

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA  
Departamento de Letras – DL  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL

A doença de criar passarinhos:  
a lírica humanizadora de João Cabral de Melo Neto

Carlos André Pinheiro

Natal – RN, novembro de 2007

Carlos André Pinheiro  
A doença de criar passarinhos:  
a lírica humanizadora de João Cabral de Melo Neto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte para a obtenção do grau de MESTRE EM LETRAS, com área de concentração em LITERATURA COMPARADA.

Orientador: Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo.

Natal – RN  
2007

Catálogo da Publicação na Fonte. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.  
Biblioteca Setorial Especializada do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).  
NNBSE-CCHLA

Pinheiro, Carlos André.

A doença de criar passarinhos: a lírica humanizadora de João Cabral de Melo Neto / Carlos André Pinheiro. – Natal, RN, 2007.

130 f.

Orientador: Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Área de Concentração: Literatura comparada.

1. Poesia brasileira – Dissertação. 2. Melo Neto, João Cabral de – Dissertação. 3. Nordeste – Dissertação. 4. Humanização – Dissertação. I. Araújo, Humberto Hermenegildo de. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 821.134.3(81)-1

Carlos André Pinheiro

A doença de criar passarinhos:  
a lírica humanizadora de João Cabral de Melo Neto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte para a obtenção do grau de MESTRE EM LETRAS, com área de concentração em LITERATURA COMPARADA.

Orientador: Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo.

Apresentada em 19 de novembro de 2007.

Banca Examinadora:

---

Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN  
(orientador)

---

Dr. José Hélder Pinheiro Alves  
Universidade Federal de Campina Grande – UFCG  
(examinador externo)

---

Dr. Afonso Henrique Fávero  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN  
(examinador interno)

## AGRADECIMENTOS:

a Rodrigo, Elias Macedo e Marcos Aurélio Costa,  
*pela amizade saudável, pela ajuda inicial nesta fase do mestrado e por se constituírem um porto seguro em Campina Grande.*

a Alzeneide e Marcos Oliveira Gomes,  
*pela segurança que me proporcionaram ao fazer uma ponte entre Natal e minha cidade.*

a Eldio Pinto, Isabel Oliveira, Kássia Santos, Suelly Costa, Wellington Medeiros e Zé Luis Ferreira,  
*pelo café depois dos estudos sobre Antonio Candido, pelas risadas soltas e pela amizade descontraída.*

aos colegas Arandi Robson, Cláudio, Eliane, Guadalupe, Joana Leopoldina, Márcio, Sandro Araújo,  
Smaly, Tatiana Burgos,  
*pela boa companhia e pela distração proporcionadas em sala de aula.*

a Eduardo Vinícius, Klayton Lima e Renato César,  
*pelas boas conversas e pela distração.*

aos campinenses potiguares Ana Barreto, Andréa Lacerda, Edmilson Paulino, Eloi Magalhães e Flávia  
Alessandra,  
*essas pessoas reduziram o abismo que me afastava de Campina e fizeram abrandar as saudades de uma terra muito querida.*

aos professores  
Francisco Ivan da Silva, Ilza Matias, Joselita Lino, Lourdes Patrini, Márcia Tavares e Márcio Venício  
Barbosa,  
*que me acompanharam desde o exame de seleção até os últimos dias de minha pesquisa.*

a Biblioteca Central Zila Mamede e Biblioteca Setorial,  
*por terem me fornecido quase todo o material necessário ao desenvolvimento da pesquisa.*

a CAPES,  
*por ter me fornecido uma bolsa de estudos muito valiosa para que a pesquisa tomasse seu rumo.*

## AGRADECIMENTO ESPECIAL:

a Afonso Fávero,  
*por ter sempre me demonstrando confiança e respeito.*

a Hélder Pinheiro,  
*por ter contribuído na minha formação profissional e humana.*

a Julie Cavnac,  
*por me ter dado sugestões sensatas no exame de qualificação.*

a Paula Pires e Tarcísio Gurgel,  
*por terem me acolhido tão bem no estágio docência.*

DEDICATÓRIA:

*as minhas tias Cleide e Marluce Pinheiro,  
principais responsáveis por minha formação acadêmica;*

*a minha mãe Rozalba, Aba,  
por me ter deixado o Nordeste como herança e a humanidade como sina;*

*a Humberto Hermenegildo de Araújo,  
pela competência e cuidado com que conduziu a minha pesquisa  
e pela confiança e amizade me dedicados;*

*ao meu "irmão" Felipe Oliveira Gomes,  
por ter sido a amizade mais constante e aprazível durante todo o tempo que estive em Natal.*

## RESUMO:

João Cabral de Melo Neto sempre se mostrou avesso aos versos sentimentais e prolixos oriundos da tradição romântica. Por isso mesmo, grande parte de sua obra é caracterizada por um discurso objetivo, de orientação concretista e rigorosamente elaborado – aspectos que lhe renderam o título de engenheiro da linguagem. Na verdade, o próprio poeta alimentava a fama de ser um homem frio e racionalista. A fortuna crítica tem analisado com tamanha freqüência a matéria lógica e o acabamento formal presentes na obra de Cabral de Melo, que o leitor pode ser induzido a identificá-la como mero verbalismo formal ou como uma poesia desprovida da vivência humana. Nesse sentido, examinamos neste trabalho os momentos em que o sentimento humano figura como matéria preponderante para a elaboração estética; com isso mostramos que a presença contumaz dos objetos concretos e a linguagem objetiva não anula a emoção que o sujeito sente ao descrever as cenas que compõem os poemas. A pesquisa é orientada pela premissa de que o poeta mantém uma postura nitidamente humanizadora ao bordar a experiência cultural e a experiência da vida sertaneja. As unidades temáticas que compõem o trabalho, portanto, mostram a representação do Nordeste brasileiro na obra de João Cabral ao mesmo tempo em que avalia o sentimento compassivo que o poeta nutre pela memória cultural de sua terra. Dentre os aspectos que compõem a sua lírica humanizadora, destacamos a recorrência da personificação para abordar algumas paisagens nordestinas – o poeta não deseja fazer mera descrição topográfica da região porque esses lugares têm um valor sentimental para ele; a representação dos desejos e dos instintos humanos também é alcançada graças ao tom erótico com que o poeta descreve parte de sua região; depois, ele se mostra extremamente encantado e envolvido com alguns elementos culturais de sua terra, como a rede, a literatura oral e a música regional; a preocupação com a classe social explorada e a denúncia das más condições de vida no sertão também são índices que atestam a humanidade na obra do autor; por fim, a recordação de cenas da infância e a nostalgia de tempos remotos surgem como uma possibilidade que pode auxiliar na formação humana dos indivíduos.

## PALAVRAS-CHAVE:

Poesia brasileira; João Cabral; Nordeste; humanização.

## RESUMÉ:

João Cabral de Melo Neto n'a jamais aimé les vers sentimentaux et prolixes venus de la tradition romantique. C'est pour ça que son œuvre a un discours objectif, rigoureusement élaboré et elle comporte certaines influences concretistes – ça explique pourquoi l'auteur est connu comme l'ingénieur de la langue. En vérité, le poète même disait qu'il était un homme froid et rationnel. La critique a assidument analysé la matière logique et le rigueur formel de l'œuvre de Cabral de Melo. Pourtant, dans ce travail nous analysons les poèmes dont les sentiments humains sont la matière principale de l'élaboration de l'expérience esthétique. La poésie de João Cabral n'est pas simple verbalisme formel, ni une œuvre sans vie, car les objets concrets et la langue objective n'empêchent pas que le sujet décrit avec émotion les scènes présentes dans les poèmes. Nous travaillons avec la hypothèse de que le poète a une attitude trop humaine quand il parle de l'expérience culturelle et de l'expérience de la vie dans le Nord-est brésilien. Les unités thématiques de ce travail, pourtant, montrent la représentation du Nord-est dans la poésie de João Cabral et examinent aussi le sentiment qu'il sent par la mémoire culturelle de sa région. Parmi les aspects qui composent sa lyrique humaine nous citons la personification constante des paysages du Nord-est – le poète ne veut pas faire une description topographique de la région parce que les places ont une valeur sentimentale pour lui; au moyen d'un discours érotique, Cabral représente les desirs et les intentions humaines de sa terre; ensuite, il semble que le poète est enchanté et enveloppé avec certains éléments culturels de sa région, comme l'hamac, la littérature orale et la musique régionale; la préoccupation avec la population explorée et la dénonciation de la condition misérable dans le Nord-est brésilien confirment aussi la humanité présente dans son œuvre; finalement, la réminiscence de l'enfance et la nostalgie du temps passé sont, pour le poète, une possibilité qui peut aider dans la formation humaine de la population.

## MOTS-CLÉS:

Poésie brésilienne; João Cabral; Nord-est; discours humaine.



“Eu não escrevo em estado normal...  
Eu acho que todo poeta é assim... Fora o João Cabral, que dizia que não era,  
mas é mentira dele também.  
Mas então, se você está em estado burocrático não escreve.  
Não é nenhuma coisa divina, nem genial, nem nada...  
É só que você tem que estar emocionado, você tem que estar num estado mais aberto às  
coisas, do que enquadrado na rotina de sua vida.  
Enquadrado na rotina não sai poesia, porque a rotina é o contrário da poesia”

Ferreira Gullar,  
no documentário *Memória política*, exibido na TV Câmara.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	010
CAPÍTULO I: Terras por onde passei .....	016
1.1 O canavial .....	020
1.2 Os rios nordestinos .....	028
1.3 O quadro expressionista do sertão .....	037
CAPÍTULO II: O erotismo .....	044
2.1 A sensualidade serena do rio .....	049
2.2 O gosto profano das frutas .....	057
CAPÍTULO III: Memória cultural do Nordeste .....	065
3.1 O balanço da rede .....	067
3.2 A poesia da voz .....	075
3.3 Por um pouco de música .....	086
CAPÍTULO IV: Recordação .....	094
4.1 Traquinagem de menino .....	096
4.2 Saudades dos bons tempos .....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	118

## INTRODUÇÃO

**O** *homem sem alma* – avaliando rapidamente o título dado pelo jornalista José Castello à biografia de João Cabral de Melo Neto, já se pode ter uma noção de como a idéia de racionalidade ficou enraizada à obra do poeta pernambucano<sup>1</sup>. Da apresentação simplória em livros didáticos a textos de críticos renomados, muito se enfatiza o aspecto lúcido de sua poesia (que, de fato, é evidente), deixando-se de lado alguns procedimentos que não se enquadram com comodidade dentro da estrutura de uma arte restritamente racionalista.

É evidente que o autor tinha uma concepção bem definida de poética, sendo que grande parte de sua obra é objetiva, clara, racional e equilibrada. João Cabral pareceu sempre muito preocupado com a construção do poema, já que aquele modelo de literatura desprovido de um trabalho mais engenhoso com a linguagem o desagradava profundamente. O poeta não se permitiu escrever versos que escapassem à sua rigorosa análise crítica, pois era exatamente dessa forma que ele entendia o papel e a qualidade de um escritor:

O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. Nos poetas daquela família para quem a composição é procura, existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir (Melo Neto, 1994:723).

Há uma batalha tensa durante o momento da escritura e é nítida a idéia de que é preciso vencer muitos obstáculos até alcançar o verso desejado. Para João Cabral, o escritor deve recusar a todo tipo de resultado que não tenha sido obtido por meio de uma avaliação consciente da linguagem.

De certo modo, essa elaboração contínua do texto, que induz o poeta a um exercício de racionalização acerca da atividade literária, é uma marca peculiar da poética da modernidade. Alguns escritores desse período produziram obras tão racionalmente elaboradas, que acabaram se tornando herméticas, pautadas em jogos conceituais e formais que ora lembram a mais remota experimentação barroca. Paul Valéry, de quem João Cabral sofreu visíveis influências (embora não o admitisse declaradamente), foi aquele que mais se

---

<sup>1</sup> Refiro-me especificamente ao título escolhido pelo autor para sintetizar a personalidade de João Cabral. Na verdade, em quase todo o livro, Castello tenta flagrar a figura humana que existe por trás da máscara racionalista do poeta.

dedicou à chamada poesia do intelecto e deixou uma carga crítica esclarecedora sobre o assunto:

(...) observei com a mesma frequência com que trabalhei como poeta que meu trabalho exigia de mim não apenas aquela presença do universo poético do qual falei, mas também uma quantidade de reflexões, de decisões, de escolhas e de combinações sem as quais todos os dons possíveis da Musa ou do Acaso continuariam sendo materiais preciosos em um canteiro de obras sem um arquiteto (Valéry, 1999:209).

De acordo com o pensamento do poeta francês, esse processo de reflexão sobre a própria obra assemelha ser tão natural e intrínseco à condição do escritor, que às vezes parece impossível imaginar um texto que não tenha sido gerado sob a égide desse artifício. Mas é preciso advertir que mesmo Valéry não é um formalista exclusivo, ainda que a manipulação formal seja o seu exercício mais persistente. Evidentemente, a sua visão construtivista é também transpassada por um subjetivismo eminente, pois a própria escolha por um determinado ponto de vista pressupõe um julgamento bastante pessoal. E é reconhecendo esse pressuposto que Paul Valéry acredita estar em cada poeta a grandeza de sentir o perigo e o aborrecimento de uma arte muito fácil:

La noblesse d'un art dépend de la pureté du *désir* dont il procede et de l'incertude de l'auteur quant à l'heureux succès de son *action*. Plus l'artiste est-il rendu incertain du résultat de son effort par la nature de la *matière* qu'il tourmente et des agents dont il use pour la contraindre, plus pur est son désir, plus évidente sa vertu.

C'est pourquoi dans tous les arts dont la matière n'oppose point par elle-même de résistances positives, les véritables artistes ressentent le péril et l'ennui d'une facilité trop grande (Valéry, 1960:1241)

Não restam dúvidas de que, no Brasil, daqueles que adotaram os procedimentos críticos e poéticos prescritos por Valéry, João Cabral é um dos expoentes mais proeminentes. Nele, mais do que em qualquer outro, percebe-se a busca do verso perfeito, adquirido via um rigoroso trabalho de construção. Isso talvez justifique as muitas leituras voltadas para o aspecto objetivo e lógico de sua obra. Qualquer mapeamento feito de sua fortuna crítica mostrará claramente que a tendência concretista, o discurso medido e o preciosismo formal são os assuntos sobre os quais os estudiosos têm se debruçado com mais profusão.

Antonio Carlos Secchin, por exemplo, na apresentação do seu livro *João Cabral: a poesia do menos*, declara:

Este livro procura interpretar a poesia de João Cabral de Melo Neto a partir da hipótese de que ela se constrói sob o prisma do *menos*. Com isso, queremos dizer que os processos de formalização de seus textos são deflagrados por

uma ótica de desconfiança frente ao signo lingüístico, sempre visto como portador de um *transbordamento* de significado. Amputar do signo esse excesso é praticar o que denominamos a poesia do menos (Secchin, 1999:15)

A leitura realizada por Secchin vê a obra de João Cabral como fruto de uma linguagem concisa e objetiva, distante do discurso polissêmico que caracteriza a literatura. De imediato se percebe certo impasse nessa afirmativa do crítico, pois não é possível conceber uma idéia de poesia destituída da polissemia. Na verdade, Secchin pouco vislumbra a presença do subjetivismo nas cenas de um livro como *Paisagens com figuras*, por exemplo (volume em que os motivos nordestinos já adquiriram certo relevo na obra do poeta), pois mesmo se referindo ao sofrimento dos homens com os maus-tratos da seca, para Secchin a “rejeição da subjetividade, antiilusionismo, mineralização da existência são traços recorrentes da trajetória de João Cabral” (Secchin, 1999:95).

Benedito Nunes também deixa bastante claro que a lucidez é o processo composicional majoritário da poesia de João Cabral de Melo Neto. Em um artigo sobre *A educação pela pedra*, o crítico enfatiza tanto os resultados obtidos via os esforços do pensamento, que parece impossível imaginar qualquer traço sentimental dentro de um homem tão dominado pela razão:

O rigor da expressão, o esquematismo do conjunto, a impressionante lógica da sintaxe, são sustentados pela atitude objetivista do poeta, que reflete, calcula, explica e conclui, em versos severos, escritos num ritmo que é novo na poesia de João Cabral de Melo Neto, e do qual decorrem alguns efeitos, responsáveis por essas gradações de humor, ora sarcástico, ora grotesco, de que o seu livro está cheio (Nunes, 1969:266)

Para Benedito Nunes, a busca excessiva da perfeição formal acabou ofuscando a representação da experiência humana nordestina em algumas peças de João Cabral de Melo Neto, pois “é através da razão interna do poema que o artista consegue captar o universo primitivo, desordenado e inumano do Nordeste, fonte primordial de sua experiência” (Nunes, 1969:274).

Haroldo de Campos também não hesita em admitir o componente lúcido como marca basilar da poesia de João Cabral, já que o crítico usa a imagem de um geômetra para sintetizar a figura do poeta pernambucano. Evidentemente, por trás dessa aproximação da poesia com o conhecimento geométrico, há a defesa de uma poética centrada, sobretudo, na *construção* do verso “rigoroso, exato, preciso”, adjetivos dados pelo dicionário para um campo semântico relacionado à geometria (Houaiss, 2001:1445). Na sua concepção, “entre os

poetas, especialmente na nova geração, a poesia de JCMN tem um lugar privilegiado: o lugar cartesiano da lucidez mais extrema” (Campos, 1992:88).

De forma alguma se pode dizer que qualquer uma dessas colocações esteja incorreta ou sequer imprecisa. Primeiro porque a obra de João Cabral sustenta todos esses argumentos; depois, não se pode exigir que o crítico fale de um aspecto que ele não elegeu como meta de investigação. No entanto, o que me preocupa com essa avaliação é o fato de que a ênfase dada à racionalidade de João Cabral é tamanha que o seu rigor construtivo pode ser confundido com o mero exercício formal, alternativa pouco provável que exista na obra do poeta; apesar da forma bem elaborada (condição indispensável para todo bom texto literário), a poesia de João Cabral está marcada pela vivência humana.

Com efeito, o que se vê na poesia de João Cabral é um processo exatamente inverso ao da reificação, pois não são as pessoas que se ‘coisificam’, mas sim as coisas que se humanizam. Basta lembrar de um livro como *O rio*, por exemplo, quando um elemento mineral é personificado para sentir intensamente a angústia dos homens que são obrigados a deixar a sua terra em busca de melhores condições de vida:

Desde tudo que lembro,  
Lembro-me bem de que baixava  
Entre terras de sede  
Que dos mangues me vigiavam.  
Rio menino, eu temia  
Aquela grande sede de palha,  
Grande sede sem fundo  
Que águas meninas cobiçava.  
(*O rio*, 1953).

É certo que o verso de Cabral é rigorosamente pensado e construído, mas a racionalidade não impossibilita que algumas cenas sejam apresentadas de forma humanizada. A história das literaturas mostra exemplos felizes de obras cujo processo de composição está sustentado por momentos simultâneos de emoção e lucidez – caso de Fernando Pessoa, Ferreira Gullar e Carlos Drummond de Andrade, para ficar com apenas três exemplos bastante evidentes em língua portuguesa.

Dessa forma, é tentadora a idéia de mostrar que a obra racionalista de João Cabral de Melo Neto também comporta poemas de extremado encanto e sentimento, vistos principalmente naqueles que falam do Nordeste brasileiro. Talvez a postura humanizadora de João Cabral diante das coisas e dos homens marginalizados socialmente decorra mesmo de sua experiência com a terra natal, pois o fato de uma pessoa ter presenciado de perto o

sofrimento e a alegria do sertão pode levá-la a fornecer detalhes precisos e construir imagens enfáticas sobre esse lugar.

Diga-se de passagem, o diálogo que os autores mantêm com sua própria cultura foi uma das preocupações teóricas a que se dedicou T. S. Eliot, para quem o valor de uma obra é garantido em decorrência do pacto que os escritores mantêm com sua origem social e pessoal. Para o crítico e poeta inglês, qualquer boa literatura que aspire ser universal traz no âmago de sua escritura aspectos bastante particulares de quem a escreveu:

(...) a poesia não deve se afastar demasiado da língua comum de cada dia que usamos e ouvimos. Seja a poesia rítmica ou silábica, rimada ou não rimada, formal ou livre, ela não pode dar-se ao luxo de perder o contato com a linguagem mutante da conversação ordinária. (...) A música da poesia deve ser, portanto, a música latente na fala comum de sua época. E isso significa também que ela deve estar latente na fala comum da *região* do poeta (Eliot, 1991: 42 – 46).

Dessa forma, este trabalho procura estudar a obra de João Cabral avaliando o modo como ele registra a experiência cultural e a experiência da vida sertaneja. A pesquisa se desenvolve sob a hipótese de que o poeta mantém uma postura nitidamente humanizadora ao apresentar algumas cenas do Nordeste brasileiro. Com isso, redimensiona-se um juízo cristalizado em torno da obra do autor, já que não a considero como fruto exclusivo de uma *poética logocêntrica*. As quatro unidades temáticas que compõem este trabalho, portanto, procuram explicar como o Nordeste brasileiro se torna matéria preponderante para a construção da lírica humanizadora de João Cabral.

A apreciação de paisagens típicas do Nordeste brasileiro, como o canavial, o rio e a região desértica do sertão, é o primeiro aspecto analisado em relação aos limites da racionalidade do poeta, já que os lugares são personificados para representar a condição humana do nordestino, adquirindo, portanto, uma entonação mais expressiva do que se fossem mera descrição topográfica da região. Esse assunto será desenvolvido no primeiro capítulo através da leitura dos poemas “O vento no canavial”, “As águas do Recife” e “Cemitério pernambucano”.

Se o erotismo já é por si só um elemento diretamente ligado às pulsões subjetivas, a subjetividade parece ser ainda mais eminente quando o objeto erótico é identificado nas paisagens da terra natal. Cabral é seduzido pelo calor e pela sensualidade ardente de sua região, segundo mostram os poemas analisados no segundo capítulo, “Rio e/ou poço” e “As frutas de Pernambuco”, publicados entre as décadas de 60 e 80.

Um dos pontos mais significativos que atesta o empenho humanizador na poesia de João Cabral talvez seja o apego que o poeta nutre por alguns elementos da cultura nordestina, como a rede, a literatura de cordel e a música regional. Para se desenvolver esse tema, serão analisados no terceiro capítulo os poemas “A rede ou aquilo que Sevilha não conhece”, “Descoberta da literatura” e “Fazer o seco, fazer o úmido” (escritos entre o final da década de 60 e decurso da década de 80 – textos retirados respectivamente de *Agrestes*, *A escola das facas* e *A educação pela pedra*).

Por fim, para um trabalho dessa natureza, a memória da vida sertaneja é um tema que também merece atenção, até porque João Cabral escreveu um bom número de poemas memorialistas; evidentemente, quando o *eu-lírico* volta ao passado e resgata algumas experiências vividas, ele deixa expostos os seus anseios interiores. Num determinado momento deste capítulo, faço referência a um poema em que Cabral narra o prazer que os meninos sentem ao criar pássaros; a forte carga emotiva que endossa esse texto explica o título atribuído a este trabalho<sup>2</sup>. No capítulo quatro, serão analisados os poemas “Menino de engenho” e “Ao novo Recife”, ambos retirados do livro *A escola das facas*.

Preferi trilhar as veredas nordestinas da obra de João Cabral (voltando-me para as experiências sociais, culturais e humanas dessa terra), porque me pareceu que um trabalho dessa natureza tem um feitio mais inovador, uma vez que não há recorrência de estudos que abordem verticalmente essa temática. Ademais, sinto-me particularmente motivado pelas declarações do próprio João Cabral quando, em entrevista a José Castello, mostrou-se indignado com aqueles críticos que são incapazes de descobrir qualquer aspecto original em sua obra:

Cabral só não se torna crítico literário porque, impiedoso, se julga sempre desprovido da erudição necessária. Mas é muito severo com seus críticos, embora evite, por pudor intelectual e não por qualquer tipo de temor, fazer a crítica dos críticos. Pensa, de modo geral, que os críticos literários descobriram meia dúzia de clichês a respeito de sua poesia, e que passam a vida repetindo esses lugares-comuns (Castello, 2006:155).

Esta pesquisa se anuncia, portanto, como um trabalho em que a experiência humana figura como matéria indispensável para a compreensão da obra analisada, pois para satisfazer muitas perguntas sobre uma determinada poética, *não há melhor resposta que o espetáculo da vida*<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> O verso “A doença de criar passarinhos” foi extraído do poema “Horácio” (*A escola das facas*, 1979).

<sup>3</sup> Verso retirado do livro *Morte e vida severina*.



## CAPÍTULO I: Terras por Onde Passei

**S**egundo a afirmativa de José Castello, João Cabral é uma espécie de poeta viajante, já que sua obra comporta uma diversidade de paisagens muito grande. Com efeito, qualquer mapeamento feito na poesia de João Cabral indicará a presença de diferentes regiões e culturas do mundo, como a França (“A tartaruga de Marselha”), a Inglaterra (“Conversa em Londres, 1952”), os Andes (“O corredor de vulcões”) e a Espanha (livros dedicados a Sevilha e demais cidades espanholas), para citar apenas os ambientes mais recorrentes. Castello concebe essas viagens como um meio encontrado pelo poeta para controlar as suas emoções, pois os constantes deslocamentos contribuem para que ele não se apegue a uma região específica:

A crítica deixa escapar, quase sempre, um componente fundamental da poética cabralina: a instância da fuga. A escolha de uma carreira inclui, invariavelmente, vantagens secundárias que guardamos em silêncio e sobre as quais não costumamos pensar. Ao optar pela carreira diplomática, Cabral se transformou em um profissional do subterfúgio, em um viajante que veste e despe países e culturas ao longo de seus dias, um trânsito que jamais cessa de fugir (Castello, 2006: 22).

Mesmo assim, algumas paisagens aparecem de modo tão intenso em sua poesia que seria ilícito afirmar que os versos que as descrevem estão destituídos de um sentimento forte; a cidade espanhola Sevilha e o Nordeste brasileiro são dois casos notórios a esse respeito. Neste trabalho, interessa particularmente as andanças poéticas feitas pelo solo sertanejo; algumas paisagens do sertão são apresentadas de modo enfático e constituem verdadeiros modelos literários, no sentido de que o poeta aprende com esses lugares um modo peculiar de escrever a sua obra. Com o solo petrificado do sertão, por exemplo, o autor aprende a ser objetivo e cru em suas exposições; já o canavial dita o ritmo ondulante dos versos que o delineiam; o rio perene lhe dá um modelo para escrever uma poesia marcada por cortes<sup>4</sup>.

Naturalmente, para compor o quadro nordestino João Cabral recorre com frequência às cenas da seca e das condições miseráveis em que vive boa parte de seus habitantes pobres, mas nem por isso o poeta deixa de registrar os lugares em que o esplendor

---

<sup>4</sup> Essa idéia mantém pontos de contato com aquilo que Roberto Schwarz denominou *forma objetiva*, quando a realidade social se antepõe às intenções do autor, ou seja, o dado externo existe independente das leituras feitas pelo sujeito.

e a exuberância aparecem de modo mais incisivo. Gilberto Freyre, em seu livro *Nordeste*, também se referiu a uma região menos afetada pela estiagem e pela falta de assistência social:

Um Nordeste onde nunca deixa de haver uma mancha de água: um avanço de mar, um rio, um riacho, o esverdeado de uma lagoa. Onde a água faz da terra mais mole o que quer: inventa ilhas, desmancha istmos e cabos, altera a seu gosto a geografia convencional dos compêndios (Freyre, 2004: 45).

O lugar descrito por Gilberto Freyre coincide com as terras da zona canavieira que João Cabral aborda de forma tão proeminente em seus versos. Os lençóis verdes da cana estendida sobre o horizonte transmitem uma espécie de harmonia que distancia essa paisagem do quadro conflituoso do sertão. Com efeito, em relação ao sertão, o poeta não poderia deixar de ser enfático se o ambiente comporta mesmo muitas dificuldades ocasionadas por motivos das mais variadas ordens. Quando se toma a vegetação do lugar como símbolo poético, fica claro que ela sugere um ambiente com visíveis dificuldades de sobrevivência:

As caatingas predominam no Nordeste brasileiro. Têm a característica geral de serem formadas por espécies que perdem as folhas na época da estiagem ou já são naturalmente destituídas delas – cactáceas e algumas euphorbiáceas. Espécies espinhosas são ali freqüentes (Frota, 1970: 45).

A maioria das árvores sertanejas perde suas folhas e fica despida durante a maior parte do ano; esse fenômeno transmite um aspecto doentio para a paisagem, como se a natureza estivesse esmaecida ou como se já esperasse a morte. Por outro lado, tem-se a impressão de que a vegetação formada por espinhos já anuncia que aquela terra está marcada pela acidez, qualquer coisa que fira os habitantes do lugar. Não obstante, é possível supor que há uma referência subjetiva encoberta pela poesia substantiva – um sentimento humano que se anuncia apesar da rigidez da forma e da convergência concreta das imagens.

Esse aspecto já fora levemente citado por alguns autores que se dedicaram à obra de João Cabral. Antonio Carlos Secchin, por exemplo, aborda ligeiramente o assunto ao invalidar a idéia de privação da subjetividade – processo largamente defendido pelo poeta pernambucano:

(...) pretender que o ‘culto do eu’ possa ser substituído pelo ‘culto do objeto’ é transitar num pensamento redutor, preso a uma dicotomia epistemologicamente equivocada. O ‘eu’ ao falar de si, já fala de um ‘outro’ – topicamente localizado no próprio emissor. O ‘eu’ ao falar do outro, fala também de si – enquanto opção particular pela escolha desse ‘outro’ (Secchin, 1999:224).

João Alexandre Barbosa mostra que há uma identidade nítida do poeta com a sua terra, uma vez que a obra de João Cabral está “intensamente marcada pelos aspectos característicos de sua região de origem – o Nordeste brasileiro” (Barbosa, 1986:107). O que subjaz nesse julgamento é a idéia de que a aparição constante da topografia sertaneja na poesia de João Cabral comporta uma inclinação subjetiva, pois as cenas são mostradas de acordo com a “aproximação ao vivido, ao que se experimenta enquanto integração numa determinada região de origem” (Barbosa, 1974:150).

Posicionamento semelhante é adotado por Alcides Villaça, para quem “uma experiência tão rigorosa de criação não existe sem a marca de uma vivência igualmente singular” (Villaça, 1996:153). Com efeito, Villaça também não nega a vertente humanizadora da poesia de João Cabral, já que, para o crítico, a relação com a terra é um dos fatores responsáveis pelo caráter humanizador de sua obra, ainda que os sentimentos sejam tratados de um modo não-convencional:

A tônica formalizante de seu projeto está longe de abolir, também, a instância mitopoética. Paisagens, seres e eventos movem-se num universo expressivo cujo controle exasperado acaba por legitimar e intensificar um tipo de emoção desconhecido da poesia brasileira (Villaça, 1996:152).

De uma forma ou de outra, a geografia poética de João Cabral engloba as paisagens por onde o autor passou em sua infância e adolescência, aspecto que lhe rende a possibilidade de abordá-las com bastante particularidade e comoção, ainda que o sentimento seja tratado de um modo incomum na poesia brasileira.

