles que não agem de acordo com seus princípios a vergonha e a culpa irremediáveis.

Nesse sentido, os corpos dos personagens de Faria são descritos de um modo envergonhado, tangencial, como se o narrador se negasse a encarar esse objeto. É uma mirada baixa, de lado, de quem percebe pouco o corpo ou se envergonha de olhar o corpo do outro, o que demonstra que pouco se olha o próprio corpo, devido às recomendações da Igreja e das famílias, como se pode depreender do trecho do diário do autor, citado neste artigo, no qual a mãe esconde os corpos das estátuas para que o filho não tenha acesso a estes. Assim, João Graça, por exemplo, tem um nariz grande, mas se acha “bonito e forte” (FARIA, 1962, p. 35); o corpo de Ivo, ensaboado, visto ao espelho, uma raridade em todo o romance, justamente no dia de ir ao prostíbulo, o faz sentir-se “[...] mais homem do que nos dias anteriores. Todo aquele físico não podia enganar. Era um homem. E o que ia fazer [ir ao prostíbulo para experimentar sua primeira relação sexual] não era a prova, enfim a prova definitiva?” (FARIA, 1962, p. 70); já Pedro Borges é um “rapaz alto e bem feito de corpo” (FARIA, 1962, p. 200). Esse modo

de descrever o corpo, com o mínimo de informações físicas, quase sempre genéricas, implica na vergonha do corpo, que não deve ser mostrado e nem visto. Na cena em que Ivo se vê nu ao espelho, nada é dito sobre sua genitália, por exemplo, ou até mesmo mais detalhes sobre a descrição de seu corpo, produzindo uma espécie de perífrase corporal. Pode-se pensar no fato de que o escritor não estaria interessado em fazer uma representação naturalista em sua narrativa, mas isso não se dá, pois nos modos de crítica social com as quais o escritor opera, desnuda-se todo um modo de vida da classe burguesa e suas mazelas. Se o autor quis fazer uma crítica social relacionando modos de comportamento e sexualidade, não descrever os corpos de seus personagens indicaria a vergonha do corpo sobre o qual só se pode falar por vias indiretas, perifrásticas e generalizadas.⁵

No caso de Roberto Dutra, nota-se uma semelhança aos corpos de seus amigos: “[...] um rapaz alto e bem proporcionado, agradável à vista com sua cara larga e os olhos claros e francos [...]” (FARIA, 1962, p. 145), no entanto haverá uma variante, apresentada no pensamento de Padre Luís sobre o adolescente: “[...] talvez um pouco delicado demais [...]” (FARIA, 1962, p. 23); assim como o narrador informa aos leitores: “Inclusive no físico, saíra à mãe: bonito menino, como ela fora bonita desde muito moça, e ainda continuava a ser” (FARIA, 1962, p. 145). A variante é importante, pois se o corpo dos adolescentes, mesmo descrito genericamente, apresenta uma ideia de masculinidade nos traços fortes, um nariz aquilino, símbolo fálico, por exemplo, demonstra um corpo saudável, no caso de Roberto Dutra, encaminha-se para uma delicadeza feminina, marca de, mesmo com a beleza da mãe, negatividade para os homens e seus corpos viris, que nunca devem demonstrar feminilidade. Mais um motivo de vergonha para o personagem para além daquela comum a todos os corpos humanos.

Toda a guerra de Roberto Dutra será travada com seu corpo indócil, pois, não bastasse sua delicadeza, ele se apaixonará por um menino mais novo que ele. Em sua paixão por Carlos Eduardo, que ele considera pura, sentia-se “[...] dominado, e era como se se tivesse abismado para sempre, nada podendo fazer contra aquilo. E positivamente, não o queria” (FARIA, 1962, p. 154). O corpo dominado pelo sentimento amoroso, que deve ser

⁵ Isso se dá em todas as narrativas de Octávio de Faria que fazem parte da “Tragédia Burguesa”, não cabendo aqui neste artigo, que faz apenas análise de um único romance, encetar essa discussão.

puro, não pode ser sujeitado pelas paixões que o conspurcam, aquilo que faz com que os homens se aproximem de seu lado animal. Cabe aqui uma consideração importante, pois todo o desejo sexual é condenado pela religião católica como parte da lama comum do mundo. Não se deve ter o prazer sexual, sendo a relação sexual apenas aceita para casos de procriação, vide as histórias imorais da Bíblia citadas por Octávio de Faria em seu diário. Conforme ensinado por pais, médicos e padres, os prazeres sexuais são vistos como baixeza, considerados pecados, e Ivo, por exemplo, sente-se tentado ao pecado, começando a sentir-se “[...] culpado, atingido como qualquer um, começando a trair o que sinceramente ainda julgava o bom lado, o lado de Deus” (FARIA, 1962, p. 50). Se isso ocorre com os rapazes de desejos heterossexuais, no caso de jovens moços com desejos homossexuais a situação é ainda mais dramática.

Daí o fato de Roberto Dutra sentir-se tomado pelo móvel que o leva ao abismo. A expressão “abismo” é quase um lugar comum na produção de Octávio de Faria e seus amigos escritores. Esse significante reverbera sempre nos atos dos personagens perdidos em suas paixões ou contrapostos ao mundo que os cerca. O abismo é a representação da profundidade, dos lugares escondidos no fundo da terra ou do mar, também pode ser utilizado como sinônimo de inferno. Por contiguidade, a ideia de abismo está diretamente relacionada ao pecado, à culpa e à vergonha que os sujeitos devem ter em relação ao sexo. Ultrapassar os limites permitidos pela religião seria cair no abismo, perder-se dos caminhos de deus. No caso de Roberto Dutra especificamente, ele se perde por não conseguir domar sua paixão, a qual pensava dominada até ter seu diário sequestrado pelos padres. A simples ideia da confissão no diário servia ao personagem como um modo de frear seu desejo, tornando-o sublimado, como recomenda a doutrina católica na confissão. No momento em que o diário é descoberto, seu desejo aumenta e ele terá que se haver com o mal que carrega em si, aquele que o faz danado, amaldiçoado. O personagem irá se afastar dos padres e da confissão, cumprindo apenas seu papel de aluno comportado até o fim do ano, quando irá se livrar do colégio e da vigilância de seus acusadores. Roberto se manterá, portanto, até o fim da narrativa sem conspurcar sua carne com a paixão avassaladora, domará seu corpo à custa do desprezo para com seu objeto de afeto, sentindo-se envergonhado e culpado constantemente.

Roberto Dutra, mesmo crendo em seu amor puro, ama diferente dos demais colegas do colégio, pois seu corpo não deseja o sexo oposto, conforme ditado pela fala do pai de João Graça, o médico, mas um igual, outro corpo masculino, o qual se apresenta como problema constante:

A princípio, hesitara, ainda receoso diante de palavras tão graves, tão importantes. Tivera mesmo um momento de dúvida, não quanto à pureza dos seus sentimentos – que, esses, não sofriam suspeita – mas diante do possível perigo que corriam se degenerasse, se ele se deixasse invadir por desejos maus, perversos. Logo banuiu a dúvida, mas sentiu que uma angústia qualquer se apossara dele. Era como se a constatação de que estava amando (amando em silêncio, mas amando como poderia ter amado Silvinha, em determinado momento) e a simples etiqueta: paixão, que pusera nos seus sentimentos, tivessem levantado – embora ainda distante e sem as palavras inimigas de mais tarde – o grande problema dos sexos opostos e da vergonha de estar preso a uma criatura do mesmo sexo. (FARIA, 1962, p. 157)

No pensamento de Roberto, seu amor é puro enquanto não resvalar para o desejo carnal, os desejos maus e pervertidos, pois a ideia de pureza está diretamente ligada à não consumação do ato. O grande problema que ele vivencia está diretamente ligado ao medo da carne, ou seja, é sobre o corpo que o dilema recai. A alma só será pura caso o corpo não seja maculado. No caso, ainda mais grave é o problema dos sexos opostos, pois o desejo de Roberto se dá por sujeitos do mesmo sexo que ele. Novamente, a retórica judaico-cristã sobre o corpo que não pode ser desnudado, visto, tocado, tendo como consequência a culpa e a vergonha que o personagem tem que carregar constantemente, assim como a sensação de queda, de perdição que não o deixa, como se pode observar no trecho a seguir:

Fizesse o que fizesse, descobrisse a atenuante que descobrisse, não podia negar: seu coração era um ninho de desejos estranhos, considerados baixos por ele próprio. E o objeto deles, Carlos Eduardo, era o mesmo Carlos Eduardo dos grandes instantes de exaltação de tempos antes. Como fora, quando tinham penetrado nele aqueles desejos maus, não sabia. Quem pode dizer o momento em que, pela primeira vez, a onda veio e assolou o cais e a praia? Fôra vendo, fôra ouvindo, fôra falando, fôra pelo simples toque misterioso das mãos, nos inocentes cumprimentos de certos dias em que se falavam durante os recreios? Como fôra, então, se não sabia, se não podia dizer o momento, o instante da infiltração traiçoeira?