*O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina* são seguramente as obras em que se percebe com mais facilidade o sentimento humanizador de João Cabral. Ao analisar esses livros, Carlos Felipe Moisés destaca a presença de um “largo gesto humanitarista, de raiz nitidamente afetiva, possível de conduzir, se fosse o caso, a qualquer plataforma ideológica” (Moisés, 1977:56). Felipe Moisés esteve muito atento à vertente menos racionalista da poesia de João Cabral, pois, em seus ensaios, há passagens bastante esclarecedoras sobre esse aspecto. O comentário que o crítico fez acerca dos volumes que sucedem à publicação de *A educação pela pedra*, por exemplo, é uma prova de que ele não aceita a racionalidade como a única característica que assinala a produção lírica de João Cabral; mais ainda, é uma prova de que a atitude racional do poeta pernambucano não anula a representação de sentimentos humanos bastante expressivos em sua obra:

(...) tem início a partir daí algo parecido como um processo de “humanização” de sua poesia, e que só não se manifestou antes por força de um zelo e de um pudor, sem dúvida necessários. Como se o poeta tivesse finalmente conseguido esclarecer qual é sua “maneira” de falar, e se dispusesse agora a “falar”, só (Moisés, 1972:69).

Dessa forma, os estudos de Carlos Felipe Moisés fornecem importantes diretrizes para o desenvolvimento desta pesquisa, já que trabalho com a hipótese, também constatada pelo crítico, de que na obra de João Cabral há “impessoalidade, sim, em certo sentido, mas impassibilidade, é pouco provável” (Moisés, 1972:61).

Por fim, os trabalhos que mais contribuíram para o desenvolvimento deste tema talvez sejam os livros *A bailadora andaluza – a explosão do sagrado na poesia de João Cabral* (1996), de Waldecy Tenório e *A pedra e o rio* (2001), de Lauro Escorel. Conforme sugere o título, o primeiro faz a leitura da obra de João Cabral contornando índices que assinalam um sentimento sagrado e uma postura humilde em relação ao mundo, sobretudo em relação às duras condições da vida sertaneja. Já o livro de Lauro Escorel analisa a produção lírica do poeta pernambucano sob a perspectiva de algumas teorias jungianas, procurando identificar processos do inconsciente que serviram de apoio estruturador para sua obra:

Mediante essa leitura intensa e múltipla da obra cabralina, penso haver conseguido fixar seus símbolos centrais, suas imagens significativas e suas “metáforas obsessivas”, que nos aproximam dos processos inconscientes do poeta, permitindo-nos entrever as fontes mais secretas de sua poesia (Escorel, 2001:XXIV).

Como este trabalho se constrói em torno do diálogo entre a literatura e um elemento social (o Nordeste brasileiro), ele está fundamentado em obras que abordam esse tipo de relação, de modo que as análises serão orientadas, em sua grande maioria, pelas idéias prescritas em *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido. Parto do princípio de que “certas manifestações de emoção e de elaboração estética podem ser melhor compreendidas, portanto, se forem referidas ao contexto social” (Candido, 2006:69).

O elo que a literatura mantém com a sociedade é um aspecto que precisa ser averiguado com singular atenção, pois “a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo” (Candido, 2006:55) e “não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social” (Bosi, 2003:467). Dessa forma, se a criação literária é, em parte, resultado de um estímulo social, então é imprescindível que a investigação crítica examine os elementos da sociedade que motivaram o nascimento de uma determinada obra.

O conceito de *evento* lembrado por Alfredo Bosi também é fundamental para a interpretação da obra de João Cabral de Melo Neto, no sentido de que ele não prende a análise a uma leitura demasiado estruturalista, quando se sabe que “nenhum elemento lingüístico traz, em si mesmo, um poder de inteligibilidade para a compreensão de um texto” (Bosi, 2003:120). Dessa forma, a representação da experiência humana se torna um elemento preponderante para o exercício analítico, uma vez que “entende-se por *evento* todo acontecer vivido da existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade” (Bosi, 2003:463).

## 1.1 O Canavial

A cana-de-açúcar ainda hoje é cultivada em larga escala na Zona da Mata nordestina, sobretudo na faixa que corta os estados de Alagoas, Pernambuco e Paraíba; nessas regiões o canavial se estende por áreas tão vastas, que às vezes a sua paisagem se torna um pouco monótona. João Cabral de Melo Neto é filho de senhores de engenho e, ainda que tenha nascido no Recife, passou a maior parte da infância na propriedade rural da família, localizada em São Lourenço da Mata<sup>5</sup>. Não é de se admirar, portanto, que o canavial tenha se tornado uma imagem bastante expressiva em sua obra.

Na verdade, a produção de cana-de-açúcar teve um papel importante para a consolidação da economia brasileira em vários momentos da história. Ainda na era colonial, por exemplo, o plantio desse produto tornou-se uma das fontes de maior riqueza na terra. Daquela época até os nossos dias, as lavouras de cana tiveram momentos de crise decorrentes da exploração de outros produtos agrícolas; mesmo assim, a cana ainda constituiu a base da economia nordestina em meados no século XX e hoje rende lucros consideráveis às usinas açucareiras.

Independente de seu sucesso financeiro, a verdade é que o canavial se tornou uma matéria admirável para as pessoas que habitam as faixas onde ele é cultivado; por isso o tema açucareiro freqüentemente aparece nas narrativas orais daquela região, bem como nas obras de cunho literário e pictórico. Para se ter uma idéia mais clara da emergência dessa temática no campo artístico, basta lembrar que surgiu no país um conjunto de obras literárias denominado “ciclo da cana-de-açúcar”, em que os autores traçavam um verdadeiro retrato da estrutura socioeconômica dos engenhos. Os romances dos paraibanos José Lins do Rego e

---

<sup>5</sup> Os *Cadernos de literatura brasileira – João Cabral de Melo Neto* (1996) contêm informações biográficas mais detalhadas sobre o autor.

José Américo de Almeida são os exemplos mais notórios desse movimento, pois neles estão delineados os costumes basilares da aristocracia rural da época. Para não ficar apenas nas referências artísticas, no seu livro *Nordeste*, Gilberto Freyre sempre se refere com certo encantamento à sociedade canavieira. Nas conclusões da obra referida, por exemplo, o sociólogo compara a cultura do açúcar nordestino com a sociedade grega, no sentido de que ambas são civilizações mórbidas dentro dos padrões de saúde social, mas extremamente fecundas no que tange ao aspecto intelectual:

A antiga civilização do açúcar no Nordeste, de uma patologia social tão numerosa, dá-nos essa mesma impressão, em confronto com as demais civilizações brasileiras – a pastoril, a das minas, a da fronteira, a do café. Civilizações mais saudáveis, mais democráticas, mais equilibradas quanto à distribuição da riqueza e dos bens. Mas nenhuma mais criadora do que ela, de valores políticos, estéticos, intelectuais (Freyre, 2004: 195).

A cana-de-açúcar é cultivada em outras regiões do mundo, mas a dimensão atingida por seus plantios no Nordeste brasileiro fez com que esse produto agrícola fosse, de fato, uma matéria importante para as pessoas que habitam essa região. João Cabral também se deixou seduzir pelas lavouras açucareiras espalhadas ao longo do estado de Pernambuco, uma vez que o poeta as representa como se estivesse sentindo uma espécie de alumbramento. Mas o entusiasmo que o poeta sente diante do canavial traduz antes um sentimento de admiração pela potencialidade de sua terra do que pelo objeto concreto propriamente dito. No poema “Pernambuco em Málaga”, João Cabral toma como objeto poético a cana cultivada na cidade espanhola, mas de imediato se sente o tom depreciativo com que se refere às plantações daquele lugar<sup>6</sup>:

A cana doce de Málaga  
dá dócil, disciplinada:  
dá em fundos de quintal  
e podia dar em jarras.

Falta-lhe é a força da nossa,  
criada solta em ruas, praças:  
solta, à vontade do corpo,  
nas praças das grandes várzeas.  
 (“Pernambuco em Málaga”, *Serial*, 1961)

Ao pronunciar ironicamente que a cana-de-açúcar cultivada em Málaga pode nascer em jarras, o poeta deixa claro que tanto as espécies quanto a técnica de plantio dessa região não lhe agradam. João Cabral prefere as lavouras de sua terra natal porque elas

---

<sup>6</sup> O poeta utiliza o mesmo recurso no poema “Os cajueiros da Guiné-Bissau” (*Agrestes*, 1985).

possuem um semblante mais vivaz e porque não se submetem a regras preestabelecidas, propagando-se no solo segundo seus próprios instintos e livre da forma planejada pelos homens. No entanto, o modelo de cultivo preferido por João Cabral vai de encontro à poética que ele sempre defendeu com veemência; a cana/poesia disciplinada já não lhe agrada, por isso ele agora mira com tanto gosto as plantações desordenadas, livres de qualquer modelo geométrico precedente. Essa busca de liberdade também pode ser entendida como uma reação contra o racionalismo da modernidade e contra o planejamento exacerbado de algumas poéticas.

Percebe-se facilmente que o canavial figura como uma das imagens centrais da poesia de João Cabral de Melo Neto (ao lado do rio e da pedra) e está constantemente associado a aspectos da conduta humana. A cana é usada ora para descrever a situação social de uma região, ora para traçar uma espécie de perfil psicológico dos personagens. Se esse recurso representa uma tentativa de esconder as emoções atrás de imagens concretas, pode-se dizer sem medo que o poeta obteve o resultado exatamente contrário, pois a vida figura de forma expressiva em objetos que dificilmente seriam concebidos com um alento mais animador. O erotismo que emana de um poema como “A cana-de-açúcar menina”, por exemplo, quando Cabral associa a cana ao corpo feminino, mostra a graça e a leveza com que o poeta desenvolve o tema:

A cana-de-açúcar, tão pura,  
se recusa, viva, a estar nua:

desde cedo, saias folhudas  
milvestem-lhe a perna andaluza.  
(“A cana-de-açúcar menina”, *A escola das facas*, 1979)

No trecho transcrito acima, as folhas que cobrem o talo da cana são associadas à saia que as mulheres vestem. Dessa forma, um elemento de menor importância passa a ter uma dimensão mais intensa no imaginário poético, pois a imagem da palha é usada no texto para designar um estado de pureza; enquanto a cana-de-açúcar não for extraída, ela mantém resguardada a sua castidade, demonstrando pudor inclusive em estar nua. Como as emoções contidas costumam agradar ao poeta, não é de se admirar que ele tenha sido atraído por essa inocência juvenil vislumbrada na plantação canavieira.

Já no poema “O vento no canavial”, as lavouras de cana são usadas por João Cabral de Melo Neto para representar a situação daquelas sociedades que não apresentam uma identidade própria; aparentemente, elas são anônimas e não se destacam no processo de

formação do meio social. O uso do termo coletivo **canavial** sugere que o poeta está esboçando o desenho de alguma coisa que vive em conjunto, como uma sociedade:

Não se vê no canavial  
nenhuma planta com nome,  
nenhuma planta Maria,  
planta com nome de homem.

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

É como um grande lençol  
sem dobras e sem bainha;  
penugem de moça ao sol,  
roupa lavada estendida.

Contudo há no canavial  
oculta fisionomia:  
como em pulso de relógio  
há possível melodia,

ou como de um avião  
a paisagem se organiza,  
ou há finos desenhos nas  
pedras da praça vazia.

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

se muda em bandeira viva,  
de cor verde sobre verde,  
como estrelas verdes que  
no verde nascem, se perdem.

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

E solta sua simetria:  
como a das ondas na areia  
ou as ondas da multidão  
lutando na praça cheia.



Então, é da praça cheia  
 que o canavial é a imagem:  
 vêem-se as mesmas correntes  
 que se fazem e desfazem,

voragens que se desatam,  
 redemoinhos iguais,  
 estrelas iguais àquelas  
 que o povo na praça faz.

("O vento no canavial", *Paisagens com figuras*, 1954)

Nas três primeiras estrofes do poema, João Cabral de Melo Neto apresenta o canavial como sendo um objeto sem identidade; no entanto, com o encaminhar da leitura vai ficando claro que a imagem das plantações de cana é usada de forma politizada. Na verdade, o tom político do texto já é sugerido nos versos iniciais, quando o poeta afirma que as plantas não têm um nome que lhe distinga uma das outras, ou seja, a marca que particulariza um indivíduo. Dessa forma, elas não podem se destacar uma das outras, já que formam uma identidade coletiva. Com isso, fica bastante claro que o canavial lembra a situação de uma classe social explorada e desprovida de qualquer tipo de atendimento. O feitiço anônimo do canavial é tão grande, que nem mesmo possui um nome simples e corriqueiro (**Maria**), possível de se vislumbrar em muitas pessoas. Formalmente, o poeta registra essa igualdade através da forte aliteração das consoantes constrictivas nasais, que são constantemente retomadas na primeira estrofe para dar a idéia de que o cenário é composto de uma mesma matéria.

Esse não é o único poema em que João Cabral de Melo Neto utiliza a imagem do canavial para fazer as suas denúncias sociais. Em "A arquitetura da cana-de-açúcar", o poeta mostra que a beleza das vastas plantações de cana encanta as pessoas e lhes desvia o olhar do interior horrendo das lavouras. Evidentemente, ao utilizar esse jogo metafórico o poeta denuncia a hipocrisia da aristocracia rural, que se mostra muito bem intencionada, mas age de acordo com seus interesses próprios, nem sempre leais para com a classe social explorada:

O aberto alpendre acolhedor  
 no casarão sem acolhimento  
 tira a expressão amiga, amável,  
 do que é de fora e não de dentro:

dos lençóis de cana, tendidos,  
 postos ao sol até onde a vista,  
 e que lhe dão o sorriso aberto  
 que disfarça o que dentro é urtiga.

("A arquitetura da cana-de-açúcar", *Museu de tudo*, 1975)

Na segunda estrofe de “O vento no canavial”, João Cabral enfatiza a idéia desenvolvida na estrofe anterior e concebe o canavial como uma espécie de ser abastado, já que ele está desprovido de uma filiação que lhe indique a origem; a ausência de uma autoria torna as lavouras obscuras e desconhecidas, como se fossem uma criatura que vadiasse solta pelo mundo. Ainda que o poeta se limite a registrar a aparência exterior do canavial, ele é apresentado sempre sem as propriedades que determinam a natureza de um indivíduo particular. Os dois últimos versos da segunda estrofe comportam uma dose maior de lirismo, mas mesmo assim o poeta descreve o ambiente sem o anúncio de vida.

Na terceira estrofe o poeta enfatiza a idéia de regularidade que se vê no canavial. As plantações são descritas como um campo largo e liso, sem apresentar na aparência qualquer tipo de movimento que sugira vida humana. Basta notar que, para designar as plantas, João Cabral diz que elas são um tecido sem bainha, uma espécie de proteção para que o pano não desfie e, ao mesmo tempo, imagem que indica o fim do lençol. A imagem das roupas lavadas é também bastante sugestiva, pois indica que o canavial está livre de qualquer mancha, de qualquer ato sujo que possa marcar a sua vida.

Na estrofe seguinte, entretanto, o canavial é abordado de uma forma completamente diferente de como vinha sendo tratado, conforme sugere a conjunção adversativa **contudo**. Se João Cabral vislumbrava nas plantações de cana um ser apático e sem identidade, nesse segundo momento ele vai se referir a uma expressão singular que habita em seu íntimo. A oposição, portanto, se faz entre o aspecto externo (aparentemente inerte) e o interior da cana, que tem uma pulsão mais vibrante. A fisionomia que Cabral vislumbra no canavial não pode ser vista a olho nu; com isso, o poeta mostra que as virtudes do ser antes estão em seu íntimo do que no corpo externo.

É curioso observar como os objetos concretos vão anunciando aos poucos a presença da vida. As batidas do relógio, por exemplo, são associadas ao pulso humano; quando se leva em consideração que o pulso é o batimento das artérias em virtude da passagem do sangue, fica evidente o teor humanista que perpassa esses versos. Depois, o pulso do relógio reproduz uma espécie de melodia, como se o canto substituísse o efeito prático das batidas – o tic-tac é associado antes à sonoridade do que à passagem do tempo. Mais adiante, a pedra deixa de ser concebida como uma matéria frígida e sem vida e passa a designar um modelo de criação poética; dito de outra forma, a pedra é apreciada como uma matéria que induz o imaginário e não mais como um mineral estático. Dessa forma, se o canavial é apreciado por um ângulo menos evidente do que aquele com que ele é sempre associado, é porque o poeta vislumbra a vida dentro das matérias concretas.

A partir da sexta estrofe o vento entra no poema como elemento decisivo, já que ele modifica a natureza da cana; por isso mesmo o título do poema aborda exatamente essa relação. Para falar a verdade, o vento é o elemento responsável pela mudança de atitude do canavial, que deixa de ser estático para experimentar profundamente as sensações. Dessa forma, tem-se a idéia de que a coletividade reage aos estímulos do meio; ela permaneceria a mesma se não tivesse algum fator externo a forçando a ser mais ativa. Isso lembra uma das leis da Física, que diz que toda ação provoca uma reação. Como o vento é a movimentação natural do ar atmosférico, parece que a ação de estímulos externos, sociais, sobre o indivíduo é uma coisa aparentemente natural.

Em um poema transcrito de *A escola das facas*, o vento também é abordado como elemento decisivo para a configuração do canavial, pois as lavouras produzem ruídos graças à movimentação do ar. A imagem de um canavial que canta é bastante reveladora, já que a voz é uma das características mais pessoais do ser humano. No entanto, o dado mais relevante desse poema é a intensa relação corporal mantida entre os dois objetos, como se eles mantivessem um caso íntimo. Mesmo assim, a supremacia da cana-de-açúcar sobre os demais elementos do meio ambiente é tão notória que até mesmo o vento (uma substância abstrata) se arranha ao passar por entre suas folhas:

assim canta o canavial,  
 ao vento que por suas folhas,  
 de navalha a navalha, soa,  
 vento que o dia e a noite toda  
 o folheia, e nele se esfolia.  
 (“A voz do canavial”, *A escola das facas*, 1979)

Voltando ao poema central, é curioso observar os diferentes tecidos usados por João Cabral de Melo Neto para designar as duas atitudes distintas do canavial. Enquanto a imagem do lençol não designa absolutamente nada (só um grande vazio), a bandeira, por sua vez, é um tecido que porta o emblema de uma nação, como se a cana assumisse uma identidade social. Mais do que isso, a bandeira é símbolo de revolta e luta a favor de uma nação coletiva. Mesmo assim, a bandeira não apresenta uma configuração muito definida, pois as suas diferentes partes são compostas por uma mesma cor.

De qualquer forma, é preciso ressaltar a cor verde que assinala as estrelas e toda a estrutura do canavial; como se sabe, essa cor é constantemente associada à esperança e à vida, prova de que Cabral vê a vivência como uma característica forte do canavial. Depois, a

imagem da estrela é significativa, pois costuma figurar em versos dos poetas mais derramadamente líricos; é óbvio que a abordagem feita por João Cabral é muito objetiva, mas mesmo assim o poeta não consegue ofuscar o brilho e o sentimento sublime que existem nos astros celestes.

Mais adiante, o poeta faz uma oposição entre o movimento vital do canavial e algumas coisas que apresentam pouca vida; como a movimentação é mais fácil de ser notada, esse recurso deixa o canavial em evidência. Primeiramente, as plantações de cana são distinguidas das praças vazias; as praças às quais o canavial se associa são movimentadas e portadoras de uma carga humana muito forte, pois possuem os gestos espontâneos da população. Depois, a cana é distinguida das pedras, mostrando que ela não possui a natureza estática, organizada e dura que se observa nas matérias rochosas. O canavial não obedece às regras estabelecidas e nem possui um sentimento de ordem, como se ele se deixasse agir antes pelos instintos humanos. Evidentemente, se a cana não possui a organização simétrica dos homens armados, é porque ela não obedece a uma voz de comando, age segundo a sua vontade própria.

Gilberto Freyre também emprega um tom imperioso ao se referir à implantação do cultivo da cana-de-açúcar no Brasil. Segundo o sociólogo, o canavial se assemelha a uma espécie de conquistador impiedoso que põe fim ao plantio de produtos cultivados em baixa escala. É óbvio que o autor emprega a imagem da cana como uma metonímia, uma vez que ela visivelmente se confunde com os colonizadores que a trouxeram e exploraram seu plantio:

O canavial hoje tão nosso, tão da paisagem desta sub-região do Nordeste que um tanto ironicamente se chama “a Zona da Mata”, entrou aqui como um conquistador em terra inimiga: matando as árvores, secando o mato, afugentando e destruindo os animais e até os índios, querendo para si toda a força da terra. Só a cana deveria rebentar gorda e triunfante do meio de toda essa ruína de vegetação virgem e de vida nativa esmagada pelo monocultor (Freyre, 2004: 79).

Todas essas imagens mostram que João Cabral vê um motivo expressivo nas atitudes de libertação do ser; a cana vive à vontade e isso instaura uma leveza nas cenas descritas. Isso também justifica a sua associação com as ondas, uma vez que o movimento das águas marítimas também não apresenta uma regularidade muito definida. A idéia de multidão surge como uma luta contra a solidão do indivíduo e lembra os versos de Drummond quando pediam para que as pessoas se unissem a favor de uma causa social:

O presente é tão grande, não nos afastemos.  
 Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.  
 (“Mãos dadas”, *Sentimento do mundo*, 1940)

As duas últimas estrofes do poema concluem as argumentações que vinham sendo feitas ao longo do texto e mostram que o canavial assume uma imagem de povo reunido quando o vento passa por ele. É importante lembrar que o movimento instaura uma espécie de alma no canavial, já que o termo **animado**, usado para designar as coisas em movimentos, tem sua base latina ligada à **anima** (alma); o movimento é uma qualidade dos seres quem têm vida.

O mais importante, no entanto, é que o canavial assume uma atitude muito enérgica quando sente que está sedo tomado por um elemento estranho (o vento). A movimentação que emana de seu interior é tão intensa que pode destruir com violência as coisas que o circundam. A imagem da **praça cheia** usada para designar a natureza desse movimento mostra o caráter popular com que Cabral quer designar o seu objeto. Nada é acabado e certo, tudo varia conforme a vontade coletiva. Nesse movimento, é possível encerrar a análise evocando as imagens dos círculos e das rodas formadas pelo canavial, como se dançassem ou executassem algum tipo de magia que deixaria qualquer leitor encantado.

## 1.2 Os Rios Nordestinos

Embora o rio não seja uma paisagem típica do sertão (já que pode ser encontrado em qualquer região do mundo com condições favoráveis à sua nascente e ao curso das águas), não há dúvida de que ele tem uma importância muito grande para a região Nordeste; na verdade, quase todas as cidades banhadas por águas fluviais têm uma relação intensa com os seus rios, uma vez que eles atuam diretamente na estrutura social dos lugares por onde passam. O caso do Nordeste é talvez mais delicado, pois a água do rio se tornou quase uma substância sagrada para as pessoas que vivem cercadas por léguas de terra seca. O rio é um espaço geográfico tão marcante no sertão que mesmo durante a estiagem é comum se verem os nordestinos cavando cacimbas na terra com a esperança de que um milagre lhes restitua a água tragada.

O rio figura como uma das imagens mais recorrentes na poesia de João Cabral e está fundamentalmente ligado às condições humanas das regiões mais pobres. Dessa forma, o leito fluvial serve de subsídio para que o poeta aborde as cenas desastrosas da seca, a fuga dos retirantes para o litoral ou a situação desumana do mangue, para citar três exemplos bastante

expressivos. De qualquer forma, é através do rio que o poeta realiza a maior parte de suas denúncias sociais e, conseqüentemente, revela o aspecto humanizador de sua obra, uma vez que a preocupação com a população pobre já é um índice de que o poeta lhes dedica algum sentimento afetuoso. Ao se referir aos momentos em que João Cabral se coloca como porta-voz de sua gente, Waldecy Tenório destaca exatamente a superação do mero preciosismo formal e do intelectualismo sem reflexão:

Aos poucos, o poeta evolui para uma racionalidade superior, que inclui a sombra, admite a emoção e determina a reviravolta antropológica de sua poesia. Ele continuará preocupado com a forma, só que ela não é mais absoluta, é agora uma forma habitada por uma alma (Tenório, 1996: 104).

*O cão sem plumas* é o primeiro livro em que as denúncias sociais aparecem de forma mais declarada. O poeta extrai da ambientação sombria do mangue um acervo de imagens expressivas e aborda a vida dos seus habitantes da maneira mais crua possível. Parece que o poeta se desnortou um pouco ao saber que um homem frequênta aquele lugar, pois não há nada no ambiente que possa justificar a presença da vida humana:

Aquele rio  
jamais se abre aos peixes,  
ao brilho,  
à inquietação de faca  
que há nos peixes.  
Jamais se abre em peixes.

Abre-se em flores  
podres e negras  
como negros.  
Abre-se numa flora  
suja e mais mendiga  
como são os mendigos negros.  
Abre-se em mangues  
de folhas duras e crespos  
como um negro.  
(*O cão sem plumas*, 1950)

No mangue, o rio vai perdendo a sua beleza à proporção que as flores apodrecem; a água deixa de ser fonte vitalícia para se transformar numa espécie de cemitério aterrorizador, já que, à medida que vai esmaecendo, a natureza cobre de luto todo o ambiente. Dessa forma, os homens que frequêntam a podridão do mangue parecem antes restos de mortais do que qualquer outra coisa; com isso o poeta deixa claro que está inconformado com as condições lastimáveis da vida dessas pessoas. O poeta também vê, contudo, a possibilidade

de transformação; a esperança de que as coisas melhorem ratifica o sentimento utópico que caracteriza parte de sua produção de cunho social.

O rio também aparece de forma bastante expressiva no poema “Na morte dos rios”, quando João Cabral denuncia uma cena em que as pessoas buscam água desesperadamente durante o tempo das estiagens. Os versos transmitem um sentimento angustiante, pois a água é uma emergência imediata e as pessoas nunca a alcançam:

Desde que no Alto Sertão um rio seca,  
o homem ocupa logo a múmia esgotada:  
com bocas de homem, para beber as poças  
que o rio esquece, e até a mínima água;  
com bocas de cacimba, para fazer subir  
a que dorme em lençóis, em fundas salas;  
e com bocas de bicho, para mais rendimento  
de seu fossar econômico, de bicho lógico.  
Verme de rio, ao roer essa areia múmia,  
o homem adianta os próprios, póstumos.  
 (“Na morte dos rios”, *A educação pela pedra*, 1966)

Ao identificar o homem como um bicho, o poeta mostra que, em algumas circunstâncias, a seca pode causar a cessação dos seus direitos humanos mais elementares. Por isso custa ver um ser humano sendo identificado com um verme que rói as areias do rio, que deixa de ser fonte de vida para se tornar referência à morte. A cena descrita por Cabral é degradante, pois nela tanto a paisagem quanto o homem estão sucumbindo.

O rio mostra ser um objeto tão importante na obra de João Cabral que ele já aparece como matéria onírica em seu primeiro livro. Ainda que as águas fluviais não possam ser tomadas com o mesmo teor sociológico que aparecem em *O cão sem plumas*, pode-se ver delineado nesse volume de estréia a fluidez e a beleza plástica que lhe são características:

Mulheres vão e vêm nadando  
em rios invisíveis.  
Automóveis como peixes cegos  
compõem minhas visões mecânicas.  
 (“Poema”, *Pedra do sono*, 1942)

*Pedra do sono* é uma obra de orientação surrealista, movimento de vanguarda que pretendia representar na escritura os estados inconscientes do espírito; dessa forma, o rio é utilizado para criar uma ambientação mágica em torno do sujeito. Assim, essas águas não deixam de ter uma conotação muito especial, uma vez que brotam dos sonhos mais secretos do *eu-lírico*.

É no poema “As águas do Recife”, no entanto, que o rio adquire um contorno inusitado, já que o poeta primeiro o associa a um touro e depois a um lutador que joga de queda de braço com o mar. Embora esse rio não apresente as características daqueles que são encontrados no alto sertão (que permanecem secos durante a maior parte do ano), ele também retrata o trabalho penoso no mangue, uma cena já bastante comum no litoral nordestino:

1. (*Os dois touros*)

O mar e os rios do Recife  
são touros de índole distinta:  
o mar estoura no arrecife,  
o rio é um touro que ruma.

Quando o touro mar bate forte  
nele há o medo de não ficar,  
de ter saído, de estar fora,  
de quem se recusa a ser mar.

E há no outro touro, o rio,  
entre mangues, remansamente,  
mil manhas para não partir:  
anda e desanda, ainda, sempre.

Mas se são distintos na ação  
mesma é a razão de seu atuar:  
tentam continuar a ser da água  
de aquém do arrecife, antemar.

2. (*A queda de braço*)

Eis por que dentro do Recife  
as duas águas vivem lutando,  
jogando de queda de braço  
entre os muros dos cais urbanos.

A que é mar porque, obrigada,  
saltou o quebra-mar do porto  
vem, cada maré, desafiar  
a água ainda rio para o jogo.

A água que remonta e a que desce  
travam então uma queda de braço:  
aplicadamente e em silêncio,  
equilibradas por espaços.



Um certo instante estão imóveis,  
 nem maré alta nem baixa, ao par;  
 até que uma derruba e vence,  
 e ao vencer, perder: se exilar.  
 (“As águas do Recife”, *Museu de tudo*, 1975)

Na primeira segmentação do texto João Cabral compara as águas fluviais e marítimas com a natureza de um touro, segundo já assinala o subtítulo dado pelo poeta para essa parte. Não deixa de ser curiosa a escolha de um boi para assinalar as águas, uma vez que esse animal tanto constitui a base da pecuária brasileira quanto está diretamente associada ao universo espanhol tão prezado pelo poeta – talvez seja o caso de lembrar que as touradas se tornaram um evento de natureza tipicamente espanhola. Ademais, a imagem do boi possui um caráter expressivo dentro da moderna poesia brasileira, principalmente depois que Drummond a utilizou para sintetizar a herança rural do país e para representar a solidão do indivíduo em meio ao desenvolvimento caótico das grandes cidades:

Ó solidão do boi no campo,  
 ó solidão do homem na rua!  
 Entre casas, trens, telefones,  
 entre gritos, o ermo profundo.  
 (“O boi”, *José*, 1942)

Para construir o seu texto, João Cabral enfoca algumas diferenças entre as águas do rio e as águas do mar. Mais uma vez, o poeta personifica as matérias concretas com o intuito de flagrar o sentimento humano que existe por trás dos objetos. As distinções feitas entre uma matéria e outra, entretanto, apontam para um segmento de ordem social, já que o mar está associado às riquezas litorâneas ao passo que o rio traz em si a condição penosa das terras sertanejas. Na obra de João Cabral o rio é comumente identificado com a pobreza nordestina e com as condições desumanas em que vivem os habitantes do mangue. Dessa forma, os dois touros não poderiam apresentar o mesmo caráter porque eles tiveram uma formação díspar bem como ainda vivem em condições diferentes: o rio passa por uma série de necessidades e corre o risco de se estagnar a cada momento; o mar tem um mundo em abundância na sua frente. Por isso mesmo o rio parece ter a natureza mais frágil, estando sujeito a muitas ameaças.

Diga-se de passagem, a imagem de um rio personificado aparece pela primeira vez na obra de João Cabral no livro *O rio*, que mantém alguns pontos de contato com o texto que está sendo analisado em primeiro plano. Trata-se também de um indivíduo que precisa partir de suas terras, mas diferentemente do que ocorre em “As águas do Recife”, em *O rio* as águas

desejam desesperadamente encontrar o litoral na esperança de que ele lhe dê melhores condições de vida. Mas o que chama a atenção nesse livro é o modo humanizador como o poeta apresenta a viagem das águas. Na cena descrita abaixo, por exemplo, num gesto de solidariedade, o rio cumprimenta com gosto os outros rios/amigos, já que reconhece neles a mesma situação penosa em que vive. Mais importante ainda, o rio não é anônimo como o canal; ele tem um código que o identifica perante uma série de outras águas – prova de que João Cabral deu mesmo grande importância às imagens fluviais:

Sempre pensara em ir  
caminho do mar.  
Para os bichos e rios  
nascer já é caminhar.  
Eu não sei o que os rios  
têm de homem do mar;  
sei que se sente o mesmo  
e exigente chamar.

(...)  
Os rios que eu encontro  
vão seguindo comigo.  
Rios são de água pouca,  
em que a água sempre está por um fio.  
Cortados no verão  
que faz secar todos os rios.  
Rios todos com nome  
e que abraço como a amigos.  
(*O rio*, 1953)

A caracterização que João Cabral faz para as duas águas mostra que os povos do litoral são aparentemente mais destemidos do que os habitantes do sertão. O mar é descrito como um touro violento, impiedoso e que passa por cima de todos os obstáculos antepostos em seu caminho ao passo que o rio é descrito como um touro mais calmo e sossegado. No entanto, se as águas fluviais parecem ter um caráter depreciativo por conta dessa mansidão, por outro lado elas possuem a qualidade de refletir mais sobre as suas ações, ou seja, tomam um rumo com mais sensatez. Pode parecer estranho associar intenções tão humanas a esses elementos minerais, mas o que o poeta vislumbra no rio é mesmo a tranquilidade típica dos seres ponderados que não se encontra facilmente nas águas tumultuadas do mar.

Na segunda estrofe, apesar do destemido **touro mar** aplicar golpes fortes contra as paredes do cais, Cabral ainda descobre nele o medo de ter as suas águas presas. Como o medo é um estado afetivo suscitado pela consciência do perigo, fica evidente que o poeta quer mostrar que mesmo os seres mais brutos também têm suas ações regidas pela emoção. Por outro lado, quando o mar teme que suas águas sejam apartadas, há nele um sentimento que

visa preservar a integridade do ser. Com efeito, se as águas querem continuar sendo o que são, fiéis à sua natureza, é porque o poeta não deseja ver corrompidos os traços gerais que as definem.

Por outro lado, o mar teme que suas águas sejam rompidas porque as coisas familiares lhe agradam mais do que aquelas ignotas. Na verdade, o mar tem medo de adentrar numa outra realidade, pois ele não pode calcular os perigos que lhe esperam; evidentemente, estando em seu habitat natural, ele pode se movimentar com mais propriedade. Talvez seja por isso mesmo Gaston Bachelard considera o salto na água como uma porta de entrada para o mundo desconhecido:

Na verdade, o salto no mar reaviva, mais que qualquer outro acontecimento físico, os ecos de uma iniciação perigosa, de uma iniciação hostil. É a única imagem exata, razoável, a única imagem que se pode viver, do salto no desconhecido. Não existem outros saltos reais que sejam saltos “no desconhecido”. O salto no desconhecido é o salto na água. É o primeiro salto do nadador noviço (Bachelard, 2002: 172).

Se a segunda estrofe do poema foi dedicada à apreciação das águas do mar, na terceira João Cabral se volta exclusivamente para a imagem do rio. Primeiro, o poeta o situa geograficamente (**entre mangues**) para indicar que nem todos os rios possuem as características que ele lhe atribui; as águas sobreviventes do mangue parecem perder o escasso alento que lhes restou depois do longo curso pelas terras do sertão, tamanha é a quietude que ronda o local. Por isso mesmo, através dessa descrição pode-se sentir nas águas do mangue uma conotação mais penosa do que aquelas vistas no oceano.

João Cabral explorou a imagem do mangue de modo tão proeminente, que ela ainda lhe rendeu um poema em *Crime na calle Relator*, último volume em que figuram os temas nordestinos. Em “A aventura sem caça ou pesca”, o poeta retrata a experiência de um menino que sai pelo mangue à procura de pescar alguma coisa; dessa forma, o texto é construído com base no contraste entre a busca da vida e a anunciação constante da morte sintetizada no ambiente de lama:

O Parnamirim com sua lama,  
e mais lama que rio ele é,  
limitava o quintal do fundo  
(até lá alcançava a maré).  
A porta que o Parnamirim,  
que hoje coberto não se vê,  
passa ao ir ao Capibaribe  
é o vão da Ponte do Vintém.  
Explorar o Parnamirim,  
leito de lama quase pez,

era a aventura de um menino  
 (bem onde um desastre holandês).  
 (“Aventura sem caça ou pesca”, *Crime na calle Relator*, 1987)

Nos versos seguintes reaparece a idéia de que as águas fluviais precisam evitar o contágio com águas de outra natureza a fim de guardar a sua característica particular; com efeito, o rio não deseja caminhar porque sabe que quando adentra no mar ele deixa de ser rio. O temor da partida, portanto, significa antes um ressentimento contra a perda da singularidade do que a característica de um ser sem determinação.

Para fechar o primeiro bloco do poema, João Cabral de Melo Neto aproxima as duas imagens aquáticas que até então vinham sendo apresentadas em ângulos divergentes; segundo o poeta, as águas têm em comum o fato de quererem resistir às dificuldades impostas pelo meio e manterem-se vivas. Com isso, parece evidente que, independente da classe social e dos interesses próprios, a vida figura como o elemento mais expressivo para a construção de uma poética. Ainda cabe observar que, como alguns dos obstáculos mencionados no texto são obras capazes de dominar os impulsos da natureza (cais, quebra-mar e arrecife), não seria nenhum exagero afirmar que a poesia de João Cabral, em determinados momentos, se configura como uma espécie de demonstração da tensão entre a racionalidade e o subjetivismo emocional.

Enquanto na primeira parte do poema João Cabral apresentou um perfil geral dos personagens identificados nas águas de Recife, na segunda ele se volta com mais ênfase para as ações realizadas por essas águas, ainda que elas não pertençam necessariamente aos personagens descritos na seção anterior. O ângulo de observação focado no movimento aquático comprova que o poeta prefere flagrar os instantes em que a natureza se mostra mais dotada de impulsos humanos, uma vez que a corrente das águas transmite uma sensação de vida intensa.

Os versos iniciais retomam a idéia que aparecera no fim do bloco precedente, ou seja, as águas lutam constantemente apenas para não perderem o seu caráter e também para se manterem vivas; no fundo, trata-se de uma luta pela subsistência. É evidente que há uma denuncia social subentendida nessas imagens, pois quando Cabral afirma que as águas precisam trabalhar duro para sobreviverem, ele se refere antes às pessoas que vivem nos ambientes por onde essas águas passam. No entanto, é importante observar que o poeta escolhe justamente uma prática esportiva do gosto popular para se referir a uma situação tão dramática. Por isso mesmo, quando as águas estão jogando a queda de braço, elas parecem se divertirem ao mesmo tempo em que resistem às atrocidades do meio.

Por outro lado, não se pode deixar de notar a referência à própria cidade do Recife no meio dessa tensão, um lugar que teve que enfrentar muitos combates para que fosse racionalmente construído. A luta das duas águas, portanto, pode simbolizar o Recife de uma forte tradição cultural regionalista, mas também voltada para o cosmopolitismo e para a universalidade.

Apesar de as duas águas lutarem pelo mesmo objetivo, o mar é sempre apresentado de modo mais provocador, tanto que é ele quem toma a iniciativa de chamar seu rival para o combate. Há uma espécie de soberania nos contornos do oceano, como se a vastidão e a posição geográfica privilegiada lhe dessem a coragem necessária para desafiar qualquer um; de fato, o mar delineado por João Cabral é ágil e passa sem dificuldade pelos obstáculos do caminho. Como há uma diferença fisionômica muito grande entre os dois lutadores, a cena do duelo poderia suscitar algum tipo de cuidado; no entanto, reaparece a idéia de que as águas antes se divertem com essa exposição agonal, uma vez que o jogo é uma atividade lúdica a que constantemente recorrem os seres humanos – o termo latino **ludus** (de onde veio a palavra portuguesa “lúdico”) significa exatamente jogo e diversão.

Nas duas últimas estrofes do poema João Cabral de Melo Neto narra os detalhes da luta travada entre o mar e o rio. De imediato, chama a atenção o equilíbrio mantido entre os dois lutadores, apesar da espaçosa diferença física que os separa. Com isso, o poeta quer dizer que não há favoritos, pois os seres resistem às atrocidades do meio de acordo com a experiência adquirida ao longo da vida; ou seja, a própria configuração social impõe aos habitantes um modo de lutar contra os problemas da sociedade. As águas se afrontam até ficarem exaustas (**Um certo instante estão imóveis**), como se o momento de embate durasse muito tempo e consumisse todas as suas forças.

É interessante observar que o poeta não toma partido por nenhuma das águas, uma vez que ele anuncia a presença de um vencedor sem mencionar seu nome (**até que uma derruba e vence**). Mais curioso ainda é o modo como João Cabral inverte os valores consagrados pelo senso-comum, já que a vitória não é mais apreciada como uma conquista de sucesso. Com efeito, a realidade é determinada de acordo com um certo ponto de vista, de modo que se o triunfo parece adequado para algumas situações, pode perfeitamente ser impróprio para outras. No poema, a vitória não pode ser apreciada como uma conquista porque quando a água vence, ela passa para o outro lado do muro e deixa de ser a água que era antes. Por outro lado, como ela sai de seu habitat natural, acaba encontrando um exílio pela frente. Dessa forma, se a expatriação é o grande prejuízo anunciado por João Cabral, não há dúvida de que ele é um poeta que luta contra as mazelas causadas pela solidão.

### 1.3 O Quadro Expressionista do Sertão

*Morte e vida severina* seguramente é o livro mais conhecido de João Cabral de Melo Neto e nele já se encontram bem delineadas as denúncias sociais que marcariam boa parte de sua obra. Dessa forma, a fama adquirida pelo livro é um dos fatores que contribuiu para que o público visse na imigração nordestina e na seca um dos veios temáticos de maior emergência na obra do poeta. De fato, esses temas aparecem com recorrência em sua poesia e renderam a Cabral alguns de seus trabalhos mais expressivos. Muitas vezes, o sertão é identificado como uma terra marcada pela fome, pela miséria e pela falta de perspectiva de vida. Se for permitido fazer uma associação com a linguagem pictórica, pode-se dizer que as imagens de João Cabral comportam a mesma expressividade crua que se vê na série de quadros intitulada *Retirantes*, do pintor Candido Portinari, por exemplo.

Isso não quer dizer, entretanto, que o poeta desconheça outras paisagens mais graciosas do Nordeste; o registro do canavial e do litoral recifense (que foram examinados anteriormente), por exemplo, é uma prova de que, dentro da obra de João Cabral, as terras nordestinas não se limitam ao quadro triste da miséria e do sofrimento. Mesmo esse lado sombrio do Nordeste adquire algumas nuances em sua obra, pois o poeta sabia que muita coisa que se afirma a respeito do sertão não traduz com fidelidade o seu quadro real. Para o geógrafo Josué de Castro, por exemplo, a luta contra a fome no Nordeste brasileiro não significa necessariamente a luta contra a seca (como se costuma acreditar), mas antes contra o subdesenvolvimento da região:

Se a região do Nordeste não fosse uma área subdesenvolvida, de economia tão fraca e rudimentar, poderia resistir perfeitamente aos episódios da seca sem que sua vida econômica fosse ameaçada e as suas populações acossadas pela fome. Poderiam mesmo esses episódios funcionar como um fator de propulsão e de expansão de sua economia (Castro, 1992: 260).

Dessa forma, a pobreza da região não é resultante apenas do longo período de estiagem, mas antes da falta de uma assistência política sólida e de um planejamento social dirigido. Ao longo de *Morte e vida severina*, livro em que a seca aprece de forma tão marcante, João Cabral mostra que também dialoga em certa medida com a idéia prescrita por Josué de Castro. Nos versos abaixo, a referência à fome se justifica mais pela falta de assistência do que pela seca propriamente dita. A velhice antecipada e o aborto poderiam ser evitados se existisse um programa sanitário eficaz na região, mesmo em presença da seca; já a emboscada é um tipo de morte que escapa por completo aos domínios da seca, dizendo respeito antes a questões de outra ordem:

Somos muitos Severinos  
 iguais em tudo na vida:  
 na mesma cabeça grande  
 que a custo é que se equilibra,  
 no mesmo ventre crescido  
 sobre as mesmas pernas finas,  
 e iguais também porque o sangue  
 que usamos tem pouca tinta.  
 E se somos Severinos  
 iguais em tudo na vida,  
 morremos de morte igual,  
 mesma morte severina:  
 que é a morte de que se morre  
 de velhice antes dos trinta,  
 de emboscada antes dos vinte,  
 de fome um pouco por dia  
 (de fraqueza e de doença  
 é que a morte severina  
 ataca em qualquer idade,  
 e até gente não nascida).  
 (*Morte e vida severina*, 1954)

É evidente que a imagem possante da estiagem aparece em primeiro plano nesses versos, mas ela não é a única responsável pela desventura do sertanejo; tanto que o imigrante encontra as mesmas dificuldades quando chega no litoral pernambucano – ambiente livre das moléstias da seca. Por isso mesmo, o sol escaldante do sertão assume diferentes conotações na obra de João Cabral, algumas muito distantes da imagem da seca, como a síntese de um ideário poético, por exemplo. Em “Fábula de Anfion”, o poeta recorre à imagem do sol de um deserto para ficar mais próximo da lucidez e da objetividade desejadas:

(O sol do deserto  
 não intumesce a vida  
 como a um pão.

O sol do deserto  
 não choca os velhos  
 ovos do mistério.

Mesmo os esguios,  
 discretos trigais  
 não resistem a

o sol do deserto,  
 lúcido, que preside  
 a essa fome vazia.)  
 (“Fábula de Anfion”, *Psicologia da composição*, 1947)

Evidentemente, o deserto a que João Cabral se refere nesse poema não está localizado na região sertaneja, mas apresenta pontos de contato visíveis com as terras

nordestinas, mesmo porque o Nordeste é definido como uma região semidesértica; com efeito, as duas terras têm em comum o fato de apresentarem um solo arenoso ou petrificado (de qualquer forma, com pouca possibilidade de vida) e um sol cáustico. Segundo mostra o poema, as coisas não resistem ao sol demasiado forte, daí ele se tornar um elemento que contribui para a exterminação dos seres vivos.

Por isso mesmo a chuva assume uma configuração mais expressiva nessa região do que naquelas partes do mundo onde a água corre abundantemente; os sertanejos que estão acostumados com a escassez de água concebem a chuva como uma espécie de elemento abençoado. No poema “Chuvas”, João Cabral averigua exatamente a importância da precipitação pluviométrica para os habitantes do sertão; a ânsia com que as pessoas a aguardam é tamanha, que a chuva assume a configuração erótica do corpo feminino que se deita sobre a terra:

No Sertão de alma bruta  
a chuva é mais que chuva.  
É pessoa: e isso é mais  
do que tudo o que traz.

E esse mundo viúvo,  
mais que o verde futuro,  
ama nela a presença,  
corporalmente, fêmea.  
(“Chuvas”, *Serial*, 1961)

Segundo o poeta, os sertanejos se encantam mais com o espetáculo da pluviosidade do que com a possibilidade de melhoria que ela acarreta. Num primeiro momento, não importa se a rama brotará verde do chão ou se os rios e açudes ficarão transbordados de água; eles querem apenas aproveitar uma ocasião que é tão rara em sua terra.

A série de poemas intitulada “Cemitérios pernambucanos” talvez comporte os textos em que João Cabral apresenta o sertão de forma mais dramática e angustiante; são poemas espalhados pelos livros *Paisagens com figuras* e *Quaderna* que trazem o nome de algumas cidades pernambucanas como subtítulo, seguramente lugares em que a seca atua de modo incisivo. A seguir será analisado em pormenores o poema dedicado a 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.  
("Cemitério pernambucano – Nossa Senhora da Luz", *Paisagens com  
figuras*, 1954)

O primeiro aspecto relevante desse texto diz respeito ao fato de que o sujeito está inserido no espaço sobre o qual discorre, marcado pelo pronome indicativo **nesta** e pelo advérbio de lugar **daqui**; portanto, como o *eu-lírico* assume a região como sendo a sua terra, ele tem a propriedade de conhecer bem o ambiente. Já na estrofe inicial o poeta desenvolve a idéia de que os habitantes do sertão não podem morrer porque a vida que eles levam se assemelha muito com a morte; por isso mesmo, a terra seca do Nordeste não sente quando os corpos são enterrados, pois ambos são feitos da mesma matéria sem vida.

De fato, durante muito tempo (que ainda se estende até os nossos dias) a maior parte dos habitantes pobres do sertão não tinha sequer um prato de comida para saciar a fome. Josué de Castro traça um perfil geral desse quadro em seu livro *Documentário do Nordeste*; num capítulo dedicado às condições de vida na classe operária nordestina, o geógrafo destaca a pobreza de nutrientes na alimentação dessa gente:

Diante desta exposição fica evidente a péssima qualidade da alimentação operária, sendo seu regime impróprio sob todos os aspectos. Só há uma maneira de alimentar-se pior do que esta: é não comer nada. É por isso que essa gente não fala em alimentar-se, mas em enganar a fome. Infelizmente a fome não se deixa enganar, apenas ilude-se sua sensação consciente, mas na intimidade profunda de cada célula perduram indefinidamente os seus efeitos (Castro, 1959: 88).

Não se pode deixar de notar, portanto, o teor crítico que assinala as denúncias sociais feitas por João Cabral em relação às condições desumanas em que vivem os sertanejos. Quando o poeta associa as pessoas vivas aos mortos, na verdade ele denuncia a falta de assistência social por parte dos governantes. Essa preocupação com a população

carente já aparecera na obra de João Cabral de Melo Neto desde *O cão sem plumas* e constitui um dos índices mais evidentes na catalogação do humanismo que permeia sua obra.

Em “O luto no sertão”, texto publicado em *Agrestes*, o poeta desenvolve a mesma idéia que endossa o poema “Cemitério pernambucano”. Para Cabral, o sertão está tão densamente ligado à imagem da morte (resultado da falta de uma assistência social capaz de sanar os problemas da seca), que o luto parece ser uma condição natural dos sertanejos. O poeta usa uma linguagem bastante enfática para se referir a esse sentimento de angústia perante o extermínio causado pela seca, pois para ele o luto já nasce com as pessoas como se fosse parte de sua raça; dessa forma, não se pode mudar esse quadro terrível porque o luto está no sangue do nordestino. Como se não bastasse a sina fúnebre herdada da terra, as condições miseráveis em que vivem essas pessoas ajuda a realçar ainda mais a escuridão:

Pelo Sertão não se tem como  
 não se viver sempre enlutado;  
 lá o luto não é de vestir,  
 é de nascer com, luto nato.

Sobe de dentro, tinge a pele  
 de um fosco fulo: é quase raça;  
 luto levado toda a vida  
 e que a vida empoeira e desgasta.  
 (“O luto no sertão”, *Agrestes*, 1985)

Em “Cemitério pernambucano”, o poeta usa a imagem do rio para falar do solo petrificado do sertão; nesse momento, a água parece ser uma espécie de miragem que os habitantes vislumbram sem poder alcançar. Na concepção do poeta, quando um rio encontra o outro, ele não deixa de ser rio, pois ambos carregam a mesma experiência sofrida e o mesmo destino. Dessa forma, apesar do tom dramático que assinala a situação de sofrimento, não se pode deixar de notar a obstinação com que Cabral busca preservar a essência das coisas. Em outros termos, a situação infeliz dos sertanejos descritos pelo poeta não torna essas criaturas menos humanas.

É preciso atentar um pouco na imagem do cemitério que o poeta usa para designar o mar. O cemitério é a região insalubre onde se guardam os mortos e, para muitos devotos, se transforma numa espécie de templo sagrado, pois nele a memória dos seus antepassados aparece de forma mais intensa. Dessa forma, no imaginário do poeta, a água do rio não se dissolve quando encontra o mar; para aqueles que guardam uma experiência intensa com os rios, a água continua guardada em algum lugar do vasto oceano, nem que seja como uma leve lembrança do seu curso.

Na segunda estrofe, o poeta deixa de fazer suas denúncias sociais de forma tangencial para abordá-las mais diretamente e com bastante ênfase. A cena do enterro, por exemplo, já mostra as condições deploráveis em que vivem esses indivíduos, uma vez que não possuem nem mesmo o direito de ter um caixão que lhes conduza ao cemitério. Quando se pensa na conotação sagrada que envolve a morte e o enterro em muitas culturas ocidentais, essa cena deve ser apreciada de forma ainda mais drástica, como se os indivíduos não tivessem o direito de ter sequer um culto para louvar a passagem para a outra vida. Nesse sentido, o poeta mostra que o enterro dos pobres não é um momento encoberto de magia, mas apenas uma cena irrelevante.

Ainda é curioso de se observar a carga semântica do verbo **vestir**, que o poeta usa para designar as pessoas dentro do caixão. O tecido das vestimentas funciona como uma espécie de proteção que deixa o corpo imune a uma série de agressões externas. Dessa forma, João Cabral revela o absoluto desabrigo dos habitantes que vivem no alto sertão; não podem sossegar nem mesmo depois de mortos, pois ainda sofrem o perigo de serem afetados por algum tipo de moléstia.

Mais adiante, o poeta acentua a carga de denúncia social do texto através do dualismo entre os verbos **enterrar** (termo usual para designar o momento quando os corpos são levados à cova) e **derramar** (que tem uma carga semântica bastante pejorativa). Os sertanejos são lançados ao solo sem qualquer consideração, como se eles fossem lixo que se quer livrar imediatamente. Depois, o termo **chão** também assume um aspecto mortificador nesse contexto, pois está ligado às coisas rasteiras que são pisadas pelos homens. Quer sejam enterrados ou derramados, esses humildes habitantes encontram na região subterrânea uma espécie de abrigo que lhes tira o peso das condições humilhantes em que viviam. Por isso o poeta enfatiza na estrofe seguinte a identidade que eles mantêm com a terra, como se a morte precoce fosse uma coisa já esperada naturalmente (**O chão lhes vai como luva**).

Na terceira estrofe o poeta faz menção aos enterros em rede, uma cena bastante comum no universo cultural nordestino. Esse tipo de enterro está diretamente associado às classes pobres, entretanto, a rede com varandas (que aparece na cena descrita por Cabral) constitui a marca de um pequeno luxo e mostra que os parentes vêem o enterro como um ato importante. A varanda é o máximo de requinte que a família pode oferecer para essa solenidade de feição mística, mas representa uma reverência sincera; não resta dúvida de que deu ao morto a melhor rede que se encontrava em casa.

O poeta faz um interessante contraste entre a rede bem elaborada e o ambiente externo impiedoso; se o morto encontrou boas intenções no seio familiar, não se pode dizer o

mesmo em relação às condições climáticas ardentes que caem sobre as pessoas que acompanham o enterro. Independente das condições climáticas (**sol** ou **chuva**), o defunto segue desprotegido, como se o sofrimento não se aliviasse com a morte. João Cabral conclui a estrofe de modo expressivo, quando afirma que o morto traz as suas próprias moscas. Se as moscas já pertenciam ao morto é porque elas o acompanhavam em vida. A mosca é um inseto repugnante, já que se encontra com mais facilidade nos ambientes marcados pela sujeira; dessa forma, o próprio homem se confunde com o lixo e também assimila características abjetas. Parece que os insetos são uma espécie de companhia fiel, atestando o estado de miséria e podridão em que vivem. Por outro lado, essa imagem ratifica a idéia inicial do poeta de que esses homens tinham um aspecto de morto mesmo quando vivos.

Na última estância do poema, João Cabral diz abertamente o que vinha apenas sugerindo através de imagens; apesar do espaço aberto indicar a circulação do ar e da vida, as pessoas que nele habitam têm um aspecto mortífero. É interessante observar o trocadilho feito envolvendo os termos **ar-livre** e **terra-livre**, pois há nele uma transmutação de sentido; a vida que foi negada pelo ar do espaço é concebida agora pela terra subterrânea. Só depois de morto é que esses homens podem usufruir as condições favoráveis do tempo.

A identificação mantida entre o homem do sertão e o espaço geográfico onde vive também pode ser sentida, mas de forma mais dramática, nos versos finais de “A educação pela pedra”, quando o poeta afirma que a pedra está presente no âmago do sertanejo. Uma pedra herdada das condições naturais do meio e que domina as pessoas até a alma, palavra tão avessa ao vocabulário poético de João Cabral:

No Sertão a pedra não sabe lecionar,  
e se lecionasse, não ensinaria nada;  
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
uma pedra de nascença, entranha a alma.  
(“A educação pela pedra”, *A educação pela pedra*, 1966)

Nos versos finais, o poeta ressalta mais uma vez a forte identificação dos nordestinos com as terras quentes do sertão, no sentido de que ambos são fracos e desprovidos de uma vida mais notória. Depois de morto, o homem é introduzido na terra como se adentrasse no seu próprio corpo; ele não está se apoderando sem autorização de terras alheias. Está apenas provando uma situação que a vida já lhe dera em abundância, o que justifica a ausência de sofrimento no momento da morte.

## CAPÍTULO II: O Erotismo

A presença escassa, mas marcante, de uma vertente erótica na poesia de João Cabral é um dos aspectos que mais chama a atenção em sua obra, pois, como o erotismo comporta uma carga de emoção muito forte, a sua natureza não se liga com facilidade ao projeto literário que o poeta pernambucano defendeu com tanta veemência. Portanto, essa consideração induz imediatamente a pensar em duas possibilidades que precisam ser avaliadas com prudência: ou os temas eróticos não estão presentes na obra de João Cabral ou o erotismo não constitui um ato ligado ao sentimento humano. Já que a segunda alternativa pareça impensada, é preciso avaliar como o autor abordou o erotismo sem perder o controle racional sobre a sua escritura e sobre os seus motivos poéticos. Com efeito, a maioria dos estudos afirma que o erotismo está diretamente ligado às pulsões interiores e constitui a representação dos desejos humanos, segundo aponta o famoso trabalho de Georges Bataille sobre o tema:

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Se nos não damos conta disso, é porque o erotismo busca incessantemente **fora** dele um objecto de desejo. Esse objecto, contudo, corresponde à **interioridade** do desejo.

A escolha de um objecto depende sempre dos gostos pessoais de cada qual (...) O erotismo do homem difere da sexualidade animal, exactamente porque envolve e implica a vida interior. **O erotismo é, na consciência do homem, o que o leva a pôr o seu ser em questão** (Bataille, 1980: 27).

A observação feita por Bataille é também relevante para uma análise dessa natureza, no sentido em que o estudioso não exclui a racionalização na formação do componente erótico; ou seja, para se afirmar que o erotismo é um aspecto fundamentalmente ligado à vivência humana não é necessário negar a consciência com que os indivíduos se dirigem aos objetos eróticos.

Como o erotismo geralmente se configura através do apelo às formas do corpo humano, pode-se pensar que João Cabral busca nessa manifestação do ser apenas o elemento concreto para compor seus versos; ou seja, ele pretenderia abandonar as inquietações do espírito ao se referir à concretude do corpo. No entanto, não se pode negar que o corpo é um elemento sensitivo do qual são gerados todos os prazeres humanos. Anthony Giddens faz uma consideração muito importante sobre o erotismo ao apontar a comunicação entre os seres como uma de suas características basilares:

O erotismo é o culto do sentimento, expresso pela sensação corporal, em um contexto comunicativo; uma arte de dar e receber prazer (...). Definido desse modo, o erotismo permanece oposto a todas as formas de instrumentalidade emocional nas relações sexuais. O erotismo é a sexualidade reintegrada em uma ampla variedade de propósitos emocionais, entre os quais o mais importante é a comunicação (Giddens, 1993: 220).

Visto por esse ângulo, ao incluir a temática erótica em seus textos, parece que João Cabral pretende manter um laço mais estreito com o mundo. A comunicação pressupõe necessariamente a presença de uma figura humana com quem dialogar e o poeta sente a urgência de outra pessoa para que seja mantido o seu equilíbrio emocional. Giddens ainda faz uma consideração muito relevante ao indicar que o erotismo não se esgota na possibilidade do sexo, mas constitui antes um acúmulo de sentimentos que levam a um prazer sublime. Esse argumento ratifica ainda mais o teor humano difundido no erotismo dos textos de João Cabral.

O crítico literário Carlos Felipe Moisés tece um comentário que, de certa forma, converge com as idéias apresentadas por Anthony Giddens. Moisés parece não ver mais sentido em conceber a poesia de João Cabral como uma obra desprovida de emoção, uma vez que a preocupação com a condição humana do próximo constitui um ato amoroso do mais alto requinte:

A mulher e o amor, realmente, parecem ocupar um lugar reduzido na poesia de João Cabral, a não ser que, ao fim de contas, todos os seus poemas sejam amorosos, se entendermos que o ato de conhecimento, atento àquilo que os seres de fato são, é sempre um ato amoroso (Moisés, 1977: 67).

Uma última observação teórica bastante pertinente ao estudo do erotismo diz respeito ao modo peculiar como ele se manifesta nas diferentes épocas e sociedades. Isso significa que o erotismo e a sexualidade não podem ser abordados dentro de um conceito fechado, já que cada sociedade tem um modo próprio de concebê-lo, segundo mostra o estudo de Guacira Lopes Louro:

Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (Louro, 2000: 11).

João Cabral intensificou essa relação da sexualidade com a configuração social, pois, como se não bastasse a presença de um discurso erótico cuja concepção foi orientada

pela sua cultura, o poeta muitas vezes abordou o tema através de cenas e lugares típicos de sua região de origem. Se o discurso erótico de João Cabral está marcado pela ideologia de sua sociedade, é porque o poeta esteve atento aos hábitos culturais de sua região; ele teve a graça, pois, de expor um conhecimento mantido na memória cultural do Nordeste e transmitido de pessoa a pessoa ao longo do tempo – fonte de uma experiência apurada, segundo aponta o estudo de Walter Benjamin sobre o assunto:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distanciam das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (Benjamin, 1994: 198).

Nesse sentido, se o erotismo é uma forma de sentimento e se as imagens eróticas estão diretamente ligadas ao Nordeste brasileiro, então a região figura como um motivo humanizador muito forte para o poeta; é no solo petrificado do sertão que João Cabral deixa cair a máscara do homem frígido e passa a assumir uma postura mais afetuosa, ainda que imune aos excessos sentimentais.

Embora não constitua uma temática recorrente na obra do poeta, em seu livro de estréia (*Pedra do sono*) já desponta certo teor erótico, alcançado graças ao modo sedutor com que ele representa a figura feminina. A presença do enlace amoroso nas primeiras obras de João Cabral atesta que o poeta não se resguardava ao tema do erotismo, apenas o abordou sem o excesso sentimentalista com que a tradição literária na maioria das vezes o concebera. Mesmo assim, a mulher é descrita de modo muito vago e não apresenta uma configuração definida no tempo e no espaço, como se sua imagem antes fosse resultado de uma espécie de vertigem – consequência imediata do imaginário surrealista que transpassa esse volume:

A mulher que eu não sabia  
 (rosas nas mãos que eu não via,  
 olhos, braços, boca, seios),  
 deita comigo nas nuvens.  
 Nos seus ombros correm ventos,  
 crescem ervas no seu leito,  
 vejo gente no deserto  
 onde eu sonhara morrer.  
 (“A mulher no Hotel”, *Pedra do sono*, 1942)

No poema acima, a mulher vai se configurando a partir das partes do corpo que estão diretamente associadas ao prazer erótico; a boca e os seios são formas da anatomia feminina que costumam despertar o instinto sexual nos homens, já que constituem pontos sensuais bastante evidentes. No entanto, em momento algum se sente o apelo para a

concupiscência, já que o erotismo de João Cabral ainda é muito velado nessa primeira fase de sua obra e não costuma ser constituída de imagens ardentes. Talvez a convergência concretista dessa obra contribua para que os elementos de configuração erótica se dissolvam entre os demais objetos que compõem a cena, atenuando a carga de voluptuosidade das imagens. No entanto, é bastante reveladora a passagem em que o *eu-lírico* se deita com a mulher nas nuvens, como se o amor lhe encantasse a ponto de demolir as barreiras da realidade. De fato, mesmo que a mulher não exista objetivamente, seja fruto de sua imaginação, o sujeito está arrebatado com a possibilidade do enlace amoroso.