Desde que o Reitor o chamara ao seu gabinete, sentira vagamente que na sua vida havia alguma coisa de novo, de ainda não experimentado, desconcertante, hostil, quase doentio. (FARIA, 1962, p. 173)

Pelo trecho citado, é possível perceber que o desejo do adolescente, embora existisse, havia ficado guardado para ele mesmo, vindo à tona com força a partir das indagações dos padres quando do encontro de seu diário. No entanto, ao se perguntar como seu interesse e sua paixão por Carlos Eduardo se fez, o personagem, lido pelo narrador intruso, pensa que seus desejos são estranhos, maus, impuros, que se infiltraram de forma traiçoeira em seu coração. A imagem da onda que assola o cais e a praia dá a ideia do quão devastador esse sentimento pode ser, pois aquilo que estava guardado, e em silêncio, calmo, agora é avassalador, o que submete o sujeito ao seu bel-prazer. Embora se trate de sentimentos, estes são sempre colocados na conta do corpo indócil que não se submete às leis de deus. Assim, a negação do amor seria a negação do próprio corpo, que não pode mergulhar na sensualidade, aquilo que faz com que o sujeito esteja muito perto do abismo. Daí restarem a vergonha e a culpa para que o desejo não se espraie, não saia do controle, não ultrapasse as fronteiras.

O sentimento de Roberto Dutra vai ser deflagrado e domado por ele mesmo, que vê na humilhação de Carlos Eduardo em uma competição de ping-pong um modo de terminar com o seu desejo:

No horror daquela vigília, depois de algumas horas de luta vã, de tentativas desesperadas para negar, para achar um caminho qualquer que permitisse fugir àquele abismo aberto diante de si, compreendia a extensão do desastre, o pântano em cujo meio se via atirado, sem esperança de salvação futura. O que profanara, com o seu acesso de fúria durante o jogo daquela tarde, não fora senão um resto, talvez setor ainda não violado da antiga paixão. O todo, o essencial, já tinha sido, se não devastado, pelo menos corrompido por um veneno baixo de indisfarçável sensualidade – dessa mesma sensualidade imunda que sempre o horripilara. (FARIA, 1962, p. 174)

Note-se o quanto as expressões “abismo”, “catástrofe” e “desastre” reiteradas constantemente indicam a paixão patológica do sujeito homossexual ou do desejo homossexual, considerado como algo envenenado. Nesse sentido, tudo relacionado a este sentimento faria parte do corpo doente que está mergulhado em um pântano, que profana o estatuto da saúde tanto

sua quanto dos outros. Roberto, ao tentar se livrar do seu amor ou de sua atração por Carlos Eduardo, sente um prazer enorme em humilhar o outro no jogo. Sua ação sádica é alimentada pelo desejo de reprimir o seu desejo sexual, colocando o objeto do afeto como algo da ordem da impureza, o que foi violado pela sensualidade, implicando o pecado de luxúria, que, mesmo não consumado, amplia sua vergonha e sua culpa.

Roberto é levado, na narrativa, a sentir repugnância por si mesmo, o que só será resolvido em um dia em que ele sai de casa e vai viver uma relação intensa com a natureza. Em um dia de sol em que seu corpo quase desnudo – momento raro na narrativa – sai em direção ao mar:

Ia quase nu, sem nenhuma vergonha do corpo exposto – ao contrário do que lhe acontecia sempre. E, ao voltar, uma hora depois, já a noite começando a cair, percebeu que era como se fosse outra criatura, totalmente diferente: sentia-se limpo, de novo cheio de ar para respirar, capaz de ver claro diante de si. (FARIA, 1962, p. 180)

É importante perceber que o personagem, pela primeira vez, não terá vergonha de seu corpo, que está quase desnudo, e que, ao travar um contato com a natureza exuberante, volta se sentindo limpo e purificado. É então que parece que se opera uma transformação, e ele toma uma decisão, que se dá com a informação de que o personagem agora parece enxergar claro. A ideia de pureza aqui se organiza em relação completamente oposta ao abismo e ao desastre anteriormente apresentados. Há uma espécie de intervalo na narrativa ou suspensão da dor, do sofrimento que está ligado diretamente ao contato de Roberto com a natureza, com o sol e com o mar, elementos simbólicos da sua pureza e iluminação. Se o fundo do mar remete ao abismo, a junção da água do mar ao sol remete, por contiguidade, ao batismo e à purificação da alma e do corpo, embora este não tenha sido conspurcado.

No entanto, a decisão de Roberto é de combater seus desejos com outros desejos que não firam a ordem da natureza. Nesse sentido se combinam o modo de ordenação do corpo homossexual, que deve ter ódio por seus pensamentos impuros, e investir em pensamentos saudáveis. Ele, “ vaidoso e fraco, sensual, desordenadamente sensual” (FARIA, 1962, p. 192) deve se educar para poder viver no amor de Cristo. E aqui está um problema a ser resolvido posteriormente pelo personagem, pois ele vai decidir se apaixonar ou namorar sua prima Silvinha, e o leitor só saberá disso em outro romance da “Tragédia Burguesa”, *Atração*, só publicado

depois da morte do escritor em 1985, em edição organizada por Afrânio Coutinho. No entanto, basta-nos saber o quanto esse corpo em 1937 era envergonhado e culpabilizado, e não poderia ser mostrado em sua totalidade, ou o escritor, por vergonha, culpa e medo optou por não o descrever em sua integralidade. Advindo de uma tradição envergonhada, o próprio escritor, na carta a Lúcio Cardoso aponta para a própria vergonha contida em sua escrita, pois sua narrativa possui uma linguagem bastante discreta para esconder as indiscrições do corpo. No entanto, o texto produz uma discussão importante para a literatura brasileira, como retrato de uma sociedade que indica caminhos perfeitos a seus indivíduos não lhes permitindo a liberdade de viver conforme eles bem desejarem. Desse modo, é necessário ler e reler a “Tragédia Burguesa”, de Octávio de Faria, com olhos bem mais livres do que aqueles que se debruçaram sobre os romances que a compõem para que possamos perceber a força do texto e sua discussão sobre sexualidade em intersecção com a religiosidade, bem como outros pontos que estão soterrados sob o preconceito que cerca a literatura do autor.

Referências

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; UNICAMP, 2006.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, Elizabeth da Penha. Apontamentos sobre o romance da década de 30. *Revista kaliope*. São Paulo: USP, ano 7, n. 13, p. 139-154, jan/jul. 2011.

FARIA, Octávio de. [Notas a aproveitar]. [S.l.], [entre 1927 – 1938]. Diário.

FARIA, Octávio de. *Mundos mortos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.

FARIA, Octávio de. *Tragédia Burguesa: obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1985. 4 v.

FARIA, Otávio de. [Correspondência]. Destinatário: Lúcio Cardoso. Campo Belo (MG), 1937. Acervo Lúcio Cardoso/Fundação Casa de Rui Barbosa (LC 90 cp). 5 fls.

FOUCAULT, Michel. “Os corpos dóceis”. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 29. ed. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. p. 125-52.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GREEN, James. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: UNESP, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. Performatividad queer: the art of the novel de Henry James. Tradução de Víctor Manuel Rodríguez. *Nômadias*, Bogotá, n. 10, p. 198-214, abr. 1999.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Recebido em: 31 de agosto de 2019.
Aprovado em: 10 de fevereiro de 2020.



O sol na cabeça, de Geovani Martins: a literatura do morro

Geovani Martins's The Sun on My Head: The Slum's Literature

Davi Andrade Pimentel

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

davi_a_pimentel@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-5519-3792>

Resumo: Este artigo analisa o livro *O sol na cabeça*, de Geovani Martins, a partir da renovada perspectiva temática sobre o morro – a favela – efetuada pelo escritor ao abandonar a visão estereotipada do favelado que por muito tempo esteve presente na literatura brasileira. Em seu projeto de escrita, Martins se apropria da oralidade dos moradores do morro para desconstruir e descentrar a palavra literária, inserindo-a em uma nova sintaxe, única e inaugural, que, conseqüentemente, exige do leitor um novo pacto de leitura, mais agressivo e participativo. Com base nesse pacto de leitura, este artigo será dividido em três momentos: o estudo do descentramento da palavra literária, a diferença entre sociedade e comunidade e, por último, a questão do outro enquanto diferença, e não semelhança.

Palavras-chave: literatura do morro; sociedade periférica; Geovani Martins.

Abstract: This paper analyzes Geovani Martins's work *The sun on my head*, from a renewed thematic perspective on the slum – the so called favela – performed by the writer when leaving aside a stereotyped view of the slum-dweller that for a long time has been part of Brazilian literature. On his writing project, Martins takes possession of the slum-dweller's speech in order to break down and decentralize the literary word, inserting it in a new syntax, unique and inaugural, that, consequently, demands a new reading pact from the reader. A more aggressive and participative pact. Based on this reading pact, the paper is divided into three moments: the study of the literary word decentralization, the difference between society and community and, at last, the issue of the other as difference, not as similarity.

Keywords: slum's literature; peripheral society; Geovani Martins.

A poesia
quando chega
 não respeita nada.
Nem pai nem mãe.
 Quando ela chega
de qualquer de seus abismos
desconhece o Estado e a Sociedade Civil
infringe o Código de Águas
 relincha
como puta
 nova
 em frente ao Palácio da Alvorada.

E só depois
reconsidera: beija
 nos olhos os que ganham mal
 embala no colo
 os que têm sede de felicidade
 e de justiça

E promete incendiar o país
 (Ferreira Gullar, “Subversiva”)

1 Tu tá ligado?

No texto “Anotações sobre Kafka”, presente no livro *Prismas: crítica cultural e sociedade*, Theodor Adorno, ao se referir à estrutura narrativa dos textos kafkianos, escreve: “Ele [Kafka] exige do observador pretensamente desinteressado um esforço desesperado, agredindo-o e sugerindo que de sua correta compreensão depende muito mais que apenas o equilíbrio espiritual: é uma questão de vida ou morte” (ADORNO, 1998, p. 241). De acordo com o filósofo, a narrativa de Kafka instaura uma nova perspectiva de leitura, na qual não há mais espaço para a contemplação, mas sim para o *salto*. É preciso saltar em direção ao estranho tornado natural em Kafka para que o leitor possa vir a compreender a sua obra, embora o salto não lhe garanta a totalidade da obra kafkiana: “Cada frase diz: ‘interprete-me’; e nenhuma frase tolera a interpretação” (ADORNO, 1998, p. 241). É fundamental, então, aceitar a prerrogativa: viver, mas não ler, ou morrer, e saltar: “Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção” (ADORNO, 1998, p. 241). Ao *morrer-saltar*, o leitor aceita participar do jogo kafkiano, não mais como um

leitor comum, ordinário e contemplativo, mas como um leitor participante e atuante, cuja proximidade física com o todo narrado é o que permite a existência da estrutura narrativa dos textos de Kafka.

Esse *pacto de leitura*, aludido por Adorno em seu texto sobre Kafka, pode muito bem ser direcionado ao livro de estreia de Geovani Martins: *O sol na cabeça* – um livro de contos. Entretanto, é importante dizer que a relação aqui estabelecida entre Kafka e Martins se concentra apenas no que se refere ao movimento necessário do *salto* dado pelo leitor à obra e à estrutura narrativa que exige a proximidade física, e não à configuração temática das duas obras, apesar de que em determinados momentos elas cheguem a se tocar através do recurso à palavra crua, objetiva e sem floreios, bem como na questão da hierarquia e da divisão de classes. Se em Kafka temos os representantes da lei e os demais personagens em uma relação abusiva de poder, em Martins temos os policiais e os moradores das favelas: “Esses polícia é tudo covarde mermo, dando baque no feriado, com geral na rua, em tempo de acertar uma criança” (MARTINS, 2018, p. 12). Ao apresentar de modo cru, sem atenuações, o falar próprio dos moradores das favelas do Rio de Janeiro, Martins¹ opera uma radicalização na linguagem e um descentramento da gramática normativa dada como correta e culta – um trabalho de linguagem iniciado por seus predecessores, como, por exemplo, Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins. Com isso, Martins rompe deliberadamente com duas perspectivas tradicionais da visão sobre o morro que até hoje encontram ressonâncias em nossa literatura brasileira contemporânea. De um lado, temos o mundo do morro descrito de modo romantizado, pitoresco e carnavalesco, com todos os *tipos* que se tornaram referência no imaginário popular, cito os três mais constantes: o malandro boêmio, a mulata com o gringo e os meninos que sonham em ser jogadores de futebol, mas que entram para o crime e/ou para o tráfico. E, do outro lado, temos o morro visto de fora, a partir do ponto de vista de um escritor que observa quase cientificamente os hábitos, os movimentos e as características de uma parte da população que se encontra excluída da sociedade por questões de raça, de cultura e de trabalho.

¹ O escritor Geovani Martins é morador da Favela do Vidigal, o que lhe permitiu uma imersão total no *modus operandi* do morro e a possibilidade estética de escrever sobre o morro dentro do morro, jamais fora dos seus limites.

Essas duas formas de ver o morro têm em comum um *estar fora*, nunca dentro, em termos de vivência. O olhar é sempre de quem permanece do lado de fora, daquele que não mora na favela, muito menos sabe o dia a dia do morro e nem sente na pele, de modo não metafórico, os contrastes diários do viver entre a pista e a boca de compra e venda de drogas:

É foda sair do beco, dividindo com canos e mais canos o espaço da escada, atravessar valas abertas, [...] ver seus amigos de infância portando armas de guerra, pra depois de quinze minutos estar de frente pra um condomínio, [...] e então assistir adolescentes fazendo aulas particulares de tênis. É tudo muito próximo e muito distante. E, quanto mais crescemos, maiores se tornam os muros. (MARTINS, 2018, p. 18).

Esse *olhar de fora* não se circunscreve apenas a determinados escritores, há também o caso de alguns editores e diretores de cinema que buscaram, e continuam ainda a buscar, polir o falar e o olhar do morador da favela, como nos lembra João Cezar de Castro Rocha, em seu artigo “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a ‘dialética da marginalidade’”, no qual nos relata “o processo de depuração estilística” do coordenador editorial do livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, em 1960; e a “infantilização da violência” presente no filme *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles e Katia Lund, baseado no livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins:

Qual é o objetivo dessa infantilização crescente do foco narrativo dos protagonistas? Não será uma forma de fazer com que os problemas associados ao narcotráfico sejam deixados à margem e, assim, reencontremos a ‘humanidade’ das relações ‘mesmo’ numa favela? Tal infantilização termina por criar uma favela abstrata, descontextualizada, como se sua vista privilegiada não passasse de um elemento de valorização imobiliária e todos os barracos fossem apartamentos de cobertura. (ROCHA, 2004, p. 169-170).

Em diálogo com Rocha, podemos afirmar que as duas perspectivas tradicionais da visão sobre o morro apontadas acima, em termos estéticos, tendem a fracassar, pois acabam por tornar caricatos os seus personagens, dando-lhes ares de seres idealizados demais ou de menos, sempre ultrapassando o limite entre uma representação coerente e estereotipada.