Antonio Carlos Secchin descreve de uma maneira bastante interessante o modo como a mulher é representada na obra de João Cabral. Para o crítico, a figura feminina aparece como se estivesse isenta de qualquer aspecto temporal, característica que acentua a sua natureza objetiva:

O corpo da mulher se imobiliza numa espécie de instantâneo imune às flutuações da temporalidade. Assim, o poema refuta qualquer referência ao transcurso do tempo, optando por expressar a mulher enquanto movimento represado no *espaço* (Secchin, 1999: 143).

Mas se o motivo erótico veio aparecendo timidamente ao longo da obra de João Cabral, foi em *Quaderna* que ele ganhou mais força e uma dimensão mais explícita. O famoso poema “Estudos para uma bailadora andaluza” parece ser uma síntese do modo como o poeta abordaria o tema, ainda muito preso às imagens concretas, mas sem perder de vista a dimensão humana que as envolve:

Então, como declarar  
se ela é égua ou cavaleira:  
há uma tal conformidade  
entre o que é animal e é ela,  
  
entre a parte que domina  
e a parte que rebela,  
entre o que nela cavalga  
e o que é cavalgado nela  
(“Estudos para uma bailadora Andaluza”, *Quaderna*, 1960)

O poema é construído em torno da sensualidade que caracteriza a dança, de modo que o leitor se sente atraído pelo movimento pulsante da bailadora e pelo modo como o poeta o assimila na estrutura formal. No entanto, é curioso observar que algumas vezes a bailarina não domina os impulsos de sua arte, como se a dança invadisse o seu ser e trilhasse por si só um caminho a ser percorrido. Essa falta de controle sobre si mesma sugere que, embora a



dança tenha alguns passos previamente demarcados, a dançarina pode perfeitamente superar as regras impostas e seguir uma improvisação própria. Dessa forma, pode-se dizer que o erotismo perpassa esse texto na medida em que o sujeito se entrega ao seu próprio instinto.

Como João Cabral levou a cabo um projeto poético muito ligado às formas concretas e ao objetivismo concentrado, nada mais natural que a temática erótica fosse tratada de modo condizente com o seu ideal artístico. É exatamente dessa forma que Haroldo de Campos descreve as cenas sensuais contidas em *Quaderna*:

Em *Quaderna*, por outro lado, assoma o motivo feminino, raro na poesia cabralina anterior (lembre-se “Mulher Sentada”, de *O Engenheiro*), tratado porém com extrema sobriedade de notação (“Estudos para uma bailadora andaluza”; “Mulher vestida de gaiola”), revelando uma técnica de conversão de emoção abstrata em imagens concretas, coisificadas, que evoca a poesia amorosa dos chamados “poetas metafísicos” ingleses (John Donne, por exemplo) (Campos, 1992: 86).

Parece um grande equívoco, no entanto, achar que a convergência concreta das imagens anularia a carga emocional de seu texto ou distanciaria o sujeito das impressões dadas. Em “A mulher e a casa”, talvez o seu poema erótico mais conhecido, a inesperada imagem da **casa** para representar a **mulher** não suprime o sentimento humano das considerações feitas pelo poeta; a imagem é de fato concreta e o sentimentalismo está contido ao máximo, mas a vivência da alma feminina é descrita metaforicamente de modo muito comovente e sedutor:

Tua sedução é menos  
de mulher do que de casa:  
pois vem de como é por dentro  
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui  
tua plácida elegância,  
esse teu reboco claro,  
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca  
só para ser contemplada;  
melhor: somente por dentro  
é possível contemplá-la.  
(“A mulher e a casa”, *Quaderna*, 1960)

A ênfase dada à interioridade feminina mostra que a exaltação da forma não representa uma visão alienadora acerca de seus objetos; o poeta procura flagrar as emoções interiores porque reconhece que a interioridade do ser humano está guardada em algum lugar do seu interior. Por isso mesmo os objetos concretos usados no poema antes traduzem uma

condição humana do que descrevem uma situação estática e desprovida de emoção. João Cabral recorre com insistência aos substantivos concretos para se livrar do sentimentalismo exultante e das imagens desgastadas que povoam a tradição literária brasileira.

De modo geral, pode-se dizer que o poeta ora aborda o erotismo de modo mais sereno (como se sentisse certo pudor de parecer sentimental), ora de forma mais ardente e provocante. Para os dois casos, no entanto, João Cabral condensa nas imagens concretas o teor erótico de seus textos; esse recurso talvez auxilie na configuração do erotismo, que se caracteriza em parte pela anunciação velada do corpo – diferente da pornografia, que é aberta. Mas é curioso observar que nos poemas de João Cabral as imagens concretas não velam a sensualidade dos objetos, antes revelam um universo libidinoso que era despercebido nesses objetos.

## 2.1 A Sensualidade Serena do Rio

Enquanto elemento decisivo para a configuração de uma poética, João Cabral empregou a imagem do rio pela primeira vez em *O cão sem plumas* e desde então as águas se tornaram um mote constante em sua obra. Considerando que o poeta nasceu em uma casa situada às margens do rio Capibaribe, nada mais natural que esse ambiente bucólico da infância se projete de forma acentuada em seus versos. Para falar a verdade, o rio se transformou numa espécie de artifício do qual o poeta extrai algumas lições para compor a sua poesia.

De certa forma, não houve escolha mais feliz do que utilizar a água como imagem majoritária para construir um objeto erótico, já que a maleabilidade e a oscilação das correntes possuem um aspecto sedutor e facilmente remetem às formas sinuosas do corpo feminino. Por outro lado, o ritmo pausado dos rios perecíveis do Nordeste, que se cortam e se ligam ao longo do leito, sugere mesmo o ato sexual. Não se deve estranhar, portanto, que a água esteja constantemente associada à figura feminina, segundo mostra o exemplo de “Uma mulher e o Beberibe”, quando a mulher é descrita como uma vagarosa correnteza:

Ela se imove com o andamento da água  
(indecisa entre ser tempo ou espaço)  
daqueles rios do litoral do Nordeste  
que os geógrafos chamam de “rios fracos”.  
 (“Uma mulher e o Beberibe”, *A educação pela pedra*, 1966)

Embora recorra ao discurso dos especialistas para emitir uma nota sobre os rios de sua terra, o poeta também acredita que o fluxo das águas do rio Beberibe não tem uma configuração definida; conseqüentemente, a mulher é concebida de forma muito branda. Tamanha é a leveza com que ela se locomove que já não se pode sentir as tensões que porventura habitam o seu ser. Dessa forma, o movimento lento e fraco dos seus passos confere uma espécie de serenidade à cena, no sentido de que tanto o ambiente quanto a mulher estão livres de qualquer agitação externa. Isso não significa que João Cabral identifique a mulher como um ser fraco; ele apenas prefere enfocar a quietude como qualidade essencial da alma feminina.

Luis Costa Lima define de forma bastante ponderada o modo como João Cabral registra os motivos femininos em sua obra. No entendimento do crítico, o poeta pernambucano retira da mulher o imaginário sentimental que comumente lhe fora atribuído, mas esse motivo não é suficiente para fazer com que sua poesia esteja isenta da vivência humana:

Essa ruptura, contudo visa uma direção rara no seio da poesia contemporânea, a de procurar transformar a poesia em expressão ativa e não só desinteressada. Daí o tratamento que recebe a mulher. Nem envolta em misterioso halo, nem reificada, numa absoluta presença objetual. Retiram-se-lhe os embaraços com que era referida, a sentimentalização em que era posta, a freqüentação erótica que a consumia, para ser vista com a naturalidade com que são vistas facas, cabras ou canas. Nesse sentido é natural observar-se o paralelo existente entre esforço anti-simbolizante e intento de desmitificação (Lima, 1995: 312).

Parece claro, portanto, que a adesão de João Cabral de Melo Neto à concretude imagética funciona, antes de qualquer coisa, como um artifício que o ajuda a se livrar das imagens saturadas em relação ao tema do erotismo. Na verdade, os objetos concretos não chegam a interferir de forma incisiva na vida interior de seus personagens, uma vez que a mulher é abordada na maioria das vezes muito pacificamente.

A placidez, por exemplo, é uma propriedade tão acentuada em sua obra que mesmo um poema eroticamente mais ousado como “Escritos com o corpo” apresenta uma estrutura semelhante à de “Uma mulher e o Beberibe”. Embora a nudez esteja explicitamente anunciada, o poeta preza por não se distanciar de um discurso plácido e contido. A maciez do corpo feminino e as imagens de interioridade certamente ajudam a compor idéia de quietude que permeia o texto:

Quando vestido unicamente  
com a maciez nua dela,  
não apenas sente despido:  
sim, de uma forma mais completa.

Então, de fato, está despido,  
senão dessa roupa que é ela.  
Mas essa roupa nunca veste:  
despe de uma outra mais interna.  
("Escritos com o corpo", *Serial*, 1961)

Foi no balanço das águas, porém, que o poeta realmente encontrou um bom motivo para abordar a sensualidade da mulher sem perder a serenidade que o tema exige e sem recorrer a um discurso muito libertino. Na poesia de João Cabral, a água literalmente abrandando o fogo do erotismo ardente, sem perder com isso o tom provocante e insinuador da linguagem; na verdade, a água vela os assuntos que poderiam causar algum constrangimento para o poeta, ainda que nela estejam revelados muitos encantos. Em "Rio e/ou poço" a água não serve apenas para indicar os contornos físicos do corpo da mulher, mas antes para traduzir aspectos de sua densa interioridade:

Quando tu, na vertical,  
te ergues, de pé em ti mesma,  
é possível descrever-te  
com a água da correnteza;

tens a alegria infantil,  
popular, passarineira,  
de um riacho horizontal  
(e embora de pé estejas)

Mas quando na horizontal,  
em certas horas, te deixas,  
que é quando, por fora, mais  
as águas correntes lembras,

mas quando à tua extensão,  
como se rio, te entregas,  
quando te deitas em rio  
que se deita sobre a terra,

então, se é da água corrente,  
por longa, a tua aparência,  
somente a água de um poço  
expressa tua natureza;

só uma água vertical  
 pode, de alguma maneira,  
 ser a imagem do que és  
 quando horizontal e queda.

Só uma água vertical,  
 água parada em si mesma,  
 água vertical de poço,  
 água toda em profundidade,

água em si mesma, parada,  
 e que ao parar mais se adensa,  
 água densa de água, como  
 de alma tua alma está densa.  
 (Rio e/ou poço, *Quaderna*, 1960)

A princípio, cabe observar que a mulher – o elemento erótico captado por João Cabral – está diretamente associada ao ambiente externo, como se o poeta quisesse desviar o olhar do leitor para um campo onde ele não perceba o tom sentimental que permeia a peça. O poeta acredita que os objetos concretos e os elementos minerais certamente amenizariam a carga subjetiva do seu texto, no entanto, a convergência concreta antes aumenta o teor erótico, pois o mundo mineral passa a ter sentimentos que não lhe eram naturais. É curioso como a mulher é associada a um elemento a qual ela não se identifica completamente, antes diverge em algum sentido. Ao anunciar que a mulher só lembra a água horizontal quando ela está de pé (segundo mostra o esquema abaixo) Cabral defende a idéia de que a essência das coisas se manifesta de forma diferente nos variados objetos. Mas não se deve perder de vista que o poeta escreve essa incompatibilidade apenas para enfatizar a profundidade da mulher que será abordada em versos posteriores:

$$\begin{array}{ccc} \text{MULHER} & = & \text{ÁGUA} \\ \downarrow & & \downarrow \\ \text{VERTICAL (de pé)} & - & \text{HORIZONTAL (corrente)} \end{array}$$

É importante se deter um pouco no ambiente escolhido pelo poeta para servir de comparação com a mulher. A imagem do rio (subentendido na correnteza das águas) é bastante significativa, tanto porque constitui uma imagem cristalizada na obra de João Cabral (quase uma espécie de poética), quanto porque ele tem uma conotação serena. Dessa forma, o próprio ambiente concreto já guarda uma marca memorialista e outra erótica. Gaston Bachelard, nos seus estudos sobre o imaginário da matéria, descreve o movimento da água como sendo uma espécie de canto sereno e não hesita em afirmar que as correntes possuem um caráter feminino, seja ligado à mulher amada, seja identificado com a mãe:

Dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela o **elemento embalador**. Este é mais um traço de seu caráter feminino: ela embala como uma mãe. (...) Todas as imagens estão ausentes, o céu está vazio, mas o movimento está ali, vivo, sem embate, ritmado – é o movimento quase imóvel, silencioso. A água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos nossa mãe (Bachelard, 2002: 136).

Ainda que o rio não apareça em todas as peças eróticas de João Cabral, a água é, contudo, o elemento mais recorrente para designar o erotismo em sua obra. Em “A imitação da água”, poema que aparece na mesma coletânea do texto analisado nesta seção e com que mantém fortes ligações semânticas e estruturais, a mulher é associada a uma onda na praia. É evidente que o poeta quis exaltar as formas onduladas do corpo feminino, mesmo assim essa metáfora não aparece de modo convencional, pois o corpo parece ser mais contido do que provocar:

De flanco sobre o lençol,  
paisagem já tão marinha,  
a uma onda deitada,  
na praia, te parecias.

Uma onda que parava  
ou melhor: que se continha;  
que contivesse um momento  
seu rumor de folhas líquidas.  
 (“Imitação da água”, *Quaderna*, 1960)

Voltando ao poema central deste capítulo, a presença de um interlocutor direto, ainda que indefinido, é o dado que de imediato chama a atenção no poema, pois indica a necessidade que o poeta sente de se dirigir a alguma pessoa. Com efeito, aos poucos a sua poesia vai perdendo o tom impessoal, de modo que a exaltação aos objetos cede lugar à presença expressiva da figura humana; a princípio, a mulher é descrita de forma ativa, mas nem por isso perde a serenidade, que é alcançada graças à quietude natural do ambiente. Parece que o sujeito sente a necessidade de ter uma companhia por perto, uma vez que sozinho ele está incompleto; na verdade, para que haja erotismo é preciso mesmo que o indivíduo busque preencher as lacunas de seu ser através do contato com outra pessoa, segundo aponta o estudo de Joel Birman:

O que nos move no erotismo é a certeza de nossa incompletude, por um lado, e a crença na completude a ser oferecida pelo gozo, por outro. Contudo, como essa segunda possibilidade não se realiza nunca, sendo uma utopia, pois se na sua pontualidade o gozo como uma pequena morte nos faz crer momentaneamente que a fusão cósmica se realizou para o sujeito,

logo no despertar a incompletude se apresenta novamente (Birman, 1999: 53).

A estrofe que abre o poema tem um tom alegre e uma delicada leveza, pois quando a mulher é associada à correnteza, ela assume todas as suas qualidades, de modo que pode correr com facilidade por todos os obstáculos que se antepõem em seu caminho sem sofrer qualquer tipo de dano. Não há exagero em afirmar que a cena quase lembra a ondulação flutuante da vida; o objeto poético de João Cabral é na verdade a própria vida condensada na forma de uma mulher.

A segunda estrofe do poema comporta um tom acentuado de afetividade, uma vez que João Cabral vislumbra a mulher tomada por um sentimento de exaltação humana (**alegria**). Por esse motivo, os três adjetivos usados para qualificá-la têm uma carga emotiva muito forte; a serenidade encontrada no termo **infantil**, por exemplo, prova que o poeta vê essa mulher como um ser sem maldade ou perversão; o vocábulo **popular**, por sua vez, está diretamente associado às manifestações espontâneas do espírito, como se fosse um ser sem amarras; por fim, o termo **passarinheira** remete à liberdade do vôo (passar como um pássaro), ainda que os dicionários registrem para esse termo o significado de caçadora ou criadora de pássaros. Todas essas qualificações estão associadas ao riacho, local onde a água corre de forma mais serena, como se acalentasse ou murmurasse para a terra. O relaxamento sentido na descrição da cena já deixa o ânimo dos leitores em alerta. Por outro lado, a conotação erótica já é sugerida através do termo **horizontal**, índice de que o corpo da mulher se encontra deitado, uma posição mais rapidamente associada ao erotismo:

Quando tu, na vertical,  
te ergues, de pé em ti mesma,  
é possível descrever-te  
com a água da correnteza;

tens a alegria infantil,  
popular, passarinheira,  
de um riacho horizontal  
(e embora de pé estejas)

É preciso destacar, no entanto, o último verso, já que ele aparece entre parênteses e mostra que toda a descrição feita não traduz a realidade da mulher, mas sim o fruto imaginativo do sujeito. Se a imaginação persiste é porque a imagem criadora é mais forte do que a real e o *eu-lírico* prefere se entregar ao seu devaneio poético a assimilar o conceito frígido da realidade.

Se as duas estrofes iniciais apresentam uma dicotomia entre uma imagem real da mulher (que está de pé) e uma imagem formulada pelo sujeito (que está deitada), a conjunção adversativa **mas** que abre a terceira instância sugere que ela comporta um material de outra ordem. Para falar a verdade, persiste a dicotomia entre imagem real e imagem formulada, mas agora em termos exatamente inversos:

$$\begin{array}{ccc} \text{MULHER} & = & \text{ÁGUA} \\ \downarrow & & \downarrow \\ \text{HORIZONTAL (deitar em rio)} & - & \text{VERTICAL (água em profundidade)} \end{array}$$

Na acepção do sujeito, quando a mulher está deitada ela lembra a verticalidade das águas em profundidade. Não se pode negar que essa passagem revela um acentuado tom erótico, já que a figura humana descrita pelo poeta consegue ser mais densa quando está em uma posição envolta de sensualidade. Nota-se que a mulher não fica permanentemente nessa posição mais voluptuosa (**em certas horas te deixas**); como se trata de um momento especial, é natural lhe atribuir certo exotismo, primeiro passo para se despertar a atenção do sujeito. Depois, parece haver certo desleixo nessa posição do corpo, como se a espontaneidade dos atos se sobrepusesse ao domínio da razão e revelasse um ser entregue ao desejo. Como recurso formal, o poeta recorre à sibilante para traduzir essa passagem mais frouxa de seus versos, algo bem distante da dicção dura e estagnada que comumente marca a sua poesia.

Na estrofe seguinte, o poeta usa uma série de termos que podem ser entendidos como referência ao discurso erótico. Primeiramente, a elipse do verbo **ser em como se rio** sugere maior integração entre a mulher e a imagem a ela associada; já não é preciso nem mais um verbo de ligação porque as duas imagens são indissociáveis. Depois, a idéia de uma mulher que se entrega a si mesma possui uma carga sensual bastante evidente, já que o verbo **entregar** designa o indivíduo tomado pelo desejo; quando ela se entrega a si mesma parece que esquece do mundo que a circunda, tamanho a intensidade desse momento:

Mas quando na horizontal,  
em certas horas, te deixas,  
que é quando, por fora, mais  
as águas correntes lembrás,

mas quando à tua extensão,  
como se rio, te entregas,  
quando te deitas em rio  
que se deita sobre a terra,



A mulher se transforma no próprio rio e não se sabe ao certo se é ela quem se mineraliza ou se é o rio que se humaniza; mas essa indefinição dá um tom ainda mais atraente ao texto, pois mostra que nem as coisas nem os seres humanos têm um contorno claro. A verdade é que a figura feminina se funde à natureza do rio e assimila as suas características mais sedutoras. A imagem do **rio que se deita sobre a terra**, por exemplo, traduz o encontro e a fundição de dois corpos que estão deitados. Ao se referir às imagens concretas, Cabral quis amenizar o tom erótico de seu texto, mas as imagens veladas acentuam ainda mais o seu teor erótico. As associações que o leitor procura encontrar nas entrelinhas o excitam mais do que se as informações fossem dadas explicitamente.

Na estrofe seguinte, João Cabral continua fazendo suas considerações acerca da figura feminina através da dicotomia aparência (água corrente) e interioridade (água de poço), de modo que a mulher é apreciada como um ser profundo e cheio de vida interior – características sintetizadas na imagem do **poço**. Para o poeta, a alma feminina é uma espécie de represa que retém a vida para aproveitá-la melhor. Talvez seja por isso que o crítico literário Lauro Esscorel concebe a mulher na obra de João Cabral antes como uma representação materna do que como um objeto de deleite erótico propriamente dito:

A tendência, expressa nesses poemas, a ver na mulher mais um refúgio do que um objeto de deleite erótico, parece indicar uma necessidade que o poeta experimenta, em certos momentos, de vencer seu impulso natural, de natureza centrífuga, e de retornar à terra, à matriz original de onde procedeu, nostálgico de sua própria origem (Esscorel, 2001: 98).

Na verdade, a aproximação das imagens com a figura materna não anula a sensualidade com que os objetos são apresentados. Por outro lado, a necessidade de retornar às origens, conforme apontou Esscorel, é uma prova de que o poeta nutre de fato um sentimento afetuoso por sua terra.

As estrofes seguintes são uma espécie de desmembramento e afunilamento das idéias esboçadas na estrofe anterior. Dessa forma, o poeta substitui o discurso contido pelas séries de imagens usadas para enfatizar as suas idéias. Nessa estrofe aparece uma das poucas marcas explícitas que determinam o gênero feminino da personagem (**queda**; antes apareceram apenas os termos **ti mesma**); nesse sentido, Cabral ainda guarda um pouco de receio em admitir o componente erótico como uma fonte importante em sua obra, mas mesmo assim o texto não perde o seu tom sensual. Diga-se de passagem, como o adjetivo **queda** traduz um momento demorado, parece que a mulher prova a si mesma, como se usufruísse e gozasse de sua própria pessoa; ela não tem pressa e vive com intensidade a sua vida.

Com isso, o movimento vai se tornando cada vez mais denso, como se o universo parasse de rodar e a mulher se bastasse nela mesma; a convivência consigo mesma a torna cada vez mais íntima e misteriosa. João Cabral se rende ao universo feminino, pois a imagem da água estagnada mostra que a mulher a que ele se refere contém certo estado de pureza, já que não foi afetada pelas mazelas do mundo exterior. Como a água não se mistura a outros elementos, ela aparece em sua forma mais interior; daí porque o poeta faz uma aproximação sonora com a palavra **alma**, palavra de acepção metafísica pouco usual em seu vocabulário poético:

Só uma água vertical,  
 água parada em si mesma,  
 água vertical de poço,  
 água toda em profundidade,

água em si mesma, parada,  
 e que ao parar mais se adensa,  
 água densa de água, como  
 de alma tua alma está densa.

É preciso reconhecer o fato de que, se o poema aponta diferenças entre a essência e a aparência das coisas, João Cabral não acredita que a verdadeira poesia está apenas na objetividade das formas; ela já não lhe dá o material necessário para a construção de uma poética original. Mais do que isso, a opção pessoal pelo conteúdo que está na essência do ser mostra que ele preza os aspectos subjetivos e constrói uma lírica com visíveis pontos de humanização.

## 2.2 O Gosto Profano das Frutas

Se a água é o elemento a que João Cabral recorre com mais insistência para compor o quadro erótico de seus poemas, não se pode dizer, contudo, que ela seja o único meio encontrado pelo autor para abordar o tema da sedução feminina. Como foi visto na seção anterior, a maleabilidade dos componentes líquidos e a ondulação das correntezas do rio impregnam maior serenidade às cenas descritas; basta lembrar que a corrente das águas que cortam os campos verdes geralmente compõem um quadro idílico e tranquilo. Por isso mesmo, o poeta foi buscar outros elementos de sua terra que pudessem dar um tom mais ardente à paixão e ao motivo feminino – prova de que ele procura empregar imagens condizentes com a natureza dos objetos apresentados.

Como a água foi utilizada pelo poeta sugerindo uma imagem serena ante a expectativa de leitura, o fogo surge em sua poesia com a finalidade exatamente oposta, ou seja, excitar seu prazer e deixar todos seus sentidos em estado de alerta. No trecho do poema transcrito abaixo, por exemplo, a imagem do fogo não se apresenta com a mesma brandura que se encontrava na imagem da água; o fogo é arrebatador e adentra na intimidade dos indivíduos independente de sua vontade. Ele tem uma natureza mais ardente e parece ser a síntese do desejo licencioso. Disso também decorre o fato da linguagem ser menos pudica nesse texto, uma vez que o poeta faz referência a termos que estão diretamente ligados ao universo erótico (**vício, cio, perna, despir e deflorar**):

A imagem mais viva do inferno.  
Eis o fogo em todos seus vícios:  
eis a ópera, o ódio, o energúmeno,  
a voz rouca de fera em cio.

(...)  
deixou nua a perna da cana,  
despiu-a, mas sem deflorá-la.  
("O fogo no canavial", *A escola das facas*, 1979)

Mais uma vez, através da personificação João Cabral procura atribuir vida e uma pulsão humana aos objetos. Na cena descrita acima, o fogo adquire uma índole baderneira para importunar a calma da cana, que deve ser entendida como uma espécie de donzela indefesa. O teor erótico desse texto aparece muito mais explícito do que naqueles poemas em que a água figura como imagem central; a movimentação ardente que antecede aquilo que seria um estupro é capaz de deixar qualquer leitor incitado, ainda que o ato violento não se consuma de fato. Na verdade, o fogo quer apenas brincar com a cana com o intuito de ter os seus desejos estimulados.

O erotismo aparece de forma acentuada nesse poema porque as chamadas comportam um aspecto de animalidade; através desse recurso João Cabral busca conferir um teor mais humano às imagens, uma vez que indivíduo (sintetizado na imagem do fogo) por um determinado momento perde o controle da razão e se entrega aos seus instintos mais primitivos (**fera em cio**). Para Georges Bataille, a animalidade é uma característica importante para a configuração do erotismo, pois ela traduz o momento em que o homem se livra das regras estabelecidas pela sociedade:

O erotismo, no seu conjunto, é infracção à regra das proibições: é uma actividade humana. Mas embora comece onde o animal acaba, a animalidade é sempre o seu fundamento. Desse fundamento, a humanidade

desvia-se com horror, embora, ao mesmo tempo, o mantenha. A animalidade é tão bem mantida no erotismo que os termos animalidade e bestialidade lhe são geralmente associados (Bataille, 1980: 84).

João Cabral também descreve a terra com forte conotação erótica; o húmus espalhado pelo chão talvez tenha induzido a mente do poeta para esse tipo de associação, já que o termo diz respeito à fertilidade do solo e comporta uma atmosfera úmida. No poema “As covas de Guadix”, por exemplo, o cigano tem uma espécie de relacionamento materno com a terra, mas isso não anula o forte apelo sexual que se vislumbra no solo:

O cigano desliza por encima da terra  
 não podendo acima dela, sobrepassado;  
 lhe repugna, ele que pouco a cultiva,  
 o hálito sexual da terra sob o arado.  
 Contudo, dorme na terra uterinamente,  
 dormir de feto, não o dormir de falo;  
 dentro dela, e nela de corpo inteiro,  
 dentro mais de ventre que de abraço.  
 (“As covas de Guadix”, *A educação pela pedra*, 1966)

As pessoas que cultivam o terreno têm um relacionamento mais intenso com a terra, pois o arado é um instrumento que permite a penetração do ferro no solo; dessa forma, o homem aos poucos se encaminha ao seio do chão até sentir o calor que emana de suas entranhas. Embora o cigano não seja um indivíduo muito apegado às práticas agrícolas, ainda assim ele é capaz de sentir o apelo sensual da terra, uma vez que a maternidade também comporta um sentido voluptuoso. Com efeito, se o cigano vê a terra como uma entidade materna, não há dúvida de que ele próprio é o resultado direto de um ato sexual.

Certamente não é muito difícil reconhecer uma tonalidade erótica nas imagens do fogo e da terra, já que elas têm uma sensualidade mais declarada. O fogo, por exemplo, comumente é empregado como metáfora para designar a ardência da paixão e os instintos carnis do ser humano; por outro lado, a terra tem características visivelmente femininas e permite a intrusão do homem em sua interioridade. Curioso mesmo é o fato de como João Cabral conseguiu capturar a ardência da paixão na imagem das frutas sertanejas – elementos que, à primeira vista, não possuem uma carga erótica explícita. Entretanto, depois de se investigar a imagem com mais cuidado nota-se que “As frutas de Pernambuco” são, na verdade, a soma dos dois elementos eróticos abordados anteriormente, já que as frutas assumem determinadas características em decorrência do solo em que foram plantadas e do clima da região – no caso de Pernambuco, um clima seco devido ao sol (síntese do fogo) intenso:

Pernambuco, tão masculino,  
que agrediu tudo, de menino,

é capaz das frutas mais fêmeas  
e da femeeza mais sedenta.

São ninfomaníacas, quase,  
no dissolver-se, no entregar-se,

sem nada guardar-se, de puta.  
Mesmo nas ácidas, o açúcar,

é tão carnal, grosso, de corpo,  
de corpo para o corpo, o coito,

que mais na cama que na mesa  
seria cômodo querê-las.

("As frutas de Pernambuco", *A escola das facas*, 1979)

Se o movimento lento do rio e da água estagnada impregna um tom mais sereno ao poema analisado na seção anterior, em "As frutas de Pernambuco" o erotismo é abordado de um modo mais ardente e provocante. O texto é também construído sob a égide de uma dicotomia, mas num determinado momento os elementos dicotômicos se integram. A oposição se realiza entre o estado de índole masculina (Pernambuco) e as frutas nele brotadas, que possuem um caráter feminino.

O poema está situado num espaço geográfico específico e como se trata da região natal do poeta, ao que tudo indica, os fatos registrados resgatam uma experiência pessoal. João Cabral personifica o estado de Pernambuco para que ele se apresente com características fortes e viris (**masculino**), prova de que a sua terra tem algum significado relevante para ele – caso contrário o poeta o apresentaria em termos depreciativos. A masculinidade de Pernambuco, no entanto, é antes resultado das travessuras de um menino levado que procura apenas se divertir e gastar as energias do corpo.

Mas se o estado de Pernambuco é caracterizado pelo vigor, as frutas oriundas de suas terras possuem uma tímida delicadeza. Na verdade, a idéia de apresentar uma parte mais terna é estratégica para a configuração do teor erótico no texto, uma vez que o erotismo também é alcançado graças à ausência de problemas externos e à ausência de inquietações entre os parceiros, segundo afirma o estudioso Francesco Alberoni:

O erotismo pressupõe a ausência de preocupações com a pessoa com a qual se está relacionando. Se existem problemas, envolvimento externo desagradáveis, é preciso que haja um ato positivo de alheamento, de

liberação. A área liberada e iluminada pode então ser preenchida pelo erotismo. Não é um espaço vazio, é um espaço esvaziado. Nele pode-se concentrar exclusivamente sobre o prazer erótico e sua perfeição. Como na meditação (Alberoni, 1988: 63).

Na segunda estrofe, Cabral anuncia que as frutas mais femininas se encontram em meio a esse universo feroz, como se existisse uma delicadeza escondida por trás da brutalidade pernambucana. Como as frutas aparecem em primeiro plano no poema, é óbvio que o poeta prefere exaltar as manifestações calmas que estão ligadas à alma humana; a própria personificação das frutas e do estado prova que João Cabral encontra matéria humana em quase tudo que vê pela frente. O aspecto feminino que se vislumbra nas frutas é tão evidente que elas se oferecem aos olhos do sujeito, como se tivessem o desejo insaciável de serem rapidamente consumidas. Essa metáfora é importante na medida em que o sujeito deixa de ter uma relação meramente pragmática com o seu objeto para assumir uma relação carnal com ele; desse modo, se essa atitude não é suficiente para que o objeto se humanize, ela pelo menos faz com que o ato de consumo em si ganhe uma dimensão mais sensível:

Pernambuco, tão masculino,  
que agrediu tudo, de menino,

é capaz das frutas mais fêmeas  
e da femeeza mais sedenta.