Além da *não vivência*, que prejudica de certa forma a perspectiva dada ao morro, a história narrada, com todos os seus contrastes e particularidades, não é acompanhada pela estrutura narrativa. Ou seja, a estrutura do texto não se apropria do que é narrado, como se o texto sempre se mantivesse *estranho* ao que ele próprio apresenta, “porque uma temática só se torna realmente existente em termos estéticos quando ela é assimilada totalmente à organização e à estrutura da obra” (ROSENFELD, 1994, p. 44-45).

Desse modo, a estrutura textual se mantém intacta, pois o narrado não consegue desestabilizar o corpo discursivo que pretende sustentá-lo, como se houvesse uma duplicação do *olhar de fora*: o escritor que se mantém do lado de fora ao narrar, uma vez que não pertence ao que está sendo narrado; o narrador que, igualmente ao escritor, se mantém também do lado de fora, narrando o que observa sem entrar em contato mais íntimo com os seus personagens e a narrativa que se mantém afastada do que é narrado por um muro que não deixa de modo algum o narrado atingir a sua estrutura textual. O *olhar de fora* acaba por transformar o mundo do morro em um mundo distante, abstrato, quase alegórico, para o qual o leitor não precisa *saltar*, podendo permanecer do lado de fora, contemplando o que lhe é apresentado. Se, por um lado, o ângulo de visão nas duas maneiras tradicionais de ver o morro parte ainda daquele que o observa de fora, em *O sol na cabeça*, por outro lado, o foco do observador muda de direção, não mais de fora para dentro, mas de dentro para cada vez mais dentro. Com Geovani Martins, há um desvio violento do olhar, pois o muro entre o narrador, o que é narrado e a estrutura narrativa é implodido, o que permite à estrutura narrativa assimilar de modo vertiginoso a temática complexa de um morro visto de dentro do próprio morro: “Acordei tava ligado o maçarico! Sem neurose, não era nem nove da manhã e a minha caxanga parecia que tava derretendo. [...] O que não dava era pra ficar fritando dentro de casa. Calote pra nós é lixo, tu tá ligado, o desenrolo é forte” (MARTINS, 2018, p. 9). O jovem escritor não apenas torna complexo e ambíguo o foco narrativo, que, segundo Rocha, é uma das principais características do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, como, sobretudo, segue um caminho mais radical, esgarçando a estrutura normativa da língua portuguesa para nela incorporar o dialeto próprio do favelado carioca.

A partir do fragmento acima destacado do conto “Rolézim”, de *O sol na cabeça*, podemos constatar que a estrutura de sua narrativa cede à oralidade

imposta pelo seu narrador em primeira pessoa, um rapaz que, juntamente com o seu bonde,² parte em direção à praia da Zona Sul carioca e de lá, após curtir a marola provocada pela maconha em mergulhos constantes no mar, sai em disparada, fugindo de policiais que estavam fazendo uma batida na praia em repressão aos constantes arrastões que estavam acontecendo na época: “Quando nós tava quase passando pela fila que eles armaram com os menó de cara pro muro, o filho da puta manda nós encostar também. [...] Não pensei duas vez, larguei o chinelo lá mermo e sai voando” (MARTINS, 2018, p. 15). Já de antemão, o leitor, da pista ou do morro, experiencia uma drástica mudança do olhar direcionado ao cotidiano dos favelados, uma vez que o narrador, legítimo morador do morro, abre mão imediatamente de dois modelos tradicionais: o primeiro, a *tipificação* imposta há tempos por escritores não favelados, que permaneciam em seguridade do lado de fora da favela; e o segundo, os *cacoetes prosódicos* que reforçam certos estereótipos que tiram do personagem do morro a sua existência enquanto *ser*, enquanto *ser* possível de existir na realidade empírica na qual vivemos. O primeiro e mais contundente estereótipo revogado por Martins é o do *neguinho* que habita a favela. Em nenhum momento dos treze contos que constituem o livro *O sol na cabeça*, os personagens são marcados por sua cor – essa indefinição faz com que o habitante do morro seja qualquer um de nós, que aquele que narra pode tanto ser branco, ruivo, pardo, negro ou caboclo, tornando a favela ficcional muito mais plural e diversa e, conseqüentemente, mais de acordo com a *favela real* com a qual nos deparamos cotidianamente através dos meios midiáticos e/ou pessoalmente. A contribuição de Martins à literatura brasileira está exatamente na não mediação entre a favela, o narrador e o leitor; ou melhor, está na retirada de qualquer vínculo estereotipado que por muito tempo maquiou o real panorama do morro e de seus moradores na escrita ficcional brasileira:

Papo reto, eu não entendo pra que que nego usa droga pra ficar oprimido, batendo neurose com tudo. Que nem no dia que tava eu e o Poca Telha queimando um na laje da tia. Do nada brotou o Mano de Cinco com mais dois paraíba que tinha acabado de chegar da terrinha. Caralho, menó... Se derramaram legal, uma linha atrás da outra, os

² Para os leitores não familiarizados com o dialeto do morro, a palavra *bonde* pode significar um grupo de amigos ou de colegas ou de pessoas que se reúnem por meio de um objetivo em comum.

paraíba ficou tudo como, com uns olho desse tamanho, se mordendo todo. Aí um dos pancados já começou ouvir barulho onde não tinha e nós rindo à vera. O Mano de Cinco, que é mó piada também, deu trela, cismou que era os polícia entocado na laje ali do lado, preparando pra dar o bote neles. Mano, os pará peidou na hora, saíram voador, descendo a laje. Foi muito engraçado! Eles andando lá embaixo na rua, tudo escaldado, se escondendo nos muro, com medo dos polícia brotar. (MARTINS, 2018, p. 11).

Em seu projeto de dar voz à favela, de fazê-la se expressar do modo que mais a represente, uma voz da própria cria do morro, como se expressa o narrador do conto “Rolézim” ao se referir ao seu bonde e à grande maioria dos moradores que encontram na favela um lugar de moradia, de diversão e de trabalho, o recurso à oralidade se faz urgente no livro de Martins. Não há dúvidas de que nem todos os moradores do morro se expressam como o narrador do conto mencionado, não seríamos tão ingênuos, até porque a favela é um espaço diverso e plural. Todavia, o *falar normativo*, que também faz parte da vivência do morador do morro, não é uma característica particular da favela, muito menos uma característica daqueles que habitam a pista, o espaço fora do morro. A linguagem normativa, como sabemos através dos estudos linguísticos de Saussure, é uma estratégia que pretende estabelecer uma única regra correta do falar e do escrever, um modo instituído socialmente para que as engrenagens sociais possam fluir com mais rendimento, não à toa somos desde tenra idade alfabetizados para que possamos estar aptos a lidar com essa linguagem na sociedade na qual somos inseridos. Em contrapartida, a linguagem formal acabou por se transformar em um instrumento dentre tantos outros que utilizamos em nosso dia a dia, “porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso, nela os seres falam como valores, assumem a aparência estável de objetos existentes um por um” (BLANCHOT, 1987, p. 33). Porém, com o tempo, a linguagem normativa, com sua gramática baseada em leis praticamente imutáveis, perdeu, como boa parte dos instrumentos com fins determinados, o aspecto de vitalidade e de transformação que as linguagens não normativas possuem, como, por exemplo: as acomodações e as construções constantes que observamos no falar próprio do morador do morro ou no falar bairrista da Zona Sul carioca ou na fala dos moradores do interior do Rio de Janeiro.

A linguagem não normativa está a todo momento mudando, assumindo, modificando e intensificando certas particularidades linguísticas que a tornam um animal vivo e arisco, que por nada se deixa domar, daí provém a sua beleza rebelde – beleza que Martins nos dá mostras no conto “Rolézim”. Uma beleza que, por vezes, nos agride, pois nem sempre estamos aptos a decodificar os signos linguísticos apresentados pelo escritor.³ Especificamente na leitura do conto “Rolézim”, algo sempre nos escapa. Lidamos, como na poesia, com algo que nos ultrapassa e que nos tira a certeza das coisas, com a possibilidade do que *pode ser* e não do que é. Estamos constantemente à beira do incompreensível: “Mó parada, né não, menó?” (MARTINS, 2018, p. 12). Por isso, antes da primeira linha do conto, é preciso assumir o risco: saltar ou não, viver ou morrer? Ao saltarmos, assumimos também a exigência da narrativa que é a proximidade física, violenta, que nos deixa lado a lado com o narrador: o que ele vê, nós também vemos; dividimos com ele o mesmo beco; o perigo que sente ao estar frente a frente com a polícia também sentimos e fugimos lado a lado até o fim da narrativa. O *salto* também permite ao conto começar, pois, sem a participação do leitor, todo e qualquer início malograria. É indispensável o *pacto* entre o leitor e o narrador, uma vez que a existência de um depende da existência do outro, como ocorre nas narrativas de Kafka, quando, por exemplo, a metamorfose de Gregor só pode ganhar realidade ficcional na presença de um leitor. No pacto firmado com o narrador de “Rolézim”, nos metamorfoseamos em um de seus companheiros do bonde:

Antigamente vagabundo fumava até na folha de caderno, no papel de pão. Agora é essa memeia. Ganhei pro calçadão e estourei a boa: arrumei foi uma da vermelha. Tu tá ligado que se apertar no talento dá até pra cortar no meio e fazer duas. Os menó ficaram de bobeira comigo. (MARTINS, 2018, p. 13).

À medida que a leitura de *O sol na cabeça* avança, a exigência da proximidade física entre leitor e narrador se intensifica cada vez mais até

³ Essa dificuldade de compreensão parte, claro, do lugar de fala do leitor, no qual me incluo, não familiarizado com os códigos linguísticos do dialeto da favela apresentados por Martins. Essa dificuldade pode e deve ser revista quando da análise de leitores e pesquisadores que habitam a favela ou que conhecem esses códigos e que, por essa razão, estão familiarizados com eles.

o ponto de sermos nós o interlocutor do narrador. Não somos mais um dos seus amigos do bonde, mas aquele com quem o narrador trava uma conversa *olho no olho*: “Melhor coisa que tu fez, meu mano, sem neurose, foi ter se adiantado lá pro Ceará naquela época, papo reto. Bagulho ficou doido, os polícia sufocando, invadindo casa, esculachando morador por qualquer bagulho. Tu tá ligado como eles é” (MARTINS, 2018, p. 37). Em “A história do Periquito e do Macaco”, o narrador nos relata, a nós que acabamos de retornar ao morro, a invasão das UPPs na Rocinha e como, a partir desse elemento estranho introduzido na favela, ficou difícil comprar maconha de qualidade, só lhes restando “essa maconha velha, seca, esse chá de burro do caralho que a gente tá fumando agora” (MARTINS, 2018, p. 39). Nesse diálogo, a intercalação constante do pronome pessoal “tu” confirma não apenas a aproximação, como, sobretudo, a intimidade do narrador com o leitor – tornamo-nos, assim, *manos* do narrador, a quem ele relatará um episódio ocorrido na favela. Esse episódio apresenta as leis do morro e a hierarquia vigente que comanda essa sociedade periférica, que faz fronteira com a sociedade da pista. O diálogo entre leitor e narrador, à primeira vista, não é uma novidade na literatura brasileira, tendo como melhor exemplo os textos de Machado de Assis, o introdutor do conto moderno no Brasil. Contudo, quando o narrador machadiano se dirige ao leitor, há todo um jogo especialíssimo de palavras que nos deixa à vontade, permitindo a nossa escolha: podemos participar ou não do que está sendo narrado.

Outra característica do narrador machadiano é a não presentificação dos acontecimentos: ou o que é narrado aconteceu a um terceiro, é o ouvir dizer, ou o que é narrado teve como testemunha o narrador, mas em um momento anterior ao presente da enunciação. E cabe destacar que o interlocutor de Machado é passivo, aquele que somente escuta, pois as ironias, as ambiguidades e os jogos de palavras são escolhas do narrador, não havendo participação efetiva do interlocutor na ação narrativa. É justamente a exigência participativa do interlocutor, e o seu *papel de começo* na engrenagem narrativa, que diferencia a interação entre o leitor e o narrador de Machado e o de Martins. No *tête-à-tête* entre o narrador e nós, a linguagem, devido à proximidade inevitável, se adensa continuamente. A estrutura narrativa do conto “A história do Periquito e do Macaco” se abre às mudanças exigidas pelo falar próprio do morro, a sintaxe normativa sofre uma violência genuína quando se entrega aos neologismos (“berimbolar”,

“benga”, “menó”) e às gírias (“vapor”, “entocar”, “pipoco”, “no sapatinho”, “magoava”), tendo que se desconstruir e se reconstruir em uma nova sintaxe: “Toda hora os polícia parava a gente pra perguntar pra onde que ia, que que ia fazer. Fala tu, tomar no cu, porra, nascido e criado nessa merda pra ficar dando satisfação pra polícia? Tava geral cheio de ódio já” (MARTINS, 2018, p. 38). Nessa nova sintaxe, seria preciso a tradução de certas palavras ou mesmo a tradução de estruturas maiores como as frases?

Por vezes, sim. Refiro-me, novamente, aos leitores não familiarizados com os códigos linguísticos do dialeto da favela. Em *O sol na cabeça*, a proximidade estabelecida entre o leitor não familiarizado e o narrador dialoga reiteradamente com momentos de incompreensão dos termos e dos afetos próprios do falar do morro. Nada que prejudique a compreensão do todo da narrativa, mas nos sentimos, em determinadas ocasiões, como *estrangeiros* em nossa própria língua. Talvez seja esse lanho permanente que a narrativa de Martins deseje deixar em nossa mente: a violenta estrangeiridade social, cultural e política entre os moradores da pista e do morro que ecoa através dos diversos usos de nossa língua materna: “Demorou muito pro bagulho berimbolar de verdade, não” (MARTINS, 2018, p. 38). A linguagem do morro se apresenta, nesse sentido, enquanto rizoma:

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22-23).

Na perspectiva de Deleuze e de Guattari, em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, a linguagem – ou melhor, os múltiplos modos de linguagem, neste caso, as várias linguagens que habitam o corpo da língua portuguesa – possui um sistema rizomático com vários pontos de contato com toda uma cadeia cultural e social que constantemente se transforma e se alimenta de uma gama cada vez maior de possibilidades do *dizer*.

Ou seja, a ideia de uma forma de linguagem pura, normativa, que daria origem a outras formas de linguagem, não puras, não normativas, seguindo o modelo arbóreo de cuja raiz principal se desenvolveriam as pequenas raízes pobres, vai contra a natureza da própria linguagem, que,

por sua vez, é performática, esquizofrênica e rizomática. É por essa razão que podemos testemunhar a intensa diversidade linguística presente em uma única língua, os seus vários dialetos, como, por exemplo, o dialeto do morro, que nos descentra, que nos faz sair da acomodação linguística normativa: “Ao contrário, um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 23). E esse descentramento, ocasionalmente, nos tira a possibilidade de compreensão, mesmo quando nos deparamos com dialetos, gírias e neologismos pertencentes ao sistema da língua portuguesa: “Tipo assim, quando a UPP entrou, dois dia depois já dava pra comprar bagulho, mas já era outra erva. Essa parada que eu nunca entendi. Tu lembra do benga, na tua época já tava rolando?” (MARTINS, 2018, p. 38). A pergunta é direcionada a nós, leitores, muitas vezes moradores da pista, que não fazemos ideia do que seja “benga”. Claro que é possível inferir o significado da palavra, mas não o seu real significado – algo continua a nos ultrapassar. Nesse caso, o diálogo acirrado entre leitor e narrador entra em uma etapa de rápida suspensão, a compreensão se interrompe e logo depois é retomada de uma forma que o narrador deixa de lado a pergunta – talvez tenha percebido em nosso rosto a marca da dúvida – para se ater a outros fatos anteriores à entrada da UPP na Rocinha, pois o ritmo do diálogo não pode parar: parar o diálogo é parar a narrativa, é interrompê-la definitivamente.