A partir da estrofe seguinte, Cabral desenvolve de modo mais intenso o componente erótico. De imediato, as frutas apresentam um desejo sexual forte e se entregam completamente aos seus parceiros – ou seja, às pessoas que vão ingeri-las; é certo que esse imaginário antes se encontra na cabeça das pessoas que as consomem do que nas frutas propriamente ditas, mas ilustra o quanto João Cabral quer permutar a humanidade de um ser para outro. Quando as frutas se oferecem, não há meios de resistir aos seus apelos, prova de que as frutas de Pernambuco têm um gosto bastante agradável e deslumbrariam qualquer pessoa. Dessa forma, não se pode negar que o poeta faz uma declaração apaixonada aos produtos de sua terra, já que os apresenta com um gosto singular. É oportuno observar que quando as frutas se dissolvem na boca das pessoas, elas se desintegram e perdem o seu estado original, a sua forma enquanto objeto concreto com um limite no espaço; nesse sentido, esse poema se afasta um pouco do projeto de poesia que pretende ser a representação do próprio objeto, pois o objeto vai se tornando impreciso. Ainda que a fruta seja um objeto concreto, ela é representada aqui antes pelo gosto sensitivo do que pela apreciação da forma, que vai se desfazendo aos poucos e cedendo lugar à interação compassiva com o sujeito.

Apesar da volúpia com que as frutas se oferecem para os seus parceiros, João Cabral se apressa em destacar que elas não têm um comportamento leviano, de modo que elas se entregam com prazer, mas sem perderem a decência – prova de que o gosto que o poeta sente por sua terra não permite mesmo que os elementos lá encontrados sejam anunciados de forma depreciativa:

São ninfomaníacas, quase,  
no dissolver-se, no entregar-se,  
  
sem nada guardar-se, de puta.

Mais adiante, o poeta faz um contraponto entre a acidez e a doçura numa mesma fruta, pois mesmo nas frutas ácidas o açúcar desponta de forma mais acentuada. Talvez seja relevante levantar que a acidez está ligada às coisas picantes e corrosivas, ao passo que a doçura traduz um universo mais sereno. No entanto, o que chama a atenção é o fato de que o açúcar se sobrepõe ao fel contido nas frutas ácidas, como se os seres mais cruéis guardassem em sua essência um pouco de brandura. A acidez não chega a corroer e a modificar o gosto das frutas.

Apesar da serenidade contida na imagem dos doces, o açúcar é identificado como componente erótico; ele se revela uma substância tão densa que ganha corpo e pode ser sentido como uma presença física. É por isso que o contato do corpo de quem come a fruta com o corpo do açúcar contido nela sugere uma relação sexual. O próprio ritmo entrecortado, marcado por um excesso de pontuação, também auxilia na composição dessa idéia. As pausas criam certa ansiedade no leitor e a retomada constante do mesmo termo (**corpo**) remete ao movimento do ato sexual na pulsão vigorosa que antecede o orgasmo:

Mesmo nas ácidas, o açúcar,  
  
é tão carnal, grosso, de corpo,  
de corpo para o corpo, o coito,  
  
que mais na cama que na mesa  
seria cômodo querê-las.

A estrofe final é também bastante reveladora para a constatação da lírica humanizadora de João Cabral, pois as frutas deixam de ser consumidas em seus fins utilitários (**mesa**) para serem degustadas pelo prazer (**cama**). O que está escrito nesse poema é na verdade o relato de um sujeito que manteve uma experiência significativa com as frutas do Nordeste; um gosto que não pôde provar em outra parte. A imagem da cama está diretamente

associada ao conforto e ao repouso, situação distante do estado de vigília a que o poeta se propunha permanecer. Em última instância, a cama funciona como uma espécie de metonímia para o sexo, de modo que o sujeito parece se render ao prazer da carne.

É preciso se deter um pouco nessas representações do prazer carnal, pois as imagens concretas facilmente desviam a atenção da temática erótica. Não é muito fácil se vislumbrar o erotismo que perpassa um poema como “Forte de Orange, Itamaracá”, por exemplo; a inusitada imagem do ferro sendo penetrado pelo musgo causa certa estranheza no imaginário do leitor, apesar da enumeração recorrente de termos que apontam para uma atividade sexual (**duros, abracem, penetrem e se possuam**). Como a tradição literária concebeu o tema erótico de uma forma muito subjetiva, não deixa de ser curiosa a imaginação demasiado concreta e fria utilizada pelo poeta para designar um tema tão ligado ao gozo humano:

E um dia os canhões de ferro,  
sua tesão vã, dedos duros,  
se renderão ante o tempo  
e seu discurso, ou decurso:  
ele fará, com seu pingó  
inestancável e surdo,  
que se abracem, se penetrem,  
se possuam, ferro e musgo.  
 (“Forte de Orange, Itamaracá”, *A escola das facas*, 1979)

O poema é na verdade uma espécie de alegoria da experiência, pois João Cabral desenvolve a idéia de que o tempo humaniza aquilo que aparentemente não pode ser humanizado, uma vez que o musgo corrói as matérias resistentes. Ao se referir aos livros *Museu de tudo* e *A escola das facas* (tomando como exemplo esse mesmo poema que foi citado acima), João Alexandre Barbosa destaca a presença de um tom lúdico nas obras supracitadas de João Cabral, sem ocasionar com isso a perda da sua lucidez. Não se pode negar que o componente lúdico também suporta uma carga de humanismo muito forte, uma vez que ele está diretamente associado ao prazer e à diversão; com efeito, a função lúdica da literatura consiste exatamente em proporcionar um tipo de encanto que redime a alma do leitor:

Talvez, como metáfora para o esquema proposto para a leitura destes últimos livros de João Cabral, nestes versos se apresenta bem a passagem do lúcido ao lúdico, sem a perda do primeiro. A sua inclusão na rigorosa arquitetura cabralina. Atenção, tensão, tesão; discurso, decurso: o tempo permitiu a passagem de um a outro dos termos que definem a sua poética (Barbosa, 1986: 137).



As frutas descritas por Cabral atingem um ponto áureo de humanização, pois o se sujeito as come com um sentimento semelhante com que se transa com uma pessoa é porque o prazer contido nelas não pode ser descrito em termos meramente denotativos; o sentido que o poeta lhes quer dar só é transmitido porque as palavras vêm de um sentimento de excitação profundo. O sujeito não se satisfaz apenas com o gozo final, mas sim com o prazer em consumi-la paulatinamente, sendo o momento de degustação o mais importante.

### CAPÍTULO III: Memória Cultural do Nordeste

**T**raçar um perfil, mínimo que seja, da memória cultural nordestina na obra de um autor não é tarefa fácil. Primeiro porque existe uma multiplicidade social e humana muito grande nessa região, o que impossibilita a apresentação de um quadro completo para um trabalho que pretende ser apenas o estudo da poética de um determinado autor. Por outro lado, se algumas imagens do Nordeste estão em evidência, outras permanecem ocultas e dificultam, portanto, que o pesquisador veja com precisão o que é mesmo peculiar a essa região. Na perspectiva do historiador Durval Muniz, por exemplo, a região Nordeste não chega nem a existir espacialmente, constituindo apenas o resultado de uma série de discursos ideologicamente orientados:

O Nordeste, na verdade está em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como característicos do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês, que são repetidas *ad nauseum*, seja pelos meios de comunicação, pelas artes, pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região (Albuquerque Jr, 1999: 307).

Evidentemente, é preciso mediar um pouco as considerações feitas pelo historiador, pois quando um artista enfoca a sua região de origem ele está antes representando uma experiência significativa de sua vida do que criando estereótipos. As imagens da seca, do sofrimento e da pobreza, por exemplo, só aparecem nas obras dos escritores nordestinos porque elas existem de fato e trazem conseqüências marcantes para as pessoas que vivem dentro desse contexto. Nesse sentido, a presença de imagens típicas do Nordeste brasileiro na obra de João Cabral não permite afirmar que o poeta representa a região segundo os modelos estereotipados, nem tampouco que ele cria uma realidade inexistente. Depois, se o poeta aborda os temas mais evidentes do sertão, ele também aborda assuntos pouco comuns do imaginário sertanejo.

Na verdade, pode-se dizer que quase toda a obra de Cabral de Melo é nordestina, mesmo nos poemas em que a temática do Nordeste não aparece como mote central, pois o seu discurso é resultado das experiências vividas nesse ambiente. No trecho abaixo retirado do poema “A cana dos outros”, por exemplo, sente-se facilmente a aura do Nordeste embora o tema não esteja declarado explicitamente. Evidentemente, a referência à cana-de-açúcar

contribui para formar um imaginário nordestino (já que os maiores canaviais do país se encontram no Nordeste), mas não é suficiente para que se pense em uma representação tão particularizada:

Num *cortador* de cana  
o que se vê é a sanha  
de quem derruba um bosque:  
não o amor de quem colhe  
(“A cana dos outros”, *Serial*, 1961)

Mesmo assim, o poeta não descreve a cena do canavial no modo mais corriqueiro que aparece no Nordeste, amenizando, portanto, o teor regionalista na abordagem do tema. Para falar a verdade, é difícil dizer em que medida a matéria textual de um escritor nordestino traduz uma identidade nítida do Nordeste, uma vez que a identidade não corresponde à realidade, mas sim ao recorte subjetivo feito pelos estudiosos, segundo mostra a pesquisa de Renato Ortiz:

A construção da identidade nacional necessita portanto desses mediadores que são os intelectuais. São eles que descolam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende. Um exemplo deste tipo de articulação se encontra na elaboração da identidade étnica – neste caso, a totalidade coincide com a etnia e não mais com a nação (Ortiz, 1985: 140).

Não se pretende discutir neste trabalho a validade da identidade nordestina, mas apenas traçar um perfil de como algumas imagens da região são representadas na obra do poeta pernambucano. Entende-se por identidade, portanto, um conjunto de características que estão diretamente associadas a uma cultura e que subsistem ao transcurso do tempo, tornando-se a memória cultural de uma região. De qualquer forma, os elementos que serão abordados neste capítulo como parte da identidade da região Nordeste mantêm uma ligação forte com a sociedade que os gerou:

Enfim, independente do uso deste ou daquele modelo, a verdade é que as representações coletivas, as ideologias ou as identidades étnicas somente serão inteligíveis à condição de serem referidas ao sistema de relações sociais que lhes deram origem. Nisto talvez esteja a peculiaridade de um conceito antropológico de identidade (Oliveira, 1976: 50).

Ao longo de sua obra, João Cabral abordou temas considerados parte integrante da memória cultural brasileira, uma vez que eles estão muito associados à estrutura sócioeconômica e cultural do país. Em “O futebol brasileiro evocado na Europa”, o poeta se refere a uma prática esportiva tão ligada ao brasileiro, que é impossível não considerá-la parte

de nossa identidade. Isso não significa dizer que o futebol nasceu aqui ou que tenha mais validade no Brasil do que em outras terras, mas simplesmente que esse esporte se tornou um evento de prazer entre os brasileiros e que já não é possível ignorá-lo:

A bola não é inimiga  
 como o touro, numa *corrida*;  
 e embora seja um utensílio  
 caseiro e que se usa sem risco,  
 não é o utensílio impessoal,  
 sempre manso, de gesto usual  
 (“O futebol brasileiro evocado da Europa”, *Museu de tudo*, 1975)

Quanto ao imaginário nordestino, especificamente, João Cabral nem sempre aborda os temas peculiares à região do modo mais convencional. O urubu, por exemplo, é uma ave comum na região e está geralmente associada à seca, mas em “O urubu mobilizado” o poeta faz uma inusitada associação entre a ave faminta e os políticos que se aproveitam das condições de pobreza dos habitantes do sertão:

Durante as secas do Sertão, o urubu,  
 de urubu livre, passa a funcionário.  
 (“O urubu mobilizado” *A educação pela pedra*, 1966)

Para explorar o tema da memória cultural será feita a leitura de alguns poemas em que aparecem elementos muito associados à região Nordeste. João Cabral nasceu em Pernambuco e decerto conviveu assiduamente com essas matérias regionais; será interessante ver como ele se comporta diante da rede, da literatura de cordel e da música regional – lembranças da vida nordestina que permaneceram acessas até os últimos dias de sua vida.

### 3.1 O Balanço da Rede

A princípio, pode parecer estranho identificar a rede como um elemento típico da cultura nordestina, uma vez que ela não é originária do Nordeste brasileiro; na verdade, nem se sabe ao certo se a rede foi primeiramente fabricada no Brasil. No entanto, ao longo dos anos, ela adquiriu um caráter eminentemente regional, já que foi assimilada com bastante propriedade pelos nordestinos. De qualquer forma, tudo indica que as primeiras redes foram mesmo criadas no continente americano (prova de que nunca estiveram distantes da região que melhor lhe acolheu), segundo aponta o estudo etnográfico de Câmara Cascudo acerca do assunto:

Nenhum viajante deparou a rede no interior d'África mesmo em meados do século XVII. O Oriente a ignorou entre o repertório de suas delícias e passatempos de harém e devaneio voluptuoso.

Não se discute a origem histórica em face do documento conhecido. Até prova expressa em contrário a rede possui o *copyright* sul-americano (Casculo, 2003: 82).

No Brasil, as tribos indígenas das regiões centro e norte foram as pioneiras na fabricação da rede, utilizando técnicas ainda bastante rudimentares. Com o passar do tempo, os nordestinos aperfeiçoaram a tecelagem e assimilaram de modo mais profuso o leito suspenso. O clima quente da região e o baixo preço foram certamente os fatores imprescindíveis para que a rede tivesse uma divulgação tão abrangente por essas terras. Por outro lado, como a rede é um objeto prático para se transportar, os sertanejos – que migravam com certa frequência – dedicaram-lhe intensa simpatia. Sérgio Buarque de Holanda aponta exatamente esse motivo para justificar a recorrência da rede na sociedade colonial brasileira:

A importância que a rede assume para a nossa população colonial prende-se, de algum modo, à própria mobilidade dessa população. Em contraste com a cama e mesmo com o simples catre de madeira, trastes “sedentários” por natureza, e que simbolizam o repouso e a reclusão doméstica, ela pertence tanto ao recesso do lar quanto ao tumulto da praça pública, à morada da vila como ao sertão remoto e rude (Holanda, 1994: 247).

Aos poucos, a rede foi se tornando parte integrante da cultura nordestina e não é preciso muito esforço para comprovar um dado tão visível. Ainda hoje o utensílio doméstico é encontrado em abundância nas cidades do interior e constitui o leito majoritário dos seus moradores; poderiam utilizar outro catre, mas preferem a rede por se tratar de uma espécie de herança sentimental deixada pelas gerações passadas. Nesse sentido, através da manutenção dos hábitos familiares, a rede ajuda a preservar parte da identidade cultural nordestina.

A rede está tão integrada ao sistema sócio-cultural do Nordeste brasileiro, que ela não funciona apenas como leito para o sono noturno. Além de ser utilizada como transporte, conforme já referido, durante muito tempo era comum que as famílias pobres conduzissem os seus defuntos em uma rede até o cemitério, segundo mostra a cena de *Morte e vida severina*:

— A quem estais carregando,  
irmãos das almas,  
embrulhado nessa rede?  
dizei que eu saiba.  
— A um defunto de nada,  
irmão das almas,  
que há muitas horas viaja  
à sua morada. (*Morte e vida severina*, 1954)

O campo semântico do adjetivo **embrulhado** e do verbo **viajar** confere à rede uma qualidade que a distancia das funções meramente pragmáticas. Primeiramente, o embrulho guarda e protege os seus conteúdos, como se ele zelasse pela integridade das coisas que se encontram em seu interior. Por outro lado, há uma conotação mística em torno da viagem feita pelos mortos, de modo que a rede parece ser uma espécie de portal que os conduz para uma outra vida. Dessa forma, a cena descrita por João Cabral mostra que, em algumas situações, a rede adquire uma conotação quase sagrada, já que está diretamente ligada a rituais cristãos.

Mas se a condução dos defuntos até o cemitério é o dado cultural de maior importância atribuído ao utensílio doméstico, nem de longe ele desempenha apenas essa função; na verdade, a rede estava presente em quase todos os momentos da vida do sertanejo. Câmara Cascudo elenca algumas serventias proporcionadas pela hamaca:

Nasciam, viviam, amavam, morriam na rede. Eram conduzidos para o cemitério na rede. Quando a seca os expulsava do sertão de fogo o matulão, que continha o saldo de todo o possuído, era enrolado, defendido, pela rede, a derradeira fiel. Significava assento para a janta, encosto para a sesta, abrigo para o sono (Cascudo, 2003: 14).

Em grande parte da região Nordeste, a rede substitui a cama, a mesa, a mala e o transporte. Não se admira, portanto, que ela apareça como um componente indispensável para se delinear qualquer quadro pictórico do sertão.

Em poema dedicado a um amigo, João Cabral recompõe a cena sertaneja que teria motivado a escritura do companheiro, ou seja, aponta as experiências que podem ser verificadas em sua obra. Evidentemente, o poeta indica a rede como um elemento decisivo para a composição da doce cena do Nordeste e para a composição da linguagem dos autores que nasceram nessa região:

O léxico em mel-de-engenho  
Que ao português integrou,  
O pão alegre da cachaça  
Que de certo destilou,  
A sintaxe canavial,  
A prosódia de calor,  
Que escutou de sua rede  
Nos descansos de escritor.  
(“Antonio de Moraes Silva”, *A escola das facas*, 1979)

Segundo os versos do poeta pernambucano, as pessoas procuram a rede para se livrar não apenas da fadiga física, mas também do cansaço intelectual. Ademais, João Cabral acredita que a escritura dos autores nordestinos, em geral, comporta o tom acalantado do balanço da rede. É por isso que o poeta usa a imagem do descanso emanado da rede para

caracterizar a obra de Antonio de Moraes – lexicólogo carioca que morou durante alguns anos em Recife enquanto exercia a advocacia.

Veza por outra aparece a imagem da rede na obra de João Cabral de Melo Neto, mas é de fato em *Agrestes* que o poeta, seduzido pelas lembranças de Pernambuco, escreve um texto de requintado trabalho estético e intensa carga emotiva; “A rede – ou aquilo que Sevilha não conhece” é uma declaração apaixonada ao utensílio que esteve presente na infância do poeta e muitas vezes o fez dormir sob a guarda do seu balanço afável:

Há uma lembrança para o corpo,  
a tua: é a de um abraço de rede,  
esse abraço de corpo inteiro  
de qualquer rede do Nordeste,  
da rede que tua Andaluzia,  
que é tão da sesta, não conhece,  
e mais que abraço, é o abraçar  
de tudo o que pode estar nele;  
é o abraço sem fora e sem dentro,  
é como vestir outra pele  
que ele possui e que o possui,  
uma rede nas veias, febre.  
 (“A rede – ou aquilo que Sevilha não conhece”, *Agrestes*, 1985)

O título do poema já sugere que a rede será abordada como algo a que o autor está sentimentalmente ligado – aspecto que revela a natureza subjetiva dos versos que o compõem. A nomeação sucinta de um objeto concreto prediz um discurso caracterizado pelo tom sóbrio (*a rede*), no entanto, a ressalva feita logo em seguida indica que o tema será tratado de modo mais compassivo (*ou aquilo que Sevilha não conhece*). Sevilha desempenha um papel muito importante para a vida e para a obra de João Cabral de Melo Neto e mesmo assim o poeta lamenta o fato de a cidade espanhola não poder lhe oferecer um elemento significativo da cultura sertaneja. Dessa forma, não há dúvida de que o poeta ainda se encontra ligado à sua terra natal. Com efeito, a rede prende o poeta à sua origem e ainda que ele esteja espacialmente distante do Nordeste, a tradição sertaneja continua presente em suas lembranças. Também é verdade que o *eu-lírico* não está devidamente adaptado à cultura do novo meio, já que as experiências que vivenciou em sua terra ainda constituem o âmago do seu ser. Talvez fosse necessário que os habitantes de Sevilha cultivassem hábitos idênticos aos seus (como o uso da rede nas sestras, por exemplo) para que o sujeito não sentisse um abismo tão espaçoso entre as suas lembranças e os costumes do povo estrangeiro.

João Cabral não apresenta a rede através de uma descrição meramente formal e pragmática; não há referências aos seus acessórios ou aos seus variados modelos, por exemplo

– o que justificaria uma exposição mais seca e contida. Prefere antes recorrer a um discurso subjetivo e extrair da memória do sujeito a sua matéria textual. É verdade que o verso inicial aproxima um termo abstrato (**lembrança**) de um outro termo concreto (**corpo**), como se emoção e razão estivessem em perfeito equilíbrio e constituíssem as bases fundadoras de uma poética; no entanto, neste poema a abstração tem maior importância do que a concretude, já que a lembrança funciona como uma espécie de antídoto contra a rigidez da natureza física. Com efeito, se o sujeito não se adapta aos hábitos do novo meio, somente a lembrança da rede já lhe conforta o corpo.

O poeta nutre uma afeição tão intensa pela rede, que ele a personifica com o intuito de torná-la mais humana. Dessa forma, a rede deixa de ser um mero objeto doméstico para se transformar num ente querido, alguém que deseja ter sempre por perto. Esse elo sentimental aparece de forma mais evidente na cena em que o sujeito é abraçado pela rede, numa demonstração de afeto e amizade. Essa cena também atesta a perfeita identidade que existe entre os dois, pois o abraço corresponde à fusão dos corpos, como se – por um determinado momento – eles se tornassem a mesma substância.

Quando se deita na rede, o sujeito está livre de qualquer tipo de ameaça, pois ela o protege na medida em que o envolve. É por esse motivo que o *eu-lírico* demonstra tamanha confiança e se entrega tão completamente ao objeto:

esse abraço de corpo inteiro  
de qualquer rede do Nordeste

Há uma espécie de metonímia nos versos acima transcritos, pois quando o poeta menciona o amparo oferecido pela rede, ele está antes se referindo às pessoas que a utilizam. Nesse sentido, o Nordeste também é definido como um lugar afável e hospitaleiro. Não se estranha, portanto, que muitas famílias do interior ainda ofereçam imediatamente uma rede para as visitas recém-chegadas, indicando que os visitantes são bem-vindos e que os donos da casa desejam a sua permanência.

Mais adiante, os versos referentes ao título do poema mostram de forma mais clara como o sujeito se sente em relação à ausência da rede na cultura espanhola. Ele se sente tão indignado por não ter encontrado a rede na tradição sevilhana, que a Andaluzia parece ter um grande vazio por conta dessa carência. Na concepção do poeta, a rede figura como o utensílio ideal para os momentos de descanso e conforto. Com efeito, a rede proporciona uma espécie de acalanto que abrandava o ânimo de qualquer indivíduo, razão pela qual as mães a usam com



tamanha freqüência quando vão pôr as crianças recém-nascidas para dormir – segundo mostra a descrição feita por Gilberto Freyre em relação a esse assunto:

Vingou, com o complexo da rede, o costume de rede-berço, que só agora vai desaparecendo das tradições do Norte: muito nortista ilustre, hoje homem feito, terá sido criado ainda em rede, embalada pela mãe ou pela ama negra; terá muitas vezes adormecido, em pequeno, ouvindo o ranger tristonho do punho da rede (Freyre, 2003: 202).

João Cabral retoma essa idéia no poema “*Casa grande & senzala*, quarenta anos”, quando descreve a rede com tamanha leveza que o leitor se sente embalado pelo ritmo morno dos versos. Com efeito, no referido texto o poeta abandona a sintaxe dura e o ritmo incisivo (composto por sons oclusivos) e recorre a uma linguagem mais simples, com uso notório de sibilantes:

Ninguém escreveu em português  
no brasileiro de sua língua:  
esse à-vontade que é o da rede,  
dos alpendres, da alma mestiça,  
medindo sua prosa de sesta,  
ou prosa de quem se espreguiça.  
(“*Casa-grande & senzala*, quarenta anos”, *Museu de tudo*, 1975)

Ao traçar um paralelo entre a rede e a linguagem brasileira de Gilberto Freyre, Cabral joga com uma propriedade de permutação, de modo que a linguagem de Freyre absorve a leveza e o aconchego da rede, ao passo que o utensílio doméstico ganha certa identidade regionalista proveniente dos estudos do sociólogo. De qualquer forma, com esse jogo lingüístico o poeta quer apenas enfatizar o conforto que a rede proporciona nas horas quentes do dia.

Não se deve esquecer que, como a sesta é um momento de calor muito intenso, a rede presta um auxílio nas horas difíceis; esse caráter imaginativo e solidário talvez seja um dos motivos que justifica a forte ligação entre o sujeito e o objeto:

da rede que tua Andaluzia,  
que é tão da sesta, não conhece

É curioso observar o diálogo que o sujeito mantém com um interlocutor elusivo, marcado pelo pronome possessivo *tua*, que aparece duas vezes no texto. Como não há índices concretos que comprovem a presença de outra pessoa neste poema, tudo indica que o sujeito se dirige a si mesmo para exteriorizar as suas impressões. Mas cabe observar que há um tom irônico no discurso do poeta, como se a falha descoberta na cultura espanhola o aborrecesse

um pouco. A terra que ele escolheu para viver e amar não pode lhe oferecer todas as coisas que deseja; nesse sentido, a cultura sertaneja surge como uma possibilidade de catarse, pois proporciona um alívio para a realidade que não o agrada completamente.

No transcorrer do poema, a relação terna que o sujeito mantém com a rede vai se tornando cada vez mais enfática. O sentimento cordial pode ser visto na cena do abraço, momento quando uma pessoa mantém outra perto do peito. Cabral não vislumbra, entretanto, apenas o abraço na imagem da rede, mas antes o próprio ato de abraçar, que comporta uma entonação mais forte. Enquanto o substantivo *abraço* tem uma natureza estática, pois se trata de uma nomeação, o verbo *abraçar* traduz a vida e o calor presentes no momento da ação. E o sentimento é duplicado, pois o sujeito sente que está sendo abraçado pelo abraço. Com a imagem do abraço, João Cabral também busca derrubar qualquer tipo de hierarquia, já que um objeto não é mero objeto quando tem um valor sentimental forte:

e mais que abraço, é o abraçar  
de tudo o que pode estar nele;  
é o abraço sem fora e sem dentro,

Nos três últimos versos, a rede adquire uma importância tão enfática para a vida do sujeito, que ele chega a assumi-la como parte de sua anatomia. A aproximação entre a rede e a pele é bastante consistente, pois ambas são, em certa medida, um tecido com funções protetoras e termorreguladoras. Com efeito, não poderia existir comparação mais propícia para revelar o sentimento humanizador que o poeta nutre pelo seu objeto, pois se é através da pele que o ser humano capta a maior parte dos estímulos externos, então é a rede que sente o mundo pelo sujeito.

O abraço da rede envolve o *eu-lírico* de forma tão febril, que os dois parecem ter uma relação carnal intensa; o próprio verbo **possuir** sugere uma relação de posse e sedução. A rede o tem em seu poder. Mais ainda, a rede é a sua própria vida, pois ela passa por onde passa o sangue; trata-se de uma rede interiorizada que deixou de ser objeto para se tornar o peso de uma experiência. Depois, se o sujeito está marcado pela febre, que funciona como metáfora para o desejo ardente e exacerbado, fica claro que ele é um homem inebriado de paixão pela cultura de sua terra natal.

Para concluir, é imprescindível que se faça uma associação entre o tecido da rede e o ato de criação poética, pois segundo a observação feliz de João Alexandre Barbosa, toda a poesia de Cabral é metalingüística, ainda que a metalinguagem não esteja explicitamente assumida:

Nesse sentido, é possível falar numa poesia eminentemente metalingüística: não uma poesia sobre poesia, mas uma poesia que empresta a linguagem de seus objetos para com ela construir o poema. Não se pense, entretanto, numa formalização vazia: exatamente por seu alto teor educacional – entenda-se: de quem ensina aprendendo –, é que a obra de João Cabral não se desfaz, um só momento, de uma intensa historicidade. Ler a realidade pelo poema é sempre refazer a história de leituras anteriores da poesia (Barbosa, 1986: 108).

À medida que o poeta recorre às lembranças para compor os seus versos, ele vai tecendo a imagem da rede que residia em seu íntimo – ou seja, vai compondo com palavras a imagem que era apenas uma abstração mental. Como o leitor constrói aos poucos o imaginário inusitado com que Cabral descreve o seu objeto, a própria leitura do texto também se assemelha ao ato de tecelagem. Ademais, o termo *tecer* (que constitui a operação básica para se fabricar uma rede) já fora associado à escritura no poema “Tecendo a manhã”:

que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.  
(“Tecendo a manhã”, *A educação pela pedra*, 1966)

Depois de o poeta ter tecido a rede e a linguagem, cabe ao leitor se deitar no leito suspenso e se render ao sono e à fantasia das palavras. Diga-se de passagem, não deixa de ser curioso o fato de João Cabral ter se apegado tanto a um objeto que, em primeira instância, proporciona a sonolência e o relaxamento – aspectos avessos a um projeto de poesia que se pretendia estar em permanente vigília. Ao fazer algumas considerações sobre o sono proporcionado pela rede, Câmara Cascudo destaca tanto a aparição de um mundo fantasioso, quanto a incapacidade que o homem tem de dominar o próprio corpo enquanto dorme – dois aspectos desligados da racionalidade cartesiana:

Dormir é viajar. Fica o corpo abandonado à sua imobilidade trágica, passível a qualquer inimigo e sem a defesa da matilha dos sentidos que desertaram também. O “espírito” animador dos movimentos desapareceu e como não pode morrer, jornada para longe, vendo paisagem e cenas, irrecordáveis ao despertar (Cascudo, 2003: 77).

Dessa forma, a rede entra na poesia de João Cabral para lhe libertar das amarras de uma imaginação demasiado racionalista e para lhe conferir mais humanidade no tratamento dos temas. A rede possibilitou que o poeta, ao mesmo tempo, voltasse à sua infância nordestina e revisitasse as expressões culturais de sua região, sobressaindo um discurso marcado pela subjetividade e transpassado pela dor decorrente da saudade.

### 3.2 A Poesia da Voz

Apesar da grande maioria dos estudos afirmar que a literatura de cordel é um gênero influenciado pela literatura medieval portuguesa, não se pode negar que essa manifestação artística tem caráter eminentemente nordestino, pois adquiriu características peculiares nessa região. Câmara Cascudo faz uma apresentação teórica do gênero textual, não se esquecendo de fazer alguma consideração acerca do modo como ele era disseminado na sociedade:

A produção literária destinada ao povo independe perfeitamente da vontade do autor. Os livros lidos são seculares, reimpressos no Rio de Janeiro, S. Paulo, Fortaleza ou Belém do Pará. Os versos novos, sob modelos velhos, contam as novidades, inteiramente dentro dos estilos dos setissílabos e versos de seis ou sete pés. A maioria desses folhetos é lida para os que não sabem ler, nas varandas, copiares, terraços, calçadas, em roda, atentos, silenciosos. Ainda hoje, nas fazendas de gado do Nordeste, nas vilas e cidades brasileiras, em todo o território, há uma assistência obstinada para essa literatura, em voz alta, lenta, ou arrebatada e tatalante nas passagens emocionais ou belicosas. Essa literatura é poderosa e vasta. Compreende um público como não sonha a vaidade dos nossos escritores. O desnorteante é que ninguém guarda o nome do autor. Só o enredo, interesse, assunto, ação enfim, a gesta... (Cascudo, 1984: 28).

Parece que o cordel, de fato, se adaptou com larga comodidade ao Nordeste. Os folhetos freqüentemente abordam temas peculiares ao ambiente e se enquadraram com facilidade ao seu sistema social; a divulgação oral em uma terra onde a maioria das pessoas é iletrada, por exemplo, prova que o cordel é um gênero acessível e atende às condições culturais daquela região.

A literatura de cordel comporta alta carga de vivência humana, pois a experiência do nordestino parece ditar o tom e a temática dos versos. A figura do autor é um exemplo que comprova a importância da vivência, já que ele foi formado, na maioria das vezes, com as andanças que fez pelo mundo; seu amadurecimento foi alcançado graças ao contato intenso com a sociedade e com a cultura que o torneiam:

Tudo isso era cantado pelo poeta analfabeto. Ele se orgulhava da sua inteligência nata e de seu dom divino. Não foi à escola, mas é formado pelas viagens e pela escola do mundo e da vida. Tem orgulho de ser eleito por Deus e superior ao seu meio, embora saiba que é povo (Maxado, 1980: 41).

João Cabral nasceu e viveu algum tempo em Pernambuco; nada mais natural, portanto, que o poeta tenha sido influenciado pelas manifestações literárias que o cercavam. De fato, não é difícil de se reconhecer alguns traços da literatura popular na estrutura de seus

poemas; o ritmo bem marcado, a preferência pelo verso octossílabo e o uso abundante das quadras, por exemplo, são alguns dos pontos que o aproximam da fonte oral que lhe serviu de inspiração.

O substrato da literatura de cordel foi tão importante para João Cabral que os seus resquícios ainda podem ser notados mesmo em um de seus últimos livros, *Crime na calle Relator* (publicado em 1987). O volume reúne uma série de narrativas de casos espanhóis e nordestinos e está permeado de ironia e humor:

No Beco da Facada  
 (porque tal nome, se ignorava,  
 mas porque tão pernambucano  
 era sem porquê, sem quando)  
 nunca viu-se alma do outro mundo:  
 mas o medo armado no punho,  
 se andava o beco longo e escuro,  
 o mais arredado dos muros.  
 (“Beco da Facada”, *Crime na calle Relator*, 1987)

O fragmento acima, extraído de “Beco da facada”, é suficiente para mostrar que o poeta capta um motivo popular e o descreve num ritmo bastante peculiar à literatura oral. Dessa forma, a escolha do tema e o desenvolvimento da narrativa mostram que *Crime na calle Relator* é um volume fundamentalmente inspirado nas experiências literárias típicas de sua região.

João Cabral de Melo Neto tem plena consciência da importância que a literatura oral desempenhou em sua formação como poeta, tanto que alguns de seus motivos mais recorrentes, como o canavial e o mar, também têm muita coisa a aprender com a arte popular:

O que o mar sim aprende do canavial:  
 a elocução horizontal de seu verso;  
 a geórgica de cordel, ininterrupta,  
 narrada em voz e silêncio paralelos.  
 (“O mar e o canavial”, *A educação pela pedra*, 1966)

Se o poeta herdou da literatura de cordel algumas das características essenciais de sua obra, não se deve esquecer também que as histórias de ninar foram fontes frutíferas de inspiração e seguramente contribuíram para formar o imaginário poético de João Cabral, segundo descreve em “A imaginação do pouco”:

Siá Floripes veio do Poço  
para Pacoval, Dois Irmãos,  
para seguir contando histórias  
de dormir, a mim, meu irmão.

Sabia apenas meia dúzia  
(todas de céu, mas de céu de bichos);  
nem precisava saber de outras:  
tinha fornido o paraíso.

Os bichos eram conhecidos,  
e os que não, ela descrevia:  
daqueles mesmo que inventava  
(colando uma paca e uma jia)

dava precisa descrição,  
tanto da estranha anatomia  
quanto da fala, religião,  
dos costumes que se faziam.  
(“A imaginação do pouco”, *A escola das facas*, 1979)

Apesar da descrição objetiva, ao resgatar o passado, o poeta adentra novamente no universo fantasioso de sua infância. A cena é descrita numa simplicidade que encanta e também comporta qualquer coisa de doçura.

Mas é no poema “Descoberta da literatura” que João Cabral vai traçar um perfil mais amplo tanto do modo como a arte popular era difundida nos engenhos nordestinos (sobretudo na faixa da Zona da Mata), quanto da ligação que ele próprio mantinha com a produção literária dessa região. Não se pode perder de vista o fato de que *A escola das facas* é um livro de teor memorialista – prova de que as cenas nele narradas foram extraídas diretamente da experiência pessoal do poeta:

*A escola das facas* é uma espécie de livro de memórias pernambucanas; memórias não sistemáticas, ao contrário, vaporosas e dispersas, que dão conta dos laços primários de Cabral com sua terra natal e de modo como eles jamais se apagaram. O poeta tem imensa dificuldade, como sempre, em dar o livro por terminado (Castello, 2006: 143).

Embora João Cabral tenha se voltado para uma percepção humanizadora do mundo em grande parte de sua obra, em momento algum ele abandonou o trabalho artificioso com a linguagem; a última observação feita por José Castello, portanto, é primorosa nesse sentido, pois mostra que as experiências pessoais também passaram por uma rigorosa construção estética:

No dia-a-dia do engenho,  
toda a semana, durante,

cochichavam-me em segredo:  
 saiu um novo romance.  
 E da feira do domingo  
 me traziam conspirantes  
 para que os lesse e explicasse  
 um romance de barbante.  
 Sentados na roda morta  
 de um carro de boi, sem jante,  
 ouviam o folheto guenzo,  
 a seu leitor semelhante,  
 com as peripécias de espanto  
 preditas pelos feirantes.  
 Embora as coisas contadas  
 em todo o mirabolante,  
 em nada ou pouco variassem  
 nos crimes, no amor, nos lances,  
 e soassem como sabidas  
 de outros folhetos migrantes,  
 a tensão era tão densa,  
 subia tão alarmante,  
 que o leitor que lia aquilo  
 como puro alto-falante,  
 e, sem querer, imantara  
 todos ali, circunstantes,  
 receava que confundissem  
 o de perto com o distante,  
 o ali com o espaço mágico,  
 seu franzino com o gigante,  
 e que o acabassem tomando  
 pelo autor imaginante  
 ou tivesse que afrontar  
 as brabezas do brigante.  
 (E acabaria, não fossem  
 contar tudo à Casa-grande:  
 na noite morta do engenho,  
 um filho-engenho, perante  
 cassacos do eito e de tudo,  
 se estava dando ao desplante  
 de ler letra analfabeta  
 de corumba, no caçanje  
 próprio dos cegos de feira,  
 muitas vezes meliantes.)  
 ("Descoberta da literatura", *A escola das facas*, 1979)

O poema é um testemunho de como a literatura de cordel era propagada nos engenhos de cana-de-açúcar, pois através da cena descrita por João Cabral de Melo Neto tem-se o conhecimento do conteúdo de alguns folhetos, da performance oral realizada pelo

narrador, do encantamento que as pessoas sentiam ao ouvir esse tipo de manifestação artística e, por fim, da aversão que os senhores sentiam por essa prática.

O engenho parece ser o ambiente de onde João Cabral extraiu a experiência mais significativa com a literatura popular, pois foi entre os trabalhadores do canavial que o poeta conheceu tanto os folhetos de cordel quanto as várias narrativas orais. Dessa forma, o poeta extrai da própria experiência o substrato que configura o seu universo fantasioso:

(...)  
 histórias de engenho: de crimes  
 de escravo (unânime é o acordo);  
 de brigas de senhor de engenho,  
 de briga entre irmãos, genro e sogro;  
  
 a de um cangaceiro acoitado  
 sob o fraque do promotor;  
 de leilões de escravos, do padre  
 que o filho menino leiloou.  
 (“Seu Melo, do engenho Tabocas”, *Agrestes*, 1985)

As histórias oriundas das mais variadas camadas sociais vão sendo recontadas no engenho e ganhando um teor fantástico à medida que são mantidas no imaginário popular. Essa fonte rica de vivências humanas certamente auxiliou o poeta a compor os seus versos.

De imediato, é curioso observar que a literatura desempenha uma função muito humanizadora no meio rural. Os trabalhadores do eito esperavam ansiosos que alguém trouxesse novos folhetos da feira, como se a literatura fosse o instrumento mais eficaz para amenizar o peso do trabalho e para restituir um pouco da alegria perdida ao longo da vida. O próprio ato da espera, que já se tornara uma atividade rotineira (**No dia-a-dia do engenho**), se transforma num momento de prazer, tanto que o poeta desloca a preposição *durante* para o fim de um verso com o intuito de enfatizar a ansiedade que as pessoas sentiam ao aguardar o objeto desejado (**toda a semana, durante**). Evidentemente, a publicação de um novo romance de cordel extasiava tanto esses homens porque a leitura dos textos era uma prática constante e bastante prazerosa. Na verdade, a literatura se tornara não apenas uma forma de lazer, mas o alimento necessário para uma vida marcada pela pobreza. O texto literário permite que os trabalhadores escapem das condições desumanas em que vivem, já que a catarse é uma de suas funções mais importantes e visa exatamente satisfazer as fantasias do homem, segundo aponta o estudo laborioso de Antonio Candido:

Um certo tipo de função psicológica é talvez a primeira coisa que nos ocorre quando pensamos no papel da literatura. A produção e fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia,



que decerto é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado das satisfações das necessidades mais elementares (Candido, 2002: 80).

Se a presença de um sujeito marcado parece estranha à poesia de João Cabral, neste texto ela é fundamental para o desenvolvimento do enredo, já que o *eu-lírico* se encontra estrategicamente posicionado para gerenciar toda a trama em relação à leitura dos folhetos (**cochichavam-me em segredo**). O personagem central é filho de um senhor de engenho e costuma ler os romances nas horas vagas para os trabalhadores do eito. Evidentemente, os patrões não vêem com bons olhos essa prática, pois para eles o trabalho deve vir acima de qualquer coisa, inclusive da arte; ademais, cada minuto de lazer equivale a um minuto que se deixa de trabalhar e produzir. Como o sujeito criado por João Cabral conspira para que as seções de leitura não sejam interrompidas, fica claro que o poeta também sacrifica os fins econômicos em nome do prazer estético. Com o passar do tempo, nasce uma doce cumplicidade entre o jovem rapaz e os trabalhadores, que já confiavam tanto na integridade do moço a ponto de lhe contar coisas em segredo – sentimento íntimo que se comunica geralmente a uma pessoa especial:

No dia-a-dia do engenho,  
toda a semana, durante,  
cochichavam-me em segredo:  
saiu um novo romance.  
E da feira do domingo  
me traziam conspirantes  
para que os lesse e explicasse  
um romance de barbante.

Os versos acima ratificam a idéia de que a leitura do cordel deveria ser feita de modo sigiloso. Como os senhores não desejavam esses momentos de festa entre as pessoas, era mesmo necessário tramar um plano para que ninguém na casa-grande descobrisse que os trabalhadores compravam os romances na feira. Dessa forma, para terem um pouco de arte, os homens preferiam correr o perigo de serem castigados ou demitidos. Nas cenas mostradas por João Cabral, as pessoas, os locais e a literatura são descritos de modo muito humanizador. A própria referência à feira do domingo é um exemplo de que o poeta vê as manifestações populares como uma fonte frutífera de arte e de humanismo. A feira é um ambiente alegre, exuberante e libertino, onde o povo simples se sente bem e fica livre das amarras dos seus patrões; lá eles bebem, dançam e jogam conversa fora com os amigos, esquecendo o peso que a vida muitas vezes lhes põe nas costas. Por esse motivo, Wanderley Tenório destaca a celebração da vida como uma característica fundamental da obra de João Cabral:

Se João Cabral nos mostra uma situação de morte, que a ideologia dos integrados fabrica, e ainda assim nos mostra também a explosão da vida, é porque a visão do mundo, que ele expressa em sua obra, faz o percurso dialético que vai da lucidez à esperança (Tenório, 1996: 135).

Quando os trabalhadores chegavam com os folhetos, pediam para que o jovem não apenas os lesse, mas também para que os explicasse. Se há a necessidade de uma explicação é porque a matéria dessas peças comporta algo aparentemente ininteligível; portanto, encanta como a sonoridade e a performance oral dos narradores têm o poder de atrair os leitores. Dito de outra forma, os trabalhadores se aproximavam da arte tanto pelo festejo que ela proporciona, quanto pelo encantamento sonoro.

O ambiente onde era realizada a leitura dos folhetos é simples, rústico e desprovido de qualquer requinte – prova de que a literatura estava intimamente ligada à vida cotidiana das pessoas. A imagem do carro de boi desintegrado é bastante reveladora, pois nela se encontra sintetizada a própria decadência produtiva dos engenhos, que num determinado momento perderam a força de lutar contra a tecnologia empregada nas grandes usinas. Dessa forma, no meio de um universo em deterioração, a literatura surge como o elemento que resiste ao caos e que alimenta a fantasia de uma comunidade. Depois, ela suspende momentaneamente as hierarquias sociais e também possibilita a igualdade entre os seres, conforme mostram os versos transcritos abaixo:

Sentados na roda morta  
de um carro de boi, sem jante,  
ouviam o folheto guenzo,  
a seu leitor semelhante,  
com as peripécias de espanto  
preditas pelos feirantes.

A imagem do carro de boi ainda revela o sentimento saudosista que João Cabral nutre pelo seu passado rural, sem empregar com isso um discurso ideológico em defesa de uma classe social. Ao analisar um poema de Oswald de Andrade, Roberto Schwarz destaca exatamente essa peculiaridade nos escritores modernos brasileiros; grande parte deles ainda guarda um sentimento muito forte em relação às tradições familiares e regionais:

Portanto, a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país. Um lirismo luminoso, de pura solução técnica, nos antípodas de sondagem interior, expressão ou transformação do sujeito (individual ou coletivo) (Schwarz, 2002: 22)

Voltando ao texto de Cabral, o adjetivo **guenzo**, usado pelo poeta para caracterizar os romances, não desqualifica o valor dessa literatura; o termo é empregado para designar um gênero marginalizado pelo academismo e para designar as pessoas aparentemente fracas que o lêem. Trata-se, evidentemente, de uma denúncia das más condições de vida em que as pessoas vivem, pois eles só são homens doentes porque não há um cuidado especial que lhes possibilite uma vida mais sossegada. Ao fazer as suas denúncias sociais, o poeta revela um ato de solidariedade para com as pessoas que estão à margem da casa-grande.

No entanto, é importante observar nessa passagem que, como a literatura está integrada ao meio desses homens, eles se identificam plenamente com ela (**ouviam o folheto guenzo, / a seu leitor semelhante**), o que justifica o gosto tão forte que sentem por essa manifestação artística. Com efeito, um dos aspectos mais admiráveis da literatura é a capacidade que ela tem de proporcionar prazer aos seus leitores. Hans Robert Jauss tem uma série de estudos sobre a recepção dos textos literários e não custa em afirmar que a grandeza das obras reside antes na fruição que os leitores tiram delas:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção do seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, i. e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignore essa experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultiva o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado (Jauss, 1979: 46)

A leitura dos folhetos desperta tanto prazer nesses espectadores que, mesmo já sabendo todo o enredo da história e todos os acontecimentos imprevistos, eles ainda se comprazem em ouvir o narrador. Embora a literatura fosse impressa em um papel, ela só se realizava oralmente. Historicamente, a grande maioria dos camponeses brasileiros não sabe ler, o que justifica a necessidade de um narrador para contar as histórias em voz alta. Ao enfatizar a performance oral, João Cabral dá a exata noção de como a literatura de cordel era divulgada no nordeste brasileiro. O trabalho da antropóloga Julie Cavignac procura responder como as pessoas gostavam tanto de um gênero escrito se elas não sabiam ler; evidentemente, a autora enfatiza a performance oral como um componente basilar da literatura de cordel:

A recitação é então vista como uma proeza, assim como a possibilidade de criar e/ou improvisar versos; o cantador é, dessa forma, amiúde considerado como o único poeta verdadeiro. Enfim, a *performance* oral costuma modificar, adaptar ou transformar o texto escrito (Cavignac, 2006: 25).

O quadro exposto por João Cabral sobre o cordel é tão preciso que mesmo alguém que nunca tenha lido um folheto na vida tem a idéia de quais são as suas características temáticas e formais. Segundo o poeta, a maioria dos folhetos tem a estrutura narrativa muito semelhante, há a presença de fatos espetaculosos e as matérias mais recorrentes são o amor, os crimes, o conflito, e a metafísica. Cabral também se refere ao fato de os cordelistas aproveitarem temas correntes na cultura popular ou mesmo em outros romances.

Na roda de leitura, os homens estão tão atentos e extasiados com a história, que algumas vezes eles se integram aos fatos narrados e incorporam os personagens como se eles fossem criaturas reais. Com isso, João Cabral deixa claro que a literatura tem o poder de transpor as barreiras da realidade e de agir diretamente no mundo dessa gente. A alegria é ainda mais visível porque essa literatura possibilita uma apresentação teatral e a reunião de muitas pessoas que querem se divertir e aproveitar a liberdade. Num trabalho sobre a literatura medieval, Paul Zumthor destaca a importância da performance oral para a configuração do texto, já que para ele a obra compreende um complexo que envolve tanto o texto escrito, quanto outros elementos a ele ligados – como a sonoridade, os elementos visuais, a leitura, etc:

A transmissão de boca a ouvido *opera* o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva (Zumthor, 1993: 222).

Não apenas os ouvintes se comovem com as histórias narradas, mas o próprio narrador se exalta quando vê o interesse de seus interlocutores. De fato, não há racionalismo que resista ao encanto de uma arte oriunda de um espaço marcado pela alacridade e pela fantasia. Cabral mostra que a literatura tem mesmo um forte poder de atração, pois mesmo as pessoas mais resistentes que se encontravam ao redor daquela roda, cediam à tentação, integravam-se ao grupo e ouviam encantados as estórias:

a tensão era tão densa,  
subia tão alarmante,  
que o leitor que lia aquilo  
como puro alto-falante,  
e, sem querer, imantara  
todos ali, circunstantes,  
receava que confundissem  
o de perto com o distante,  
o ali com o espaço mágico,  
seu franzino com o gigante,  
e que o acabassem tomando

pelo autor imaginante  
ou tivesse que afrontar  
as brabezas do brigante.

Ao que tudo indica, João Cabral também concebe a literatura de cordel como uma arte ao mesmo tempo lúdica e evasiva, pois tanto diverte e encanta os leitores quanto os faz esquecer a dura realidade. Com efeito, se as pessoas se seduzam e se fascinem, então o seu principal papel foi cumprido. A vida dos trabalhadores ganha um pouco mais de brilho quando eles estão na roda de leitura, já que lá as fronteiras entre o real e o imaginário são muito tênues e já não distinguem a dor do encantamento. Talvez seja o caso de dizer que eles optam mesmo pelo mundo imaginário, já que a experiência esteticamente recriada tem um valor que a realidade não lhes permite conhecer. O momento está tão encoberto de fantasia, que o próprio narrador corre o risco de ser confundido com um personagem da estória. De fato, o ouvinte dificilmente permanece apático às histórias narradas, pois ele quer integrar o universo fantasioso que se anuncia a sua frente, conforma demonstra o depoimento de Câmara Cascudo:

Quem assistiu à audição de uma estória, entre pescadores numa praia ou sertanejos numa fazenda, poderá medir o grau de solidariedade coletiva com o desenvolvimento do assunto. O interesse se expressa pela participação crítica e apreciação espontânea da matéria moral, gratidão, ingratidão, inveja, calúnia, traição, mentira. Ouve-se uma sugestão para o castigo do vilão, a crítica impiedosa às moças cuja vaidade as fez malvadas (Cascudo, 1984: 36).

No último bloco do poema, Cabral denuncia o preconceito que as elites intelectuais e econômicas sustentam pela literatura de origem popular. A casa-grande não aceita que o jovem leia os folhetos para os trabalhadores porque ela não deseja ver um de seus descendentes interagindo com classes sociais exploradas pelo capitalismo. Desse modo, a literatura de cordel é considerada uma arte de menor valor porque está diretamente ligada às classes de pouco prestígio social. João Cabral coloca entre parênteses os versos que registram essa passagem, pois assim ele assinala que tem opinião distinta daquela que está descrevendo. O poema conta que alguém que não estava inserido nas conversas solicita que o senhor intervenha na festa, pois temia que ocorresse alguma briga entre os ouvintes. Quando a casa-grande recebe a notícia, age imediatamente para que a festa seja desfeita. É interessante observar que é a casa-grande que decide o que deve ser feito e não as pessoas que nela habitam, como se os seres estivessem reduzidos a sua classe social; um mundo que perde a sua humanidade a favor de uma ascensão econômica:

(E acabaria, não fossem  
 contar tudo à Casa-grande:  
 na noite morta do engenho,  
 um filho-engenho, perante  
 cassacos do eito e de tudo,  
 se estava dando ao desplante  
 de ler letra analfabeta  
 de corumba, no caçanje  
 próprio dos cegos de feira,  
 muitas vezes meliantes.)

O jovem leitor é um homem rico e se ele se integra com tamanha veleidade aos trabalhadores pobres é porque reconhece o valor que a arte dessa gente tem. Por ser mais jovem também, seguramente não nutre preconceitos contra as classes baixas, provando que tem uma conduta mais ética do que os seus pais. Para a casa-grande, essa união de classes é uma verdadeira ofensa, pois teme que a cultura nobre seja contaminada por aspectos de uma arte pouco elaborada; não aceitava que um de seus filhos tivesse a ousadia de apreciar uma literatura que não pertence ao cânone clássico e requintado. Na verdade, os senhores estão fechados a tudo que esteja fora do seu mundo e não querem ser afetados por outra cultura para não correrem o risco de ter as suas ideologias questionadas. A esse respeito, é esclarecedora a interpretação dada por Antonio Carlos Secchin para a cena:

O discurso é, antes de tudo, o exercício de uma *consciência de lugar*; quando a “Casa-grande” se dirige à “senzala”, sua fala se escora num muro intransponível para o lado subalterno. A confiança em que as duas linguagens “não se misturam” é o indicador mais seguro de que as coisas “estão em seus lugares”, e deles não devem ser removidos; qualquer deslocamento seria suspeito. Mas a fala de João Cabral, ao se descentrar da tutela familiar, não chega a se colocar exatamente no espaço do Outro social, apesar de compactuar com os rituais que o compõem (Secchin, 1999: 283).

Nesse sentido, a perspectiva do poeta é de denúncia social. No poema, a visão que a classe rica tem acerca da literatura de cordel é extremamente preconceituosa, pois o valor lhe atribuído decorre antes de uma ordem sócioeconômica do que de uma ordem estética propriamente dita. Acreditam que essa literatura tem um português mal falado, errado, justamente porque é oriunda de terras africanas pobres, uma vez que o **caçanje** é uma língua crioula de base portuguesa falada pelos caçanjes, grupo étnico que habita a Angola.

Na verdade, a casa-grande não se preocupa apenas com o contato que o filho mantém com a literatura popular, mas antes com as pessoas que a cultivam, que no momento da fruição artística são consideradas erradas e desocupadas. Dessa forma, a família teme que

o jovem não tenha um futuro promissor, como uma carreira diplomática, por exemplo, pois quem está no meio de gente desocupada tende a se tornar uma pessoa desse tipo também.

### 3.3 Por um Pouco de Música

Uma das características mais marcantes que assinala as apresentações musicais no Nordeste brasileiro talvez seja a associação que elas mantêm com a literatura oral, como é o caso das cantorias ou dos repentes; o teor musical dessas peças é composto tanto pela melodia (som) quanto pelo verso (palavra). A ligação da música nordestina com alguns festejos religiosos constitui outro aspecto relevante em relação a esse assunto (caso das canções juninas), pois ela acaba assumindo uma espécie de aura sagrada, mesmo que as pessoas busquem satisfazer os seus desejos profanos. Dessa forma, a música nordestina está transpassada pela experiência humana e pelas manifestações culturais da região; por isso mesmo, não se pode negar o fato de que a música confere humanidade ao homem.

A música é uma das manifestações artísticas mais recorrentes entre os povos do mundo inteiro e talvez seja a arte de caráter mais coletivo, facilitando, portanto, a integração entre as pessoas que a apreciam. Como comumente está associada à dança, a música também apresenta um caráter festivo e alegre; parece que mesmo as melodias mais pungentes têm a capacidade de confortar a alma humana.

Camara Cascudo, em seu livro *Vaqueiros e cantadores*, concebe a música regional nordestina como uma espécie de registro das tradições passadas. Nesse sentido, apesar de não terem uma estrutura musical muito consistente, essas melodias são importantes para a manutenção da memória cultural:

Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do Homem. É a epea grega, o bardistis germano, a gesta franca, a *estória* portuguesa, a xácara recordada. É o registro, a memória viva, o alam dos etruscos, a voz da multidão silenciosa, a presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história. É o testamento, o depoimento. Ele, analfabeto e branco, arranhando a viola primitiva, pobre de melodia e de efeito musical, repete, através das idades, a orgulhosa afirmativa do ‘velho’ no poema de Gonçalves Dias — “Menino, eu vi...” (Cascudo, 1970: 170)

Embora tenha declarado sempre a sua repulsa pela música<sup>7</sup>, a obra de João Cabral comporta algumas imagens musicais bastante significativas – algumas delas já aparecem,

<sup>7</sup> Em várias entrevistas João Cabral deixou claro que a música o irritava um pouco. Destaco um trecho da entrevista concedida ao jornalista José Castello, depois inserida no seu livro *João Cabral de Melo Neto: o*

inclusive, nos livros em que o teor racionalista se manifesta de modo mais agudo, quando o poeta apresentava um projeto de poesia antilírica. Em “Fábula de Anfion”, por exemplo, o personagem principal vê o seu projeto derrotado quando o acaso faz soar uma flauta, pondo abaixo todo o trabalho executado com o intuito de encontrar o verso preciso e objetivo:

Uma flauta: como  
dominá-la, cavalo  
solto, que é louco?

Como antecipar  
a árvore de som  
se tal semente?

daquele grão de vento  
recebido no açude  
a flauta cana ainda?  
(“Fábula de Anfion”, *Psicologia da composição*, 1947)

No texto acima, a imagem da flauta funciona como uma espécie de metonímia para a música e o poeta declara explicitamente que não é fácil dominá-la; ao que tudo indica, João Cabral concebe a música como uma manifestação de sentimento que excede as barreiras da razão. Mesmo assim, o poeta não a expulsa do seu percurso literário, ainda que tente moldá-la ao seu projeto poético. Portanto, para manter o seu controle racional, o poeta extrai da composição musical o máximo de sentimentalismo que pode, segundo mostram as lições presentes em “A palo seco”:

*A palo seco* canta  
o pássaro sem bosque,  
por exemplo: pousado  
sobre um fio de cobre;

*a palo seco* canta  
ainda melhor esse fio  
quando sem qualquer pássaro  
dá o seu assovio.  
(“A palo seco”, *Quaderna*, 1960)

No poema “Fazer o seco, fazer o úmido” João Cabral de Melo Neto tece um contraponto entre a música apreciada nas grandes cidades (**capital**) e a música executada nos lugarejos do interior (**caatinga**). O segundo bloco do poema é todo dedicado à música regional nordestina e não há dúvida de que o perfil traçado por Cabral tem um valor cultural e sociológico muito grande, já que o poeta fala de uma manifestação artística que ele

---

*homem sem alma & Diário de tudo*: “Eu nunca fui musical. Eu não sou surdo não, mas sou inteiramente antimusical. Sou visual. Enquanto as artes visuais me interessam muito, a música não me interessa” (p. 266).



acompanhou de perto durante muito tempo de sua vida. Por outro lado, é importante quando o artista fala das experiências que vivenciou, pois segundo a afirmativa de Mário de Andrade, as pessoas têm maior facilidade de compreender uma composição musical quando ela está ligada à sua sociedade:

(...) uma composição é tanto mais compreensível quanto mais ela se aproxima de nós, não só no tempo, como na raça, no temperamento e na identidade de sensibilidade, “afinidades eletivas” como geralmente se diz. Pode-se dizer que uma composição é tanto mais compreensível na medida em que desperta mais associações que nos são dadas pelos conhecimentos de tempo (afinidades de civilização), de raça (afinidades nacionais), de temperamento (afinidades fisiológicas), de sensibilidade (afinidades eletivas) (Andrade, 1995: 42).

Embora João Cabral faça algumas considerações sociológicas sobre a música regional em *A educação pela pedra*, em momento algum a arte sonora é tratada como uma manifestação regionalista. A cena descrita se passa realmente no Nordeste, mas o teor humano que emana dela tem uma conotação difícil de se fixar num espaço determinado. Com efeito, o que mais importa é o sentimento pacificador que as pessoas descobrem na música, independente de onde elas se encontram. É exatamente dessa maneira que João Alexandre Barbosa vê a inserção de termos locais na obra do poeta pernambucano:

Tematizando a construção literária através dos elementos de indagação regional, o seu último livro significa, acaba por significar, uma total abertura para a universalidade, libertando-o, em definitivo, dos perigos de uma “poética de afetividade regionalista”. Mas a tematização e a indagação referidas não se perfazem senão na medida em que se incluem operativamente num processo de reflexão acerca da própria linguagem poética (Barbosa, 1974: 146).

De qualquer forma, o poema “Fazer o seco, fazer o úmido” é exemplar para mostrar a relação que os nordestinos mantêm com a música:

A gente de uma capital entre mangues,  
 gente de pavio e de alma encharcada,  
 se acolhe sob uma música tão resseca  
 que vai ao timbre de punhal, navalha.  
 Talvez o metal sem húmus dessa música,  
 ácido e elétrico, pedernal de isqueiro,  
 lhe dê uma chispa capaz de tocar fogo  
 na molhada alma pavio, molhada mesmo.

A gente de uma Caatinga entre secas,  
 entre datas de seca e seca entre datas,  
 se acolhe sob uma música tão líquida

que bem poderia executar-se com água.  
 Talvez as gotas úmidas dessa música  
 que a gente dali faz chorar de violas,  
 umedeçam, e senão com a água da água,  
 com a convivência da água, langorosa.  
 ("Fazer o seco, fazer o úmido", *A educação pela pedra*, 1966)

João Cabral prefere focar a cidade pelo seu lado mais pobre, mostrando que ele já não está tão fascinado com a sua dimensão geométrica. Em uma obra mais amadurecida como *A educação pela pedra*, ele procura os lugares onde a experiência humana se oferece de modo mais expressivo. Ao se referir à capital, o poeta anula a idéia de desenvolvimento e sustentabilidade quando a situa num espaço de lama e podridão; Cabral adquiriu a maturidade para tratar os assuntos com mais equilíbrio, de modo que, se as grandes cidades fascina pela grandeza e modernidade, também há uma alma negra em algum lugar delas. Na verdade, a presença do teor concretista na obra de Cabral talvez constitua mesmo apenas um disfarce com o qual o poeta tenta se livrar dos temas demasiados subjetivos, conforme afirmara Lauro Escorel no livro *A pedra e o rio*:

Cabral, no seu antilirismo, evoca o passado sob disfarce, nunca frontal e diretamente; procura alcançá-lo de forma oblíqua, fixando antípodas poéticas, escolhendo os ângulos menos óbvios e mais arriscados, numa estratégia indireta de focalizar um passado por demais sensível, para ser abordado com aquela franqueza sentimental e aquele domínio simultâneo da própria emoção com que Bandeira revive e elabora os resíduos do tempo vivido e morto (Escorel, 2001: 56).