2 Sociedade periférica

O descentramento deleuziano, próprio da escrita de Martins, se estende também ao título do conto “A história do Periquito e do Macaco”. O aspecto lúdico do título, que nos remete a histórias infantis ou a fábulas ao estilo de Esopo, é prontamente desfeito já na primeira frase do conto, quando o narrador se dirige ao leitor e relata a invasão da UPP na Rocinha. Não cabe à atmosfera do que é narrado o esquema discursivo do maravilhoso sugerido pelo título e muito menos a característica antropomórfica que os animais adquirem nas fábulas, já que, no conto, o antropomorfismo é substituído por uma certa animalização do homem. Em Martins, características próprias dos animais são reconhecíveis em seus personagens, o que origina, conseqüentemente, os apelidos Periquito,

dado a um traficante braço direito do dono do morro por ter uma voz fina semelhante à de um periquito; e Macaco, dado a um tenente da polícia por suas características físicas semelhantes à de um macaco. Já de início, no título, ocorre o primeiro descentramento: a ideia *preconcebida* de que um título tem como *dever* apresentar, informar e explicitar o que será lido ao longo do texto que intitula vem abaixo. Em “Titre à préciser”, do livro *Parages*, Jacques Derrida nos diz que o título é também um texto, um nome, tendo, por essa razão, uma individualidade significativa que pode ou não determinar e elucidar o conteúdo que o acompanha: “Um título é sempre uma economia à espera de *sua* determinação, de sua precisão, de sua *Bestimmtheit*, aquela que ele determina e aquela que a determina. Determinando e determinado, é a ele que a determinação *volta* sempre” (DERRIDA, 1986, p. 218, grifos do autor).⁴

A espera, à qual Derrida faz referência, é a possibilidade do título, enquanto elemento textual significativo, desenvolver com o conteúdo que o acompanha uma parceria de *apresentação* ou um jogo de *dissimulação*, como o que ocorre no conto “A história do Periquito e do Macaco”. O título do conto, na verdade, joga a todo instante com o leitor, ao induzi-lo ao erro, ao induzi-lo a acreditar que se trata de uma fábula a ser contada. Mas Martins não simplifica para o leitor, ao contrário, ele de imediato executa uma reviravolta na estrutura da narrativa que deixa o leitor perplexo, sem que ele possa definir, ou enquadrar, a partir da leitura do título, o material textual que está sendo lido. Então, qual a relação do título com o texto? Um jogo de farsa, de impostura:

Infelizmente, a obra de ficção nada tem a ver com honestidade: ela trapaceia e só existe trapaceando. Ela tem parte, em todo leitor, com a mentira, o equívoco, um eterno movimento de engodo e de esconde-esconde. Sua realidade é o deslizamento entre o que é e o que não é, sua verdade, um pacto com a ilusão. (BLANCHOT, 1997, p. 187).

Em Martins, o *jogo de trapaça* entre o título e o texto tende a funcionar como um grande *chacoalhar* das certezas prévias do leitor em relação à literatura como um todo e, principalmente, em relação à ideia que se tem do cotidiano do morro, da sua realidade mais crua e abissal. Nesse constructo literário, em que a tipificação e o estereótipo são abandonados

⁴ A tradução dos textos em francês citados ao longo deste artigo é de minha autoria.

pelo escritor, a ideia da *diferença* entre o homem da pista e o homem do morro cai por terra, uma vez que ambos têm os mesmos anseios naturais de sobrevivência, embora não os mesmos meios, que, contudo, não os torna *diferentes* enquanto homens.

De dentro do morro, Martins, com o seu texto, nos revela que a diferença entre os homens está na oportunidade de trabalho e de educação, e não na cor da pele ou na raça: “Com o dinheiro que ganhava [de boleiro], pude comprar umas paradas pra mim e ainda ajudar minha mãe com as compras do mercado. Quando comprei meu tênis Nike, cheguei a dormir com ele na primeira noite” (MARTINS, 2018, p. 99-100). É desse modo que imediatamente se faz o *pacto* entre o leitor e o narrador de Martins, pois ambos se identificam em seus desejos mais particulares de ter, de possuir, de se divertir e de poder imaginar uma situação financeira e social mais digna. Mas, para que essa igualdade entre os homens possa ser pensada, é preciso, no caso de Martins, tocar na desigualdade e na discriminação:

Tudo começou do jeito que eu mais detestava: quando eu, de tão distraído, me assustava com o susto da pessoa e, quando via, era eu o motivo, a ameaça. Prendi a respiração, o choro, me segurei, mais de uma vez, pra não xingar a velha que visivelmente se incomodava de dividir comigo, e só comigo, o ponto de ônibus. (MARTINS, 2018, p. 18).

É partindo do preconceito sedimentado socialmente que Martins insere em sua narrativa “Espiral” uma reflexão sobre as mais variadas formas de poder provocadas pelo medo. Por simples “pesquisa, estudo sobre relações humanas” (MARTINS, 2018, p. 19), o narrador do conto empreende uma vingança contra os seus “agressores”, uma perseguição cotidiana por simples deleite, sem nenhum ganho material, que lhe dá prazer e a sensação de subjugar e, de certa forma, de humilhar o outro socialmente favorecido, o morador da pista: “Por mais que às vezes me parecesse loucura, sentia que não poderia parar, já que eles não parariam. As vítimas eram diversas: homens, mulheres, adolescentes e idosos” (MARTINS, 2018, p. 19). Nesse ponto, a estratégia da *escrita-crítica* de Martins é altamente válida, pois, ao deixar de lado a perspectiva da crítica social mais desgastada, o escritor aposta na inversão de poder para estabelecer uma provocativa reflexão sobre o descompasso social que acarreta a transformação da vítima em um possível e articulado algoz. Nesse otimizado jogo de gato e rato, a crítica social ganha

camadas mais sofisticadas e mais atualizadas, operando no leitor não uma sensação de *diferença*, experimentada através da crítica social mais comum, ao colocar o favelado e o não favelado em polos opostos, e sim a sensação de *igualdade*, quando coloca o leitor na pele/perspectiva do narrador e ele sente, em *sua pele*, que a diferença não está no homem, mas no jogo espúrio de uma sociedade que se alimenta da produção das desigualdades. A diferença não está simplesmente nos homens, mas na sociedade da pista enquanto tal, que engendra a desigualdade e os preconceitos enraizados.

Há, como sabemos, uma diferença entre a sociedade do morro e a sociedade da pista. Na primeira, diferente do que ocorre na segunda, por ironia, talvez, podemos dizer que a lei é, de fato, cumprida, respeitada. Mas não me refiro à lei institucionalizada por juízes e seus calhamaços. Refiro-me a uma lei mais primitiva – e aqui chegamos ao episódio da rivalidade entre o Periquito e o Macaco. Utilizando-se de seu poder na favela, o tenente Macaco espancou e, segundo alguns moradores, empalou com uma cenoura o irmão de leite do traficante Periquito, o Buiú: “Então, o Periquito que já tava cheio de ódio desses polícia na Cachopa, explodiu de uma vez com esse bagulho do Buiú. Só falava que ia vingar o irmão” (MARTINS, 2018, p. 41). A violência sofrida por Buiú, segundo a lei do morro, deve ser contrabalanceada com outro ato de violência, o assassinato do tenente, para que o equilíbrio de poderes entre a polícia e os moradores do morro possa voltar à favela, pois “o cara” que “é sujeito homem, ele não deixa qualquer um mexer com a família dele não” (MARTINS, 2018, p. 42). A partir da fala do narrador, ouvimos o eco de muitas outras vozes, nas quais a justiça se faz na base de regras mais antigas, sem a intromissão de leis oficializadas, postas em papel, que seriam responsáveis pelo julgamento da ofensa sofrida pelo sujeito ofendido.

A lei de sociedades periféricas – como a das favelas, periféricas porque são postas à margem de sociedades conceituadas como mais nobres, mais íntegras, com leis mais justas e idôneas; periféricas porque sobrevivem a rebordo do que lhe é oferecido como pulsão de vida pela sociedade central que preza a homogeneidade e não a diferença – obedece a um regimento próprio, uma vez que, por ser periférica, a lei justa da sociedade normativa não chega a alcançar as suas zonas de atuação, e nem o deseja, para sermos sinceros. Essas leis locais se estabeleceram ao longo de uma luta brutal pela sobrevivência, pois, sendo afastados a todo custo

do centro da sociedade ideal, da pista, os sujeitos favelados não obtiveram os recursos necessários para uma subsistência digna, tendo que arcar com o que tivessem em mãos para edificar uma ideia de casa e para alimentar a si e a seus familiares. O início da favela brasileira, e conseqüentemente da brutalidade da *sobrevida* dos sujeitos favelados, data do início da nossa jovem República. Com o fim do Império, era preciso construir um novo e utópico Brasil moderno, embora esse novo Brasil fosse, na verdade, uma cópia descarada dos *arrondissements* franceses: o planejamento consistia em fotocopiar o modelo europeu e colá-lo nas ruas e vielas da cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil. Mas, como é de conhecimento público, a Europa e o Brasil possuem estruturas cidadinas diferentes, o que levou os políticos brasileiros a pôr abaixo os cortiços e a expulsar mais de três mil e novecentas pessoas que moravam nos arredores da futura Avenida Central – hoje, Avenida Rio Branco. Os desabrigados tiveram que subir o morro, construir com tapumes e tabiques algo semelhante a casas e sobreviver miseravelmente por meio de subempregos e sob uma lei moderna que não os favorecia, por isso tiveram que fazer a sua própria lei:

Os operários inquilinos de cortiço, desalojados pelo Seixas, mudam para o subúrbio, ou então constroem suas casinhas na encosta do morro da Providência. Feitas com lixo das demolições, elas são revestidas de estuque, pequenas janelas e portas estreitas. Protege-as o telhado de zinco ou de folha de latas, geralmente latas de querosene. Muitos preferem construí-las na subida do morro da Favela, que fica perto do centro da cidade, local de trabalho. (SANTIAGO, 2016, p. 82).

Os excluídos da modernização da capital do Brasil sobem o morro e, desprotegidos pela lei oficial, passam a gerir suas próprias leis – uma lei baseada no convívio, no estabelecimento do espaço próprio de cada um, nos limites entre os barracos e os esgotos a céu aberto. Invadir o espaço do outro acarreta uma invasão de seu espaço, mexer com o corpo do outro acarreta mexerem com o seu corpo. Ou seja, para que exista o equilíbrio, é preciso que uma força executada seja, por sua vez, contrabalanceada com uma outra força a fim de que o caos não se instale nos arredores da favela – uma espécie de Lei de Talião atualizada. É seguindo a *lei do equilíbrio de forças* da favela que o Periquito executa o Macaco: “O Periquito esperava o Cara de Macaco dentro do banheiro, com uma M16 apontada pra porta. [...] Ele saiu do banheiro na encolha e, quando o Cara de Macaco viu, o

bico já tava encostado nele” (MARTINS, 2018, p. 43). Se, por um lado, o título do conto “A história do Periquito e do Macaco” não nos remete de fato a uma fábula, por outro lado, a real história do conto não deixa de ter uma moral em seu desfecho: em sociedades periféricas, nunca invade o espaço do outro, pois o seu espaço certamente será invadido e o seu corpo carbonizado: “Uns menó ajudaram o Periquito a levar o corpo lá pra mata e ele botou fogo no cana” (MARTINS, 2018, p. 43).

Acredito que o conceito de sociedade periférica tenha causado certo estranhamento quando relacionado à ideia de favela, uma vez que, usualmente, se fala em *comunidades* periféricas quando se deseja falar sobre a favela e as suas características principais. Se partirmos do conceito de comunidade estudado por Jean-Luc Nancy, em *La communauté désœuvrée* e *La communauté désavouée*, constataremos que muito dificilmente poderia existir uma comunidade em seu sentido mais puro, mais utópico, na qual todos os seres seriam iguais entre si, compartilhando de um mesmo poder e trabalhando todos juntos por um objetivo comum. *Comunidade* – palavra que, segundo Nancy, pelo excesso de sua utilização e pela maneira caótica e oportunista com que muitos a empregaram, caiu em descrença, senão em desuso, em um espaço onde o consumismo, a cifra e a desigualdade nos regem politicamente. Como o pensamento da comunidade pode subsistir no mundo em que a ideia de consumo é maior do que a ideia de homem? Ter algo, possuir algo, poder comprar algo é um *status* que produz a diferença entre os homens no sistema capitalista, o que, por sua vez, impossibilita qualquer ideia de igualdade, logo, de comunidade – lembremos mais uma vez do narrador boleiro do conto “Sextou”: “Quando comprei meu tênis Nike, cheguei a dormir com ele na primeira noite. [...] Melhor ainda foi quando pisei na escola, me sentia o máximo, parecia que todo mundo tinha parado pra me ver chegar” (MARTINS, 2018, p. 99-100). Desse modo, o homem passa a ser uma marca associada a outra Marca, tornando-se diferente de outros homens. De acordo com Nancy, não pode existir a individuação entre os homens em uma *verdadeira* comunidade, até porque “o indivíduo é apenas o resíduo da prova da dissolução da comunidade” (NANCY, 2004, p. 16). Se há *comunidade* – não confundir com sociedade – não há indivíduo.

Comum, como define Nancy, em *La communauté désavouée*, é a condição mais simples e essencial do ser – entendido como ser singular, e não individual. O comum proporciona a *relação com o/exposição ao* outro, *relação com a* palavra, com a possível intimidade do outro, por mais que

essa intimidade se configure a partir de uma relação sem relação, de uma relação impossível, uma vez que seres singulares não ocupam o mesmo espaço, mas se tocam, se chocam, como os átomos, na necessária construção do mundo e das múltiplas relações:

Por *comum*, é preciso entender, ao mesmo tempo, o banal, ou seja, o elemento de uma igualdade primordial e irredutível a todo efeito de distinção, e – indiscernivelmente – o partilhado, ou seja, o que somente tem lugar na relação, por ela e como ela. (NANCY, 2014, p. 11-12).

Pela definição levantada por Nancy sobre a palavra *comum*, entende-se que não há e nunca houve comunidade. Não podemos igualar a noção de comunidade com a noção de sociedade. A comunidade não gera um produto, não se baseia em hierarquias, como as favelas e as sociedades atuais, e nem mesmo se propõe a *produzir* com o objetivo comercial, pois o lucro define qualquer pretensão de *relação com*. Na comunidade, as funções preservariam a igualdade dos membros, a livre relação sem relação, relação obsedante exatamente por ser (im)possível e (des)necessária: “Um comum sem o qual nenhum isolamento nem nenhuma separação teriam lugar” (NANCY, 2014, p. 152).

Por essa razão, o espaço social da favela é o espaço de uma *sociedade*, não o de uma *comunidade*, como nos acostumamos a pensar o espaço social no qual a favela está inserida. Como qualquer sociedade, a favela, por ser estruturada em hierarquias, jamais poderá ser pensada em termos de comunidade, uma vez que não existe a igualdade de poderes entre os seus moradores e muito menos o princípio de união que os torne homogêneos. No morro, a lei está do lado do mais forte, daquele que domina a boca de venda e compra de drogas. Se há o mais forte e os mais fracos, não há comunidade, mas sociedade.

3 Do outro à borboleta

No conto “Estação Padre Miguel”, o narrador nos fala do momento em que, com os seus amigos, decide fumar maconha nos trilhos do trem na Vila Vintém, onde fica a estação Padre Miguel. Eles tinham decidido visitar a filha recém-nascida de Léo, um outro amigo, mas antes pararam nos trilhos para fumar um “bagulho”. Em nenhum momento do conto, a

temporalidade está definida, não sabemos se estamos diante de uma cena passada ou se estamos presentes no *agora* dessa cena. O recurso do tempo verbal no pretérito imperfeito do indicativo potencializa a ambiguidade e as incertezas existentes na estrutura narrativa do conto – será a *vacilação narrativa* o modulador principal do clímax no final de “Estação Padre Miguel”. Nesse conto, cuja estrutura narrativa é bem próxima da estrutura dos textos de “Rolézim” e de “A história do Periquito e do Macaco”, nos quais a participação do leitor é capital para o desenvolvimento de suas histórias, somos mais uma vez chamados a permanecer frente a frente com o narrador, mais uma vez nos tornamos um de seus amigos e, logo em seguida, o seu principal interlocutor, reafirmando, assim, o *pacto de leitura* mencionado anteriormente:

Eu nunca entendi esse movimento. Quero dizer, sempre me senti profundamente incomodado com esses silêncios inexplicáveis. É sempre como se alguma coisa estivesse rompendo. De um momento pro outro tudo se desfaz, tudo desaba, e ficamos sozinhos frente ao abismo que é a outra pessoa. (MARTINS, 2018, p. 75-76).