A ambientação monótona do mangue transpõe uma espécie de desencanto e tristeza para os seus habitantes; a podridão os afeta de forma tão brutal, que eles já perderam até mesmo a vontade de viver. As pessoas foram embriagadas pela realidade e já não podem calcular com precisão o significado da vida que levam. Em outras palavras, apenas passam pela vida sem aproveitar o que ela oferece de bom (**gente de pavio e de alma encharcada**). Cabral mostra o drama de uma população que perde aos poucos a sua humanidade. Curiosamente, esse aspecto torna o seu texto ainda mais humano, pois ao denunciar a carência de vida é que a vida se apresenta com mais necessidade de emergência. No entanto, a arte aparece mais uma vez como o elemento capaz de reverter as condições difíceis; em "Fazer o seco, fazer o úmido", os habitantes do mangue buscam na música um momento de contentamento e uma espécie de refúgio onde possam estar livres do peso impiedoso da miséria. Próximo do papel desempenhado pela literatura de cordel nos engenhos de cana-de-açúcar, neste poema a música é o meio de catarse mais eficaz.

A representação da música na poesia de João Cabral é um dos caminhos mais fecundos para se reconhecer o humanismo com que o poeta descreve as cenas, pois mesmo os cantos mais árdus conseguem atingir a alma de quem os ouve:

É a música desejada  
 como o que não adormece:  
 o mais contrário do embalo  
 e do canto emoliente.  
 Na Andaluzia esse canto  
 insonífero se atende:  
 a contrapelo, esfolado,  
 arrepiando a alma e o dente.  
 (“Ainda *El cante flamenco*”, *Museu de tudo*, 1975)

Entretanto, os habitantes do mangue querem encontrar na arte um meio de equilíbrio, algo que faça esquecer o universo de lama em que vivem – por esse motivo gostam de uma música com características adversas ao seu meio, diferente da roda de leitura realizada nos engenhos, que cultivam a cordel pela proximidade que mantém com os temas da terra. Portanto, a arte tem um caráter mais redentor neste poema, pois as pessoas se aproximam não por conta da identidade, mas pelo comedimento (**se acolhe sob uma música tão resseca**).

A música cultivada pela população é excessivamente seca e áspera, como se ela fosse capaz de cortar cada pessoa que a escuta. Talvez os moradores do mangue precisem mesmo de uma música que fira os seus ouvidos, pois somente assim eles se sentem motivados a superar a condição de miséria em que vivem. Se a música é uma lâmina afiada que fere e deixa marcas profundas, não há dúvida de que João Cabral defende um modelo de arte que cumpre uma função social e por isso mesmo é capaz de motivar uma revolução nas classes desprestigiadas. Não se pode negar também que a imagem do metal, dentro dessa conotação de arte, perde um pouco de sua frieza e adquire um teor mais humano, como o poeta descreve em “Niña de los Peines”:

Se faz sem metal o *flamenco*.  
 Há só uma garganta esfolada  
 nesse cantar cru. Poderá  
 ser de metal essa garganta?

Se metal, não está em lingote:  
 é um metal rouco, como roto,  
 metal que dói, dilacerado,  
 como um metal de nervo exposto.  
 (“Niña de los Peines”, *Andando Sevilha*, 1993)

No trecho transcrito acima, João Cabral ameniza a aspereza do metal para se referir de modo mais compassivo à música espanhola. O poeta cria um efeito tão expressivo em seu texto que o elemento mineral parece adquirir vida.

Mais adiante, Cabral recorre à imagem da pedra (que aparece como síntese da obra no título do livro) para qualificar a música que circula pela capital. No entanto, o rochedo não aparece como referência a um universo mineral e concreto (atitude mais condizente com uma poesia contida), mas sim como a alternativa necessária para um mundo que se desintegra a cada momento. A pedra simboliza o chão e a solidez que faltavam ao povo que já não encontra um sentido para a vida; ela é o material que resiste aos maus-tratos do meio. Ao analisar a imagem da pedra na poesia de Goethe, Gaston Bachelard enfatiza as qualidades de resistência e solidez que se encontram nesse elemento mineral:

Sonhar granito, como faz Goethe, é não só erigir-se a si mesmo num ser inabalável, mas também prometer-se permanecer intimamente insensível a todos os golpes, a todas as injúrias. Uma alma mole quase não pode imaginar uma matéria dura (Bachelard, 2001: 162).

Nesse sentido, a música é a manifestação artística que possibilita a restauração da felicidade dessa gente. Ela é alegre, brilhante e ardente (**ácido e elétrico**) para que os habitantes do mangue possam ser mais felizes e participantes, mesmo que tenham a alma toda molhada. Portanto, no poema analisado, as pessoas preferem a música seca para ter um instrumento de luta contra a vida lânguida. Ela não tem o perfil das pessoas que a executam porque, neste caso, os moradores do mangue querem antes esquecer a vida que levam e nem valeria mesmo a pena ter uma música celebrando condições tão desumanas.

O segundo bloco do poema tem estrutura idêntica à do segmento anterior, mas aborda temas diretamente inversos; enquanto os habitantes das terras molhadas procuram uma música seca para se refugiar, os habitantes das terras secas, por outro lado, buscam uma música molhada que seja capaz de aplacar a acidez causada pelo longo intervalo de estiagem. Dessa forma, ainda se atribui à música a possibilidade de purificar as almas que foram atormentadas pelo meio.

A própria vegetação típica do sertão parece ter um índice indicador de que aquela região está marcada pela carência e pela pobreza. A caatinga é uma vegetação xerófila, rasteira e composta de plantas com espinhos, em sua grande maioria. O signo do impasse e da dificuldade já está impresso no ambiente para lembrar aos habitantes que a amargura é uma condição que dá a impressão de ser quase natural, porque histórica. O quadro recortado por João Cabral enfoca o sertão como um lugar sofrido, como se a seca fosse a essência daquele

ambiente e como se as pessoas já nascessem com pouca oportunidade de vida (**entre datas de seca e seca entre datas**). Mas não se pense com isso que o poeta está criando discursivamente uma região; esse ambiente já existe como matéria objetiva e os versos são enfáticos para justificar a necessidade de se ter algo que alivie esse quadro. Dito de outro modo, as condições ambientais existem independente dos julgamentos pessoais do poeta, como mostra Roberto Schwarz em um dos seus estudos sobre o romance naturalista brasileiro:

A forma de que falamos aqui é inteiramente *objetiva*, com que queremos dizer que ela se antepõe às intenções subjetivas, dos personagens ou do autor, os quais no âmbito dela são apenas *matéria* sem autoridade especial, que significa diretamente, ou que só significa por intermédio da configuração que a redefine. O interesse dessa idéia “desumana” e puramente relacional de configuração artística, cheia de implicações materialistas e desabusadas, não está na harmonia, mas na dissonância reveladora, cuja verdade histórica é tarefa de interpretação evidenciar (Schwarz, 1999: 41)

Como grande parte do Nordeste tem forte escassez de água, João Cabral se refere à música como sendo um elemento líquido, na tentativa de que ela solucione o problema. A música executada com água contribui para que as pessoas esqueçam o sofrimento, pois a água tem o som calmo e tranqüilo, quase um acalanto, segundo mostra um estudo de Bachelard sobre a representação da água no imaginário poético:

Fresca e clara é também a canção do rio. Realmente, o rumor das águas assume com toda naturalidade as metáforas do frescor e da claridade. As águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres encontram-se nas mais variadas paisagens literárias. Esses rios, esses chilreios são, ao que parece, a linguagem pueril da Natureza. No riacho quem fala é a Natureza criança (Bachelard, 2002: 34).

Mais do que isso, Cabral mostra que, apesar de a seca ser o quadro mais visível do Nordeste, os seus habitantes também têm momentos de felicidade cultivados com a arte. Como quase tudo no sertão, a melodia vem aos poucos (**gotas úmidas**), mas é suficiente para mudar o quadro triste da região. Na verdade, o novo cenário é criado através da sucessão e da manutenção dessa música; a partir do momento em que as pessoas usam a arte para se distrair, elas fazem com que a chuva caia no solo petrificado, pois a arte tem o poder de mudar as condições naturais da vida. Mesmo que a água sob a qual eles se acolhem não seja real e nem regue ou fertilize a terra, é, contudo, uma água imaginária que rega e fertiliza a alma e lhes dá um pouco mais de esperança. A água alcançada com a música é lânguida e sem força, mas deve acalantar a dor de um coração que se acostumou a fitar o horizonte tristonho do deserto.

Portanto, Cabral apresenta a música como um elemento capaz de equilibrar o que existe em falta no homem e como um meio de resistir aos problemas impostos pelo meio social. Ainda que a descrição seja feita de modo objetivo, não se pode negar que a realidade humana figura como matéria preponderante nesses versos, como demonstra Benedito Nunes num capítulo dedicado ao livro *A educação pela pedra*:

*A máquina do poema é, afinal, a máquina do mundo. Trabalhando à maneira de um tear que tece num sentido e destece noutro os fios de diversas tramas complicadas, ela fabrica e destrói, agrega e desagrega, mediante operações diferentes, as várias peças da realidade social e humana (Nunes, 1969: 270).*

Por esse motivo, o ritmo dos versos foi composto de modo tão entrecortado, como se imitasse a situação triste que descreve. Apesar da miséria que caracteriza boa parte da região, o nordeste constitui mesmo um campo poético frutífero para João Cabral, pois é nas experiências sofridas de sua região que o poeta encontra a condição humana mais sublime.

## CAPÍTULO IV: Recordação

A recordação é uma atividade psíquica que comporta alta carga subjetiva, pois ao recordar o indivíduo revive as suas experiências do passado; ele traz de volta ao coração o que até então se encontrava adormecido nas trevas do inconsciente. Dessa forma, não se pode negar que o homem revive com mais freqüência os fatos que tiveram alguma importância (benéfica ou maléfica) para a sua vida; dificilmente um evento que lhe desinteressa persiste na memória. Por isso mesmo, há de se convir que o enfoque dado à recordação tem um caráter eminentemente intimista.

Por outro lado, ao visitar as suas lembranças, o homem se reencontra consigo mesmo e modifica o seu modo de vida, pois a consciência com que revive os fatos não corresponde àquela da época em que as ocorrências realmente aconteceram. Visto por esse ângulo, a reminiscência pode ser encarada como um elemento que auxilia na formação do homem.

As imagens da recordação já aparecem de forma bastante expressiva no livro *O rio*, quando as águas relembram a dura caminhada pelo sertão antes de encontrar o litoral pernambucano. Como se fosse uma figura humana, o rio relembra e narra a sua história desde os tempos de menino até se dissolver na imensidão do oceano:

(...)  
(pois, também como gente,  
não consigo me lembrar  
dessas primeira léguas  
de meu caminhar).

Desde tudo que lembro,  
lembro-me bem de que baixava  
entre terras de sede  
que das margens me vigiavam.  
Rio menino, eu temia  
aquela grande sede de palha,  
grande sede sem fundo  
que águas meninas cobiçava.  
(*O rio*, 1953)

Nos versos iniciais do trecho citado acima, o poeta aproxima o rio das vivências humanas ao afirmar que ambos não têm consciência dos seus primeiros anos/léguas de vida; com esse recurso, o elemento mineral adquire maior credibilidade para a sua narrativa poética, pois o discurso está sendo construído sob o mesmo enfoque que um homem usaria para escrever as suas memórias. Na verdade, a imagem do rio nesse livro pode ser entendida como

uma alegoria da retirada do homem do sertão na esperança de encontrar melhores condições de vida na capital – itinerário semelhante àquele traçado por Severino em obra posterior.

Não deixam de ser notórias as emoções que o rio sente ao longo de sua caminhada, temendo ser tragado pela terra seca a qualquer momento; evidentemente, ao vislumbrar na natureza as mesmas emoções angustiantes que os sertanejos sentem, Cabral enfatiza as péssimas condições de subsistência nessa região.

João Cabral escreveu um número considerável de poemas em que a recordação figura como matéria-prima do discurso; o gosto pelo pretérito às vezes é tão acentuado que mesmo os fatos hodiernos são concebidos como uma coisa já passada. No trecho do poema citado abaixo, o autor focaliza a desintegração permanente do tempo, dando a impressão de que o presente nem chega a existir:

(...)  
 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.  
 (“O alpendre no canavial”, *Serial*, 1961)

Para fazer as suas considerações sobre o tempo e para registrar a efemeridade das coisas o poeta cria a imagem das cinzas que se antecipam à própria fumaça; segundo o autor, os habitantes da zona canavieira não podem usufruir muito o presente, pois ele já se anuncia morto. Essa obstinação pelo passado contribui para que a memória emerja com bastante proeminência em seus versos e, conseqüentemente, exponha o tom subjetivo com que o *eu-lírico* trata os temas narrados.

A aspiração persistente de compor versos orientados por uma visão objetivista, fez com que o poeta tentasse rotular a memória, como se todos os fatos estivessem ordenados em sua mente. No entanto, mesmo que Cabral deseje reduzir as lembranças a uma mera referência classificatória, dificilmente ele conseguiria abrandar a aspiração subjetiva que endossa as experiências vividas na cidade do Recife:

Diversas coisas se alinham na memória  
 numa prateleira com o rótulo: Recife.  
 Coisas como de cabeceira da memória,  
 a um tempo coisas e no próprio índice;  
 e pois que em índice: densas, recortadas,



bem legíveis, em suas formas simples.  
 (“Coisas de cabeceira, Recife”, *A educação pela pedra*, 1966)

De qualquer maneira, na obra de qualquer poeta a lembrança funciona como uma forma de recuperar as experiências que ficaram enterradas no passado; por isso um tom nostálgico<sup>8</sup> se desenvolve em muitas de suas composições. Com efeito, dentre uma série de lembranças, o poeta sente saudade ora dos tempos de menino – quando era possível viver com mais liberdade, solto no canavial e imune ao racionalismo pragmático do adulto –, ora da antiga ordem social – que lhe parecia mais agradável porque existia uma proximidade sincera nas relações humanas.

#### 4.1 Traquinagem de Menino

A infância é seguramente uma das fases mais encantadoras do desenvolvimento humano, pois durante esse período a realidade ainda não comporta grande parte do peso com que o adulto a concebe. Embora nem todas as experiências infantis sejam venturosas, na maioria dos casos a criança se relaciona com os objetos mais pelo prazer da descoberta do que por uma finalidade prática – prova de que a sua percepção do mundo é orientada por um viés lúdico. Por isso mesmo, quando um homem adulto resgata as suas experiências infantis, ele procura antes fugir das dificuldades impostas pela vida atual; em outros termos, revivendo um tempo em que a fantasia figura como matéria-prima imprescindível, ele imagina que o presente pode ser tornar mais sereno. De certa forma, ao voltar ao tempo devaneador da infância, João Cabral também admite que a visão pragmática das coisas não lhe compraz inteiramente.

A representação do universo infantil já apareceu no seu primeiro livro através de um discurso que pretendia registrar as matérias do inconsciente humano. Por esse motivo, os versos apresentam um caráter meio desordenado, ainda que repleto de índices que apontam para a presença da infância como um período significativo para a vida do sujeito:

Seriam hélices  
 aviões locomotivas  
 timidamente precocidade  
 balões-cativos si-bemol?

---

<sup>8</sup> No capítulo III já foi apontada essa característica, quando se fez referência aos estudos de Roberto Schwarz, para quem a grande maioria dos textos dos escritores nortistas modernos comporta um tom visivelmente saudosista.

Mas meus dez anos indiferentes  
rodaram mais uma vez  
nos mesmos intermináveis carrosséis.  
("Infância", *Pedra do sono*, 1942)

A referência aos brinquedos espalhados ao longo do texto (**aviões, locomotivas, balões e carrosséis**) confirma a persistência da infância no inconsciente do sujeito; dessa forma, uma das matérias mais relevantes para o *eu-lírico* está associada a um momento de ludismo e evasão. Não se deve levar em consideração, portanto, a afirmativa de João Cabral a respeito da irrelevância de seu tempo de criança, pois embora ele queira afastar a infância de sua obra, essa época retorna progressivamente em suas lembranças.

Uma outra cena bastante interessante envolvendo a meninice pode ser observada no poema "Horácio". Como as crianças ficam mais livres durante as férias do colégio, elas aproveitam esse tempo para brincar e fazer as coisas que gostam, como criar passarinhos, por exemplo. No referido poema, depois de recomeçarem as aulas, os alunos pagam a Horácio para que ele cuide dos pássaros presos na gaiola, já que o tempo gasto no colégio não lhes permite manter a mesma dedicação com os animais. No entanto, o homem gasta o dinheiro com cachaça e os passarinhos morrem de fome e sede:

O bêbado cabal  
quando nós, de meninos,  
vivemos a doença  
de criar passarinhos,  
  
e as férias acabadas  
o horrível outra-vez  
do colégio nos pôs  
na rotina de rês  
("Horácio", *A escola das facas*, 1979)

Há duas passagens no trecho transcrito acima que merecem especial atenção. Primeiro, o poeta se refere à criação de pássaro como sendo algo contagioso; de fato, o prazer que emana dessa prática comum entre as crianças é tão intenso que o sujeito não vê meios eficazes de lhe oferecer resistência. Depois, ele se refere ao enfadamento causado pela regularidade das atividades escolares. Como se sabe, em geral as crianças não gostam de frequentar a escola quando são pequenas demais, adaptando-se ao recinto somente depois de anos transcorridos; mas é preciso admitir também que, ao anunciar certo desgosto pela escola, o *eu-lírico* nega as regras de ética e conduta prescritas por ela. Com isso, João Cabral mostra que antes prefere viver a liberdade infantil a ser um adulto manipulado por preceitos de ordem moral.

A representação da infância não foi o mote mais constante na poesia de João Cabral, mas isso não permite dizer que o tema teve papel irrelevante em sua obra, tanto que a criança ainda aparece nos derradeiros volumes do autor, segundo mostra uma cena retirada de *Crime na calle Relator*:

Achas que matei minha avó?  
O doutor à noite me disse:  
ela não passa desta noite;  
melhor para ela, tranquilize-se.

À meia-noite ela acordou;  
não de todo, a sede somente;  
e pediu: *Dáme pronto, hijita,*  
*una poquita de aguardiente.*

Eu tinha só dezesseis anos;  
só, em casa com a irmã pequena:  
como poder não atender  
a ordem da avó de noventa?  
(“Crime na calle Relator”, *Crime na calle Relator*, 1987)

Um dos textos mais expressivos em que aparece a figura de uma criança talvez seja “Menino de engenho”, poema que será analisado a seguir em pormenores. Ao longo das estrofes, Cabral narra a história de um indivíduo que foi ferido por um pedaço de cana-de-açúcar; esse episódio aparentemente sem importância teve um significativo tão valioso para o sujeito, que ele ainda se sente incomodado com o fato mesmo na idade adulta.

A cana cortada é uma foice.  
Cortada num ângulo agudo,  
ganha o gume afiado da foice  
que a corta em foice, um dar-se mútuo.

Menino, o gume de uma cana  
cortou-me ao quase de cegar-me,  
e uma cicatriz, que não guardo,  
soube dentro de mim guardar-se.

A cicatriz não tenho mais;  
o inoculado, tenho ainda;  
nunca soube é se o inoculado  
(então) é vírus ou vacina.  
(“Menino de engenho”, *A escola das facas*, 1979)

Se for possível considerar “O que se diz ao editor a propósito de poemas” como uma espécie de prefácio para o livro *A escola das facas* (uma vez que esse texto está deslocado da temática geral da obra e tem conteúdo voltado para questões de editoração),

então “Menino de engenho” é de fato o poema que abre o referido volume. A referência ao livro memorialista de José Lins do Rego aparece de forma bastante evidente, insinuando que a obra de João Cabral também se envereda pelos mesmos caminhos, ou seja, resgata da memória pessoal os acontecimentos que serviram de base para a formação da obra. Dessa forma, como a matéria narrada está diretamente associada à experiência de um sujeito, não se pode negar que o livro comporta forte carga emotiva, pois dificilmente um homem volta ao passado sem sentir o peso dos fatos comprimidos na lembrança.

Antonio Carlos Secchin destaca nesse poema as estratégias usadas por João Cabral na tentativa de encobrir o seu discurso subjetivo. Segundo o crítico, o teor memorialista do texto está transpassado pela emergência das imagens concretas, como se esse recurso lhe conferisse mais objetividade. No entanto, é preciso admitir que, embora essa fosse a intenção do poeta, a referência às matérias concretas não anula a presença marcante do sujeito, já que os objetos só aparecem no texto porque foram descritos por alguém:

A carga memorialística do texto já se prenuncia em seu título homônimo à obra de Lins do Rego. Mas se trata de um memorialismo que concede ao objeto o papel de destaque no palco da escrita: para saber do menino, é preciso saber do ângulo agudo em foice da cana-de-açúcar. Conforme precisamos, essa estratégia de encobrimento do sujeito num objeto que especularmente o desvela é uma constante na poesia cabralina (Secchin, 1999: 273).

Extremamente econômico nas imagens e na estrutura formal, o poema está dividido em três partes distintas, embora correlacionadas. A primeira delas diz respeito à constatação de um fato envolvendo um objeto concreto (**a cana cortada**), que aparece como mote principal da estrofe introdutória; na segunda parte, surge em primeiro plano um sujeito que se volta para o passado e narra um episódio envolvendo o objeto anteriormente referido; na parte final, o poeta funde os tempos (a lembrança e o momento do discurso) e os sujeitos (o *eu-lírico* e a cana) com o intuito de avaliar com mais ponderação os resultados do episódio mencionado na estrofe anterior.

No que tange à primeira subdivisão (que corresponde à estrofe inicial), a cana-de-açúcar é apresentada como um objeto perigoso, já que a foice é o instrumento usado para cortar a plantação. No entanto, ela só adquire esse caráter ameaçador depois que o homem intervém em sua natureza; em outras palavras, a cana oferece perigo somente depois de ser cortada e deslocada do seu meio natural, como se estivesse se defendendo das ameaças externas. Desenvolvendo essa idéia, o poeta parece acreditar que o meio natural não agride qualquer pessoa, mas antes reage às ações nocivas dos homens.

Um levantamento lexical comprova que os versos da primeira estrofe são ordenados com base na imagem do corte e da ferida, atitude condizente com o título do livro no qual este poema está inserido (*A escola das facas*); os termos **cortada**, **foice**, **ângulo agudo**, **gume afiado** e **corta** dão a impressão de que o canavial possui uma índole bastante hostil. Na verdade, com tamanha ênfase o poeta procura justificar o fato de a lembrança restar no menino mesmo depois de muito tempo em que ele fora cortado pela cana. Por outro lado, a referência a esse universo cortante assinala para uma região marcada por tantas dificuldades que as chagas residem mesmo nas matérias mais doces – no caso, a cana. De uma forma ou de outra, não se pode perder de vista que a cana se torna mais aguerrida quando o homem a corta, lembrando um pouco aquela lei da física em que uma ação realizada sobre um corpo provoca uma reação de igual intensidade; nesse sentido, o canavial não pode ser reprimido pela sua agressividade, já que essa atitude passa a ser extremamente natural nesse contexto. Todo esse jogo de permutação pode ser sintetizado através daquilo que João Alexandre Barbosa (1975) chamou de “a imitação da forma”, atitude encontrada pelo poeta pernambucano para escrever uma poesia mais próxima possível da realidade concreta.

Na estrofe seguinte o sujeito se refere a um fato ocorrido em um período específico de sua vida, textualmente demarcado pelo substantivo **menino**. Como se sabe, a infância é uma época da existência humana marcada por certo encantamento, no sentido de que o mundo ainda não parece tão grave e pragmático como o concebem os adultos. Dessa forma, como o sujeito fora mutilado quando ainda era criança, pode-se pensar que a sua infância foi interrompida e que ele já não se seduz mais com as maravilhas do mundo; no entanto, essa cena inquietante funcionou antes como um subsídio para que a gravidade da vida se transformasse no encanto poético.

No seu livro *O menino na literatura brasileira*, Vânia Maria Resende explora exatamente essa capacidade inventiva que aflora com força nas crianças. Muitas vezes, os fatos mais corriqueiros ganham proporções incomensuráveis no imaginário infantil, provando que a leitura que as crianças fazem da realidade possui fronteiras tênues com a ficção:

A infância em si, como fase em que a realidade interior do ser humano é propensa ao devaneio, às fantasias e à brincadeira, corresponde à possibilidade de uma extraordinária percepção da vida e dos seres com a força da novidade e com a expectativa da surpresa, em oposição ao pragmatismo e à realidade lógica do adulto, que lhe tiram a liberdade e o subjugam à rotina, ordem e seriedade das organizações sociais e culturais (Resende, 1988: 178).

Visto por esse ângulo, não se pode negar que a poesia de João de Cabral está densamente ancorada nas experiências da vida, sejam as suas próprias vivências ou as dos sujeitos textuais por ele criados. A esse respeito, é bastante singular o uso do verbo **cegar** para designar o estado do *eu-lírico* depois de ser atingido pela cana, pois o termo comporta a idéia de imprecisão ou ofuscamento. Mesmo que o sujeito não tenha ficado completamente cego, é preciso admitir que ele comporta um pouco de cegueira, já que os efeitos do corte ainda residem em seu íntimo.

Mais adiante aparece um dado substancial para a compreensão do humanismo na poesia de João Cabral de Melo Neto. Antes de qualquer coisa, porém, é preciso focar a imagem da **cicatriz**, pois se de um lado ela designa a marca de um dano causado à pele, por outro ela corresponde à substituição dos tecidos lesados; dessa forma, o caráter ambíguo presente no cerne dessa imagem justifica as dúvidas com que o autor fecha o seu texto. O mais importante, no entanto, é que a visualidade concreta (tida anteriormente como fonte primordial de sua poética) já não impregna uma conotação tão pesada aos seus versos, uma vez que o poeta se volta com mais ênfase para os motes subjetivos; as conseqüências marcantes do incidente com a cana não estão preservadas em seu corpo, mas sim em suas lembranças. Depois, a impossibilidade de controlar todas as coisas constitui outro aspecto que afasta João Cabral da poesia restritamente racionalista; segundo o texto, a cicatriz se manteve presente na memória do sujeito independente de sua vontade.

Por fim, na derradeira estrofe o poeta tenta fazer uma avaliação de como se encontra seu estado de espírito no momento da escritura, mas ele não tem muita noção de como as coisas se processam em seu interior; sabe, entretanto, que se as marcas do acidente com a cana sumiram do corpo ao longo dos anos, elas permaneceram bastante acesas em sua alma. Conforme se sabe, o inoculado é uma substância (geralmente com finalidade preventiva ou curativa) que penetra no corpo e cria raízes profundas; dessa forma, o evento ocorrido tempos atrás poderia funcionar perfeitamente como uma espécie de treino preparatório para que o sujeito saiba reagir a cenas semelhantes no futuro. No entanto, a experiência com o canavial foi tão intensa que o *eu-lírico* vive em conflito por não saber se a lembrança lhe cura a dor do passado ou se lhe abre ainda mais a chaga. Com efeito, quando um homem passa por uma prova significativa, por um determinado momento ele perde a dimensão de si mesmo.

De qualquer forma, não se pode negar a presença da criança no espírito do *eu-lírico*, pois a inquietação com um episódio do passado faz com que ele volte constantemente a sua infância. Depois, quando um homem revive as primeiras fases de sua vida, ele se desata

das amarras que o prendem ao mundo pragmático dos adultos, segundo afirma Gaston Bachelard em tese sobre a permanência da infância na alma humana:

Para viver nessa atmosfera de um outrora, devemos dessocializar a nossa memória e, para além das lembranças ditas e reditas, contadas por nós mesmos e pelos outros, por todos que nos ensinaram como éramos na primeira infância, devemos redescobrir o nosso ser desconhecido, sùmula de todo o incognoscível que é uma alma de criança. Quando o devaneio vai tão longe, admiramo-nos do nosso próprio passado, admiramo-nos de ter sido essa criança (Bachelard, 2006: 111).

Ainda que os objetos concretos tenham um papel decisivo para a configuração deste poema, eles não talham a força subjetiva que emana de seus versos. João Cabral de Melo Neto parece viver uma espécie de alumbramento diante do mundo material, transformando, portanto, a matéria palpável em uma substância íntima; o seu encantamento diante dos objetos não corresponde tanto àquele sentimento eufórico ante a descoberta do mundo, mas antes diz respeito a emoções oriundas da vivência com um mundo já descoberto. No poema analisado, o evento mais expressivo talvez não seja o momento quando o menino se corta com a cana, mas sim a tensão vivida durante anos por causa desse episódio.

## 4.2 Saudades dos Bons Tempos

Não são raras as pessoas que sentem a necessidade de preservar a memória cultural e arquitetônica de suas cidades, pois assim elas esperam reviver uma época em que a sociedade lhes parecia mais ajustada do que a atual; nesse sentido, o mergulho no passado espacial também corresponde ao reencontro do homem com as suas próprias raízes. De certa forma, a preservação dos antigos bairros citadinos adquiriu maior impulso depois da Revolução Industrial, quando a expansão constante das cidades contribuiu para que os prédios antigos fossem demolidos e em seu lugar surgisse um modelo arquitetural que atendesse às necessidades do novo sistema de governo. Portanto, não é exagero afirmar que a preservação das velhas cidades também está ligada a um sentimento de resistência contra o avanço atroz e bárbaro do capitalismo.

Para quem foi considerado o engenheiro da linguagem e dono de uma obra de feitura nitidamente vanguardista, espanta como pode haver referências significativas na poesia de João Cabral em relação à preservação dos bairros antigos. Na verdade, esse dado só confirma a configuração dialética de sua obra, que insiste em conservar o diálogo entre a tradição e a modernidade. Em “Sevilha e o progresso”, por exemplo, o sujeito se mostra

fascinado pelo fato de a cidade espanhola ter conseguido preservar seus bairros antigos apesar do progresso na região:

Sevilha é a única cidade  
que soube crescer sem matar-se.

Cresceu do outro lado do rio,  
cresceu ao redor, como os circos,

conservando puro seu centro,  
intocável, sem que seus de dentro

tenham perdido a intimidade  
("Sevilha e o progresso", *Andando Sevilha*, 1990)

Primeiramente, parece bastante claro que Cabral foi tomado por forte impulso subjetivo ao apontar Sevilha como a única cidade do mundo cujo centro histórico se manteve preservado; essa hipérbole basta para provar que o poeta se rendeu por completo aos encantos do lugar onde habitou durante algum tempo. Depois, subjaz no discurso de João Cabral a idéia de que as cidades matam a sua cultura e a si mesmas quando não preservam seus centros históricos; com isso, o poeta confere especial relevo ao papel da tradição na configuração de uma arte ou da vida social de um determinado lugar. Por fim, o autor ainda se refere à intimidade que essas ruas preservadas proporcionam aos seus habitantes, como se o indivíduo só mantivesse uma relação verdadeira humana nesses ambientes.

Em um outro poema sobre as ruas antigas de Sevilha, reaparece a idéia de que os lugares oferecem intimidade e conforto aos passantes; mais do que isso, o sujeito se sente tão atraído pela cidade espanhola que os bairros adquirem uma conotação erótica:

Eles têm o aconchego que a um corpo  
dá estar noutro, interno ou aninhado,  
para quem torce a avenida devassada  
e enfia o embainhamento de um atalho,  
para quem quer, quando fora de casa,  
seus dentros e resguardados de quarto.  
("A urbanização do regaço", *A educação pela pedra*, 1966)

Ao identificar a cidade como uma pessoa, João Cabral mostra que o espaço físico tem um valor sentimental forte para ele. Ademais, o sujeito se sente tão bem quando passa pelas ruas da cidade que mais parece estar dentro da própria casa.

A visão do poeta, portanto, está constantemente voltada para a preservação dos espaços urbanos. Mesmo quando ele exalta a magnitude das cidades modernas, jamais perde de vista o valor cultural que emana das antigas edificações. Mais importante ainda, mesmo



quando se refere aos grandes edifícios, o poeta não esquece que a matéria concreta está situada em meio a um universo humano; em um poema de teor concretista como “O engenheiro”, por exemplo, percebe-se claramente que a massa de concreto erguida do chão divide espaço com a presença da natureza e do homem:

(Em certas tardes nós subíamos  
ao edifício. A cidade diária,  
como um jornal que todos liam,  
ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

A água, o vento, a claridade,  
de um lado o rio, no alto as nuvens,  
situavam na natureza o edifício  
crescendo de suas forças simples.  
 (“O engenheiro”, *O engenheiro*, 1945)

Embora o livro tenha sido dedicado a Drummond, são notórias as influências do seu amigo e conterrâneo Joaquim Cardoso, engenheiro de renome nacional. Cardoso também escreveu uma obra de orientação para a concretude e constantemente se referia ao universo ligado à sua profissão, como mostra o trecho de um poema transcrito abaixo:

Planos de sombra e sol. Colméias.  
Hexágono. Prismas de cera.  
Um ovo. Um fruto. Uma semente  
Que em tempo límpido plantada,  
Em chão noturno se perdera,  
Agora cresce, enfim se eleva  
Em pedra e em ferro organizada.  
 (“Arquitetura nascente”, *Poesias completas*, 1971)

O poema “Ao novo Recife”, entretanto, apresenta uma configuração bastante singular em relação a esse assunto, pois nele Cabral se mostra um pouco indignado com o modo como o progresso invadiu a sua cidade natal e destruiu as relações amistosas do passado.

Embora não me sinta o direito  
de te dizer sim, não, dar conselho,  
  
conto com que todo esse progresso  
que derruba o onde fui (e ainda levo)  
  
faça mais fácil o mão-a-mão  
de mão a mão distribuir o pão,

e que tua gente volte ao "bom-dia"  
de quando lá toda se sabia.  
("Ao novo Recife", *A escola das facas*, 1979)

Antes de qualquer coisa, é preciso atentar para a conjunção concessiva que abre o texto, pois através dela o poeta exprime o desejo de tecer algumas considerações sobre a cidade em que nasceu, apesar das circunstâncias já não lhe permitirem dizer muita coisa. Dessa forma, como o juízo pessoal do sujeito aparece em primeiro plano, não há dúvida em afirmar que esse poema possui uma atitude eminentemente subjetiva. Os versos iniciais comportam uma espécie de melancolia, como se o sujeito sentisse profundamente a falta do lugar originário onde viveu. Com efeito, o *eu-lírico* já não se considera parte da cidade porque os espaços mudam independente de sua vontade; por isso mesmo, a distância do passado corresponde a uma mágoa que o mutila paulatinamente, já que cada coisa deixada para trás significa uma parte de sua história lançada no esquecimento.

No momento da escritura, Recife apresenta características tão adversas àquelas que o sujeito gostaria de encontrar, que ele já não consente nem resiste a qualquer coisa dentro da cidade; por isso mesmo, o poeta acredita que os espaços crescem sem ordenação, já que estão desprovidos de uma opinião refletida e madura que oriente no seu desenvolvimento. Também não se pode perder de vista que, em tempos remotos, o sujeito mantinha uma relação extremamente afetuosa com sua cidade, já que o atual abismo que o separa de sua terra deixa marcas dolentes; o contato com o espaço era realizado de maneira tão íntima que o sujeito conversava com a cidade como se ela fosse um ente querido. Evidentemente, a satisfação sentida na lembrança deixa claro que o poeta valoriza um mundo que só existe em seu interior, nas imagens filtradas pelo seu coração.

O arquiteto italiano Leonardo Benevolo aponta como uma peculiaridade das cidades modernas exatamente essa falta de intimidade mantida entre os homens e o espaço urbano. Alguns indivíduos se sentem perdidos em meio às grandes instalações citadinas porque já não encontram parte significativa das histórias vividas em ruas do passado; ainda segundo o arquiteto, o crescimento de inúmeras cidades é orientado por um preceito capitalista, sem levar em consideração se o progresso demole a história cultural ou emotiva de um povo:

(...) hoje em dia grande parte da população perdeu o direito originário de sentir-se em sua própria casa em qualquer parte da cidade. Esse direito é suplantado por uma combinação de interesses, que expulsa continuamente os habitantes dos bairros já consolidados e alimenta artificialmente a procura de novas construções fora e dentro da zona urbanizada, fomentando

a renda absoluta (que deriva da expansão) e a renda diferencial (oriunda da transformação das áreas já construídas) (Benevolo, 1991: 73).

Depois das concessões feitas nos versos iniciais, o poeta abre a segunda estrofe com um vocábulo ligado à idéia de esperança (**conto**). Primeiramente, ele nota que o progresso é responsável pela devastação do seu mundo particular – prova de que o *eu-lírico* não se enquadra com comodidade dentro de um universo em expansão. Dessa forma, não se pode negar que o sujeito prefere habitar um ambiente mais sereno onde tenha a possibilidade de conviver com suas próprias aspirações. De um modo geral, o *eu-lírico* presente no poema tem a idéia de que o enriquecimento do meio urbano recifense trouxe uma espécie de pobreza espiritual para os seus habitantes, pois as relações pessoais foram se tornando cada vez mais escassas e pragmáticas na região.

É curioso observar, portanto, como os lugares por onde o sujeito passou permanecem acesos em seu íntimo, atestando que a experiência de vida traz um valor sentimental muito importante para as pessoas; se o progresso pôde deixar em ruínas os lugares físicos da cidade, ele não teve a força necessária para destruir a lembrança guardada no coração dos habitantes que passaram por esses lugares. Dessa forma, o poeta não abandonou a concepção humanista do mundo mesmo quando abordava os temas mais concretos, pois ele sabia que a vivência dos homens era necessária para que a poesia se tornasse uma mensagem verdadeiramente relevante.

Na terceira estrofe o poeta revela as matérias que fundamentam as suas esperanças; no fundo, ele deseja que o progresso da cidade do Recife facilite a vida de seus habitantes e possibilite uma qualidade de vida melhor do que fora em seu tempo. Portanto, o sujeito se mostra profundamente preocupado com o destino de seus companheiros, uma vez que lhes deseja mais fortuna do que ele próprio tivera. Levando-se em consideração que esse poema foi publicado no livro *A escola das facas*, 37 anos depois do lançamento de sua primeira obra – portanto, fruto de um escritor já bastante maduro –, é curioso como o poeta abandona a perspectiva de denúncia social (predominante sobretudo em *O rio*, *O cão sem plumas* e *Morte e vida severina*) e se fixa na esperança como uma condição para a melhoria da vida. Com efeito, um homem que espera é um homem que deposita fé na vida e nos seus semelhantes; portanto, apesar da mudança de perspectiva, o poeta pernambucano continua escrevendo uma obra fortemente posicionada a favor do ser humano.

Nesse sentido, pode-se dizer que a obra de João Cabral supera alguns problemas apontados pelo *eu-lírico* presente na poesia de seu primo Manuel Bandeira. Cabral de Melo se

volta para o passado com o intuito de planejar melhor o seu futuro, ao passo que Bandeira costuma se deter num pretérito que já não tem mais volta, como mostram os versos abaixo:

Onde estavam os que há pouco  
Dançavam  
Cantavam  
E riam  
Ao pé das fogueiras acessas?

Estavam todos dormindo.  
Estavam todos deitados.  
Dormindo  
Profundamente.  
("Profundamente", *Libertinagem*, 1930)

A nova cidade do Recife também equivale a uma metáfora para a conduta das pessoas que a habitam; de certa forma, ao sentir-se magoado com o progresso urbano, o poeta deixa entrever a saudade que sente do tempo em que as relações sociais aconteciam de modo mais amistoso. Em outros termos, parte da mágoa que afeta o sujeito é decorrente antes do modo como as pessoas estão se comportando do que do espaço físico propriamente dito. Com efeito, não deve parecer tão estranha essa identificação da cidade com o indivíduo, já que os lugares são construídos para atender às exigências de um grupo social específico, segundo afirma Teixeira Coelho Netto em seu livro *A construção do sentido na arquitetura*:

(...) as possibilidades de uma produção arquitetural estão na dependência direta da ideologia global que orienta o grupo social em que essa prática se insere. Neste caso, a ideologia desse grupo pode-se refletir na prática arquitetural determinando a manipulação dos espaços (Coelho Netto, 1997: 116).

A estrofe ainda comporta outros traços que ratificam o sentimento humanizador de João Cabral em relação aos demais habitantes da cidade. O termo **mão-a-mão**, por exemplo, indica que o poeta toma o companheirismo como um sentimento muito importante para que o espaço geográfico seja mantido em harmonia; com a maturidade, o poeta abandonou a solidão sôfrega do deserto e procurou viver em companhia, pois sabia que um homem pode encontrar um sentimento verdadeiro e enriquecedor quando está em busca das relações sociais básicas essenciais. Mais adiante, aparece o vocábulo **pão** como símbolo da sobrevivência; o poeta espera que o progresso da cidade proporcione aos indivíduos pelo menos a sua alimentação básica. Há de se notar que um teor idealista corta esses versos, o que não significa, entretanto, que o poeta esteja cego em relação às práticas sóciopolíticas de seu meio; ele apenas investe na relação humana como uma forma de vencer os obstáculos impostos pela sociedade.

Para fechar o poema, João Cabral cita mais uma de suas esperanças em relação aos homens que habitam uma cidade de desenvolvimento acelerado; evidentemente, por se encontrarem no remate do texto, essas informações ganham ênfase e adquirem especial relevo, funcionando como uma síntese dos sentimentos nutridos pelo sujeito. O primeiro aspecto a se observar diz respeito ao saudosismo com que o *eu-lírico* encara a cidade – anseio formalmente marcado pela carga semântica do verbo **voltar**; as suas metas para o futuro são orientadas por preceitos do passado, como se a sociedade das eras precedentes oferecesse uma estrutura mais sólida para o desenvolvimento urbano.

Como o sujeito se volta para um tempo que só existe na lembrança, não se pode negar que o modelo ideal de urbanização reside antes na interioridade do seu ser. Ainda é preciso advertir que o elemento tomado pelo poeta para designar um período promissor (a saudação **bom-dia**) tem um caráter bastante interiorano; todas as pessoas se cumprimentam na cidade porque o espaço urbano é pequeno e as pessoas ainda não se renderam ao ritmo acelerado imposto pelas relações capitalistas. Além da proximidade, a cortesia também sugere que existe algum tipo de afeto entre as pessoas. Dessa forma, o sujeito deixa claro que prefere viver num mundo simples e agradável, onde as relações humanas ainda tenham um valor significativo para a vida social das pessoas.

As constantes referências que João Cabral faz ao seu passado cultural levaram o crítico José Guilherme Merquior a identificar uma espécie de sentimento utópico na obra do poeta pernambucano, ainda que seja tratado de modo bastante consciente:

Toda a alta poesia cabralina – e não só as peças “sociais” – alude à dimensão da utopia como componente do ser humano e de sua relação com o ser. Mas a consciência da essencialidade do utópico nada tem a ver com a sua degradação em profetismo vulgar, em figuração arbitrária da felicidade no bojo de uma propaganda ideológica (Merquior, 1972:177)

Alfredo Bosi, em seu livro *O ser e o tempo da poesia*, refere-se a esse mergulho no passado como uma forma encontrada pela literatura para resistir ao caos imposto pelas relações pragmáticas das sociedades capitalistas. De certa forma, a lembrança dos tempos passados corresponde à restituição da ordem que o mundo parece ter perdido:

A saudade de tempos que parecem mais humanos nunca é reacionária. (...) Reacionária é a justificação do mal em qualquer tempo. Reacionário é o olhar cúmplice da opressão. Mas o que move os sentimentos e aquece o gesto ritual é, sempre, um valor: a comunhão com a natureza, com os homens, com Deus, a unidade vivente de pessoa e mundo, o estar com a totalidade (Bosi, 2004: 178).

É preciso admitir, no entanto, que João Cabral não exclui o progresso como parte expressiva de uma cidade. Apesar de parecer um pouco insatisfeito com alguns resultados desastrosos que a modernidade trouxe para o Recife, o poeta não se opõe abertamente ao desenvolvimento, desde que as relações humanas permaneçam intactas. Cabral apenas lamenta não poder mais resgatar as suas experiências vividas, mas isso não significa que não esteja aberto a um novo modo de vida. Tomando as imagens do progresso e do saudosismo como metáforas para a criação poética, pode-se dizer que a obra do autor é justamente a fusão e o equilíbrio entre tradição e modernidade – é claro que não há qualquer novidade nessa informação, mas o texto “Ao novo Recife” mostra de modo exemplar esse aspecto de sua poética.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

João Cabral de Melo Neto sempre alimentou a fama de ser um homem frio e racionalista, de modo que as declarações sobre sua pessoa podem ter influenciado no julgamento crítico de sua obra. Evidentemente, a poesia cabralina é muito racionalista, mas isso não impede que ela também comporte momentos de pura emoção e encantamento, até porque a razão não se opõe à emoção. Ao que tudo indica, o próprio poeta lutou para que a idéia do homem contido se projetasse sobre sua obra.

Entretanto, no final dos anos 60, o professor Roland Barthes defendeu em uma conferência a sua famosa tese de que o autor já não tem mais autonomia para impor um sentido restrito à sua obra; segundo Barthes, o significado do texto é construído culturalmente ao longo dos anos e depois interpretado por um leitor:

(...) a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (Barthes, 1982:65).

O crítico francês ainda aprimoraria suas idéias sobre essa questão, de modo que a conferência serviu mesmo como uma reação provocativa ao conceito romântico (tão em voga no momento) do autor onipotente – o que barrava a natureza polissêmica da obra de arte. Dessa forma, ainda que o racionalismo não se oponha ao humanismo, era preciso um trabalho que enfatizasse a vertente humanizadora da poesia de João Cabral, pois a ênfase dada ao seu rigor construtivista e à racionalidade com que o poeta escreveu seus versos poderia levar o leitor a identificá-la como mero verbalismo formal ou como uma obra desprovida de uma existência humana. Evidentemente, o trabalho apurado com a linguagem não represa o teor sentimental dos escritores; mas parece que essa idéia se fixou no imaginário crítico-literário depois das experiências concretistas que visavam incessantes inovações formais e muitas vezes deixavam o conteúdo em segundo plano.

Para falar a verdade, o próprio poeta reconhecia as imprecisões de seu projeto, já que não é possível separar a razão dos sentimentos humanos; João Cabral reconhecia os perigos que rondam o homem quando ele se volta para algumas idéias fixas:

Tanta lucidez dá vertigem.  
Faz perder pé na realidade.  
Perder pé dentro de si mesmo,  
sem contrapé, é uma voragem.  
("Diante da folha branca", *Museu de tudo*, 1975).

Num outro poema intitulado “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, por exemplo, João Cabral também mostra que seu projeto de poesia racionalista pode ser consideravelmente afetado:

Sempre evitei falar de mim,  
falar-me. Quis falar de coisas.  
Mas na seleção dessas coisas  
não haverá um falar de mim?  
 (“Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, *Museu de tudo*, 1975)

O termo *apócrifa* designa um invento falseado, clandestino e destituído de valor canônico. Dessa forma, parece que o sujeito está inquieto diante de sua obra, uma vez que admite a possibilidade de ser traído por ela. Marianne Moore sente que o texto tem vontades próprias e diz coisas que ela não planejou dizer. É óbvio que as dúvidas de Moore afetam também a João Cabral, pois o autor sempre manifestou apreço pela obra da poetisa norte-americana, identificando-se com a sua prática de escritura. Em outras palavras, Cabral também se analisa ao estudar o texto de uma outra pessoa, mas preferiu não se referir a si mesmo com o provável intuito de repressar a subjetividade do discurso.

Cabral anuncia um projeto cumprido à risca. O advérbio *sempre* atesta a consciência com que o autor traçou sua poética, procurando nunca dela se desvincular – uma poesia que nega a subjetividade e que se constrói a partir da leitura de objetos. No entanto, o poeta reconhece o fracasso de seu projeto, já que os objetos que compõem o quadro de uma poesia nominal também dizem algo sobre a pessoa que os selecionou. Com efeito, a preferência por um determinado modelo de arte é sempre uma preferência subjetiva decorrente de um gosto particular. João Cabral não teria dedicado décadas de sua vida escrevendo sobre objetos concretos se ele não gostasse de falar sobre esse tema.

A lírica humanizadora do poeta pernambucano pode ser notada com mais precisão quando ele aborda a sua origem nordestina. João Cabral de Melo Neto nutriu um afeto muito grande pelas paisagens de sua terra natal, já que elas apareceram com grande recorrência em sua obra; evidentemente, o poeta não as registraria de forma tão enfática caso elas não lhe agradassem. Por isso mesmo ele não fez uma mera descrição topográfica dos ambientes, mas antes os personificou com o intuito de lhes atribuir vida e enfatizar a experiência humana que viveu nesses lugares. Dentre as paisagens que compõem o seu cenário poético, o canavial, o rio e o sertão são as mais recorrentes.

É muito notório o fascínio que os canaviais nordestinos exerceram sobre João Cabral, já que, na maioria das vezes, o poeta parece ter sentido um verdadeiro alumbramento



diante das largas lavouras de cana. O poeta dedicou uma afeição tão intensa à cana-de-açúcar pernambucana, que ele chegou a defender a superioridade de seu plantio diante das técnicas exercidas em outras regiões do mundo. Cabral de Melo usou a imagem da cana com diferentes fins, sobressaindo a descrição de situações sociais da região nordestina ou o retrato psicológico do ser humano, por exemplo. No primeiro caso, o autor abordou o canavial como se fosse um ambiente socialmente estruturado; dessa forma, a cana adquiriu vida própria e passou a sentir as inquietações que afligem o homem. No poema “O vento no canavial”, Cabral tece um paralelo entre as lavouras de cana e a organização de uma sociedade aparentemente inerte, mas que soube reagir com fulgor aos estímulos do meio:

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

se muda em bandeira viva,  
de cor verde sobre verde,  
como estrelas verdes que  
no verde nascem, se perdem.

(“O vento no canavial”, *Paisagens com figuras*, 1954)

Os rios também povoam o imaginário poético de João Cabral e costumam apresentar um semblante miserável, pois tanto designam a adversidade do mangue quanto a tragédia do sertão. Os rios perenes mantêm uma identidade tão evidente com os habitantes do Nordeste que eles se confundem com o próprio fado do nordestino, como aparecera no livro *O rio*, quando o rio/homem sertanejo luta para manter o seu curso e sobreviver às estagnações durante o período de seca. Dessa forma, o poeta usa a imagem das águas com o intuito de fazer pesadas denúncias sociais. Em “As águas do Recife”, numa comparação feita entre as águas do rio e as águas do mar, João Cabral mostra que este último é caracterizado pela abundância, pela força e pela violência ao passo que o rio comporta a idéia de ser um ambiente fraco e pobre, apesar de ser bastante ponderado em suas atitudes. Em alguns momentos, as ações das duas águas são fortemente regidas pela emoção, já que elas sentem o medo da morte e lutam pela sobrevivência e pela manutenção de sua interioridade:

Mas se são distintos na ação  
mesma é a razão de seu atuar:  
tentam continuar a ser da água  
de aquém do arrecife, antemar.  
(“As águas do Recife”, *Museu de tudo*, 1975)

Talvez seja oportuno lembrar que a personificação é o procedimento mais usado por João Cabral para conferir um teor de humanidade aos seus objetos. Através dessa figura de linguagem o sujeito pode se relacionar de forma mais intensa com os seres inanimados de sua terra; dito de outra forma, os objetos deixam de ser seres sem importância e adquirem a categoria de um ente quase querido.

As regiões afetadas pela seca constituíram outro cenário recorrente na obra do poeta. Quando se refere a esses ambientes, João Cabral emprega imagens enfáticas com o intuito de acentuar a condição desumana em que os homens vivem durante os tempos de estiagem. O poeta também denunciou a falta de assistência social e a exploração dos habitantes dessa terra; com efeito, os homens têm uma vida tão precária e desprovida de recursos financeiros, que eles assemelham já estarem mortos. Por isso mesmo, Cabral não teme em identificar o homem com a terra seca e petrificada onde vive. Dessa forma, o sentimento humanizador de sua obra desponta quando o poeta se mostra bastante preocupado com a situação penosa dos povos explorados em sua região:

Mortos ao ar-livre, que eram,  
hoje à terra-livre estão.  
São tão da terra que a terra  
nem sente sua intrusão.

(“Cemitério pernambucano – Nossa Senhora da Luz”, *Paisagens com figuras*, 1954)

Como se não bastasse a recorrência das paisagens nordestinas na obra de João Cabral, algumas vezes o poeta opta por lhes descrever sob um enfoque erótico. Como se sabe, o erotismo corresponde à representação dos desejos humanos, constituindo um aspecto diretamente ligado às pulsões subjetivas. Dessa forma, Cabral mostrou um sentimento muito intenso quando descreveu a sua região com instintos provocadores, pois a terra erótica significa antes de qualquer coisa a terra sentimental.

O rio reaparece em sua poesia para traduzir os momentos de erotismo mais serenos, uma vez que água corrente derrama sobre a terra um canto tranqüilo e jovial. O poeta optou pela imagem do rio para abordar os temas eróticos, porque a oscilação de suas correntezas facilmente lembra os contornos do corpo feminino. No entanto, a mulher ainda é tratada de modo muito contido, como se o poeta tivesse pudor de se referir ao assunto; as imagens brandas fazem com que o elemento erótico antes seja sugerido do que revelado abertamente. No poema “Rio e/ou poço”, o autor teceu algumas considerações sobre as diferenças entre a aparência e a essência dos seres; num determinado momento, a mulher

descrita no texto é identificada com as águas de um poço profundo, índice que atesta a densidade de sua vida interior:

Só uma água vertical,  
 água parada em si mesma,  
 água vertical de poço,  
 água toda em profundidade,  
  
 água em si mesma, parada,  
 e que ao parar mais se adensa,  
 água densa de água, como  
 de alma tua alma está densa.  
 (Rio e/ou poço, *Quaderna*, 1960)

João Cabral de Melo Neto também recorreu à imagem das frutas para desenvolver o tom erótico de seus poemas; no entanto, diferentemente da serenidade com que concebera as águas fluviais, os frutos foram tratados de modo insinuante e provocador. A figura feminina, por sua vez, fora retratada de modo mais voluptuoso e com insinuações corporais mais explícitas; nos textos dessa natureza, João Cabral procurou flagrar o momento em que os amantes se entregavam ao desejo carnal intenso. Em “As frutas de Pernambuco”, João Cabral desenvolve a idéia de que os frutos de sua região possuem um gosto tão peculiar, que o sujeito não encontra meios de resistir ao seu apelo; apesar das frutas se oferecerem aos olhos do espectador, o poeta não lhes atribui características levianas. O dado mais relevante desse poema, no entanto, é o fato de que o poeta concebe as frutas mais por viés sentimental do que pragmático:

Mesmo nas ácidas, o açúcar,  
  
 é tão carnal, grosso, de corpo,  
 de corpo para o corpo, o coito,  
  
 que mais na cama que na mesa  
 seria cômodo querê-las.  
 (“As frutas de Pernambuco”, *A escola das facas*, 1979)

Com o intuito de preservar a memória cultural nordestina, João Cabral fez referências constantes a alguns elementos típicos de sua região. Na verdade, o poeta nutria um sentimento muito forte por tudo aquilo que estivesse ligado ao lugar onde nasceu, razão pela qual a matéria sertaneja aparece de modo comovente em sua obra. Dessa forma, é bastante notória a preocupação que Cabral tinha em valorizar a cultura regional, sem com isso ceder espaço ao regionalismo trivial.

A rede, objeto de forte recorrência no Nordeste, deixou de ser vista como mero utensílio caseiro para ser concebida como um ente querido; o poeta personificou o objeto para que ele fosse encarado do modo mais próximo possível do ser humano. Num determinado momento do poema “A rede – ou aquilo que Sevilha ao conhece”, os corpos do sujeito e da rede se fundem num delicioso abraço, mostrando que existe forte relação de afetividade entre ambos; com efeito, Cabral se deixou seduzir por esse elemento acalantador e não já teme em mostrar que lhe dedica um sentimento profundo:

é o abraço sem fora e sem dentro,  
 é como vestir outra pele  
 que ele possui e que o possui,  
 uma rede nas veias, febre.  
 (“A rede – ou aquilo que Sevilha não conhece”, Agrestes, 1985)

A literatura oral constitui outro elemento da cultura nordestina de forte recorrência na obra do poeta pernambucano. Em “Descoberta da literatura”, Cabral procurou denunciar o preconceito com que os gêneros populares vieram sendo historicamente tratados, pois a casa-grande não desejava ver um de seus filhos recitando versos “iletrados” no meio dos trabalhadores do eito. Na cena descrita pelo poeta, a literatura assume uma função nitidamente humanizadora, no sentido de que ela desperta a fantasia das pessoas e lhes proporciona uma espécie de fuga da realidade árdua em que vivem. A performance oral realizada pelo narrador representa um momento de festa e descontração, já que, por um determinado momento, os trabalhadores superam os limites entre o real e o imaginário:

a tensão era tão densa,  
 subia tão alarmante,  
 que o leitor que lia aquilo  
 como puro alto-falante,  
 e, sem querer, imantara  
 todos ali, circunstantes,  
 receava que confundissem  
 o de perto com o distante,  
 o ali com o espaço mágico,  
 seu franzino com o gigante...  
 (“Descoberta da literatura”, *A escola das facas*, 1979)

A música regional também apareceu com o intuito de abrandar os conflitos que afligiam a alma humana. Segundo o poeta, os sertanejos preferem executar uma música com características líquidas, pois assim eles esquecem as mazelas trazidas pelo solo petrificado do sertão. Dessa forma, a música funciona como uma espécie de antídoto contra a estiagem, já que ela distrai as pessoas e as retira momentaneamente das suas duras condições de vida. O

mais importante, entretanto, é o fato de que a melodia proporciona um momento de felicidade e equilíbrio para uma população que sempre foi explorada pelas classes dominantes:

Talvez as gotas úmidas dessa música  
que a gente dali faz chorar de violas,  
umedeçam, e senão com a água da água,  
com a convivência da água, langorosa.  
("Fazer o seco, fazer o úmido", *A educação pela pedra*, 1966)

Por fim, a recordação de algumas cenas ocorridas no Nordeste brasileiro constituiu um aspecto relevante para a formação da lírica humanizadora de João Cabral, pois através das lembranças o sujeito mergulha no seu passado íntimo e traz de volta ao peito as experiências que vivenciou em eras remotas. Por isso mesmo, o vocábulo *recordar* comporta em sua base etimológica a idéia de resgatar as emoções sentidas: de origem latina, *re* (de novo) e *cordus* (coração). Em última instância, há de se convir que a reminiscência também contribui para a formação do homem, no sentido de que os fatos lembrados são concebidos sob uma visão mais amadurecida.

João Cabral de Melo Neto escreveu muitos poemas com um tom nitidamente memorialista, prova de que ações narradas lhe marcaram de alguma forma. Dentre as experiências do passado, a representação da infância talvez seja um dos recursos mais proeminentes em sua obra, pois na visão da criança o mundo adquire uma feição mais fantasiosa. Com efeito, muitas vezes o poeta sentiu uma espécie de alumbramento diante do mundo, como se estivesse descobrindo um desconhecido reino encantado. Dessa forma, ao recorrer à visão da criança para compor os seus poemas, Cabral de Melo encontra um antídoto contra o pragmatismo do adulto, que já não tem tempo para se deter um pouco e sentir com mais propriedade o prazer da descoberta:

Menino, o gume de uma cana  
cortou-me ao quase de cegar-me,  
e uma cicatriz, que não guardo,  
soube dentro de mim guardar-se.  
("Menino de engenho", *A escola das facas*, 1979)

João Cabral também nutriu forte desejo de preservar a arquitetura dos bairros antigos e a tradição cultural de sua comunidade. O poeta se sentiu um pouco inquieto com as modificações sofridas pela cidade em decorrência do progresso acelerado; por isso lamenta não poder mais encontrar os lugares que freqüentara em sua juventude, quando as ruas ainda lhe proporcionavam uma espécie de intimidade devido à calma que as envolvia. Nesse sentido, ao saber que as relações sociais mudam com o passar do tempo, o poeta foi tomado

por um sentimento melancólico, pois já não podia encontrar as mesmas experiências que marcaram a sua mocidade. Tem, contudo, a esperança de que os dias vindouros sejam melhores do que o tempo em que ele viveu; há, portanto, uma espécie de sentimento utópico que permeia seus versos e faz com que o poeta espere o futuro de forma menos tensa. Ademais, se os espaços urbanos estão fisicamente demolidos, eles continuavam presentes em suas lembranças:

conto com que todo esse progresso  
que derruba o onde fui (e ainda levo)

faça mais fácil o mão-a-mão  
de mão a mão distribuir o pão  
(*"Ao novo Recife", A escola das facas, 1979*)

A lírica humanizadora de João Cabral de Melo Neto, portanto, é decorrente, sobretudo, das experiências humanas e das denúncias sociais representadas em sua obra; mesmo os versos de orientação mais concretista comportam um sentimento humano bastante significativo. Depois, o interesse do poeta pelas cenas simples do cotidiano nordestino e a preocupação com a população explorada mostram que ele não está indiferente à situação dessas pessoas.

As experiências vividas no Nordeste brasileiro são, de fato, o substrato que lhe deu a carga humana necessária para escrever seus versos. A própria referência a importantes escritores nordestinos (como José Lins do Rego, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira e Joaquim Cardoso) reforça a imagem de Nordeste trabalhada pelo poeta. Com efeito, João Cabral relê a obra dos nordestinos e reaviva a tradição cultural de sua terra.

As relações humanas descritas pelo poeta, o resgate das experiências vividas, a manutenção da tradição cultural do Nordeste e a personificação dos seres concretos são os principais artifícios a que o poeta recorreu para impregnar humanidade em sua poesia. Diante disso tudo, talvez seja mais sensato conceber uma imagem distinta daquela dada por José Castello para caracterizar o poeta pernambucano: João Cabral de Melo Neto – um homem com alma.

## REFERÊNCIAS TEÓRICAS

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horiaonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

\_\_\_\_\_ *Introdução à estética musical*. São Paulo: HUCITEC, 1995.

ÁVILA, Affonso (org). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_ *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_ *A poética do devaneio*. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_ *A terra e os devaneios da vontade*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. A morte do escritor. In.: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BATAILLE, Georges. *O erotismo – o proibido e a transgressão*. 2ª ed. Lisboa: Moraes, 1980.

BENEVOLO, Leonardo. *A cidade e o arquiteto*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_ *Céu, inferno*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

\_\_\_\_\_ *O ser e o tempo da poesia*. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas, 1996.

\_\_\_\_\_ *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_ *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_ *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2002.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Rede de dormir – uma pesquisa etnográfica*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2003.

\_\_\_\_\_. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.

\_\_\_\_\_. *Literatura oral no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1984.

\_\_\_\_\_. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Global, 2001.

CASTRO, Josué de. *Geografia da fome*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.

\_\_\_\_\_. *Documentário do Nordeste*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1959.

CAVIGNAC, Julie. *A literatura de cordel – da história escrita ao relato oral*. Natal: EDUFRN, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COELHO NETTO, J. Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura – uma introdução*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 47ª ed. São Paulo: Global, 2003.

\_\_\_\_\_. *Nordeste*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

FROTA, Pessoa (et alli). *Biologia – Nordeste*. Recife: UFPE, 1970.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 6ª ed. São Paulo: Loyola, 2000.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *Estudos de psicopedagogia musical*. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1988.

GIANNOTTI, José Arthur. *Exercícios de filosofia*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1980.

GIDDENS, Anthony. *A transfiguração da intimidade*. São Paulo: UNESP, 1993.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HAMBURGER, Michael. *