O silêncio, que sempre atravessa as conversas entre pessoas muito próximas, tende a ser a marca mais profunda da individuação do sujeito, de sua particularidade e de seu limite desconhecido, pois entre mim e o outro um abismo se impõe, por isso o silêncio, esse momento em que o outro não me é tão próximo quanto eu julgava ser. O silêncio é a marca do contínuo dispêndio que atravessa a relação entre mim e o outro, e é a prova de que o outro nunca será um eu-mesmo, nem uma subjetividade igual à minha, mas uma alteridade que me escapa, me isola: “A relação com o outro não é uma idílica e harmoniosa relação de comunhão, nem uma simpatia pela qual nos pondo em seu lugar, o reconhecemos como semelhante a nós, mas exterior a nós; a relação com o outro é uma relação com um Mistério” (LEVINAS, 2011, p. 63). O conto “Estação Padre Miguel” efetiva, assim, uma reflexão da relação *impossível* do eu com o outro, que nos demais contos não chega a se tornar matéria de meditação, embora a todo momento o convívio entre o narrador e o leitor seja continuamente posto à prova. *Estar/ser/conviver* com o outro é a grande *questão* desse conto: “Lembro que naquela noite, a caminho da missão, pensei pela primeira vez se amizades que construímos na adolescência são capazes de sobreviver à vida adulta” (MARTINS, 2018, p. 73).

As questões relacionadas com o outro que nos é próximo se estendem ao outro que nos é distante. Lado a lado com a gente na linha do trem, onde era proibido pela lei do tráfico o consumo de crack, pois o “crack é foda. O que traz de dinheiro, traz de problema pra quem trabalha na boca” (MARTINS, 2018, p. 71), o narrador, ao avistar os cracudos perambulando pelas imundícies do grande lixão, se sensibiliza com a situação a que o outro, drogado, se expõe para sustentar o seu vício, tendo como consequência a perda de sua dignidade enquanto ser humano: “nas vezes que me demorava demais na cracolândia, começava a imaginar as histórias daquelas pessoas antes da pedra e sentia vontade de chorar” (MARTINS, 2018, p. 72). Mas como chegar ao outro se há um abismo entre mim e ele? “A relação com o outro é a ausência do outro; não ausência pura e simples, não ausência de puro nada, mas ausência em um horizonte de futuro, uma ausência que é o tempo” (LEVINAS, 2011, p. 83-84). O tempo, que modifica e amplifica o abismo entre os indivíduos, é a marca da ausência real e efetiva entre os homens. A aparente afinidade entre os indivíduos suscita equívocos: jamais poderemos ser a metade do outro, como propagam os clichês capitalistas de consumo; jamais encontraremos a felicidade no outro, uma vez que o outro nos escapa; e jamais o outro poderá ser a nossa base, pois dele o que sobrevive é uma ausência impenetrável e profunda.

Essa tomada de consciência chega ao narrador através de uma *bad trip*: “Seria toda aquela ligação que eu sentia pulsar entre a gente, apenas coisa da minha cabeça? Será que a verdade é que nascemos sozinhos e morreremos sozinhos, sem nunca permitir que o outro habite nossa intimidade?” (MARTINS, 2018, p. 79). A droga funcionou como o gatilho necessário para que o narrador pudesse alcançar uma percepção da vida, do outro, que escapava aos demais em sua volta: “Foi como se tivesse saído de cena e deixado apenas o meu corpo ali, vazio” (MARTINS, 2018, p. 78). De sua percepção expandida pela maconha, o narrador se dá conta de que nascer, viver e morrer são atos solitários: “O sujeito está só, porque ele é um. É preciso uma solidão para que haja liberdade do começo, domínio do existente sobre o existir, ou seja, em suma, para que haja existente” (LEVINAS, 2011, p. 35). Porém, é preciso estar consciente da relação em abismo com o outro para que possamos manter com o outro uma relação, mesmo que *em abismo*: “Hoje percebo que ninguém olha a gente na rua. Nossa dor, nosso vício, nosso vexame, é tudo muito distante dos outros”

(MARTINS, 2018, p. 79). Logo, o *pacto* entre leitor e narrador, que venho desenvolvendo ao longo deste artigo, é um *pacto de ausências*, pois o estar muito próximo somente é possível por estarmos muito distantes:

Quando outrem, essencialmente exterior e infinitamente desviado, volta-se para mim – e outrem é este movimento de voltar-se, aí onde reina o desvio –, a presença direcionada para mim é ainda a da separação, daquilo que para mim está presente, enquanto dele estou separado, distante e desviado. (BLANCHOT, 2010, p. 113-114).

O outro também é a poesia em forma de criança de nove anos: “Ninguém nasce borboleta”, pensou Breno. Depois disse baixinho: ‘A borboleta é um presente do tempo’” (MARTINS, 2018, p. 33). A poesia, em toda a sua força estética, se revela no conto “O caso da borboleta”, de *O sol na cabeça. A poesia está*. Em suas formulações de criança, Breno constrói uma frase simples e, imediatamente, arrebatadora, pois nos entrega o significado do tempo: o tempo, além de ser o suporte da ausência, é, sobretudo, metamorfose; o tempo, em sua *descontinuidade*, sustenta a morte e a vida dos homens e dos demais seres; o tempo revela a beleza da velhice e do perecer; o tempo permite o amadurecimento da criança em adulto; o tempo é a morte e a possibilidade de abrandá-la; o tempo é a poesia: “A borboleta pousada/ ou é Deus/ ou é nada” (PRADO, 2007, p. 27); o tempo é Deus e, ao mesmo tempo, o Nada.

Adélia Prado e Breno partilham de uma poesia da ordem da simplicidade, que, por sua vez, oculta um pensar do mundo, o outro e Deus de modo profundo e insuspeito: “Lá fora, ela, a borboleta, não pensava nada disso. Ocupava-se em voar pela noite de árvore em árvore. Era azul e sem dúvida um dia havia sido lagarta” (MARTINS, 2018, p. 33). Não é preciso muito para tornar a linguagem do cotidiano em literatura. É preciso, antes de tudo, *saltar* para uma vocação que se faz necessária para aqueles que observam o mundo para além do próprio mundo, para além do morro ou da pista, para além das diferenças sociais e culturais. É preciso ter a coragem para correr o risco de assumir uma escrita que escapa da norma e que procura sempre uma nova identidade performática e inaugural. A literatura é arisca e rizomática como a linguagem não normativa. Nesse ponto, podemos afirmar que Geovani Martins, em seu primeiro livro, teve a coragem de sustentar uma linguagem que excedia e que exigia uma nova estrutura narrativa e

uma nova sintaxe, radicalizando o que antes já havia sido proposto por outros escritores que falavam de dentro da favela, como Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins. Dessa forma, o jovem escritor carioca, não deixando de olhar para trás, direciona-se para frente, em sua constante busca por novos horizontes de escrita. Com *O sol na cabeça*, Martins nos apresenta uma renovada perspectiva da palavra literária que há tempos já se fazia urgente e, com êxito, inscreve a sua obra entre as melhores da literatura brasileira contemporânea.

Referências

ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 239-271.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: A palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

GULLAR, Ferreira. Subversiva. In: ANDRADE, Mário de; IVÁNOVA, Adelaide (ed.). *50 poemas de revolta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 36-37.

LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris: PUF, 2011.

MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

NANCY, Jean-Luc. *La Communauté désavouée*. Paris: Éditions Galilée, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2004.

PRADO, Adélia. Artefato nipônico. In: _____. *A faca no peito*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 27.

ROCHA, João Cezar de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*, Santa Maria, n. 28/29, p. 153-184, jan.-dez. 2004. DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/2176148512118>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12118/7520>. Acesso em: 14 fev. 2020.

ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

SANTIAGO, Silvano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Recebido em: 19 de setembro de 2019.

Aprovado em: 17 de fevereiro de 2020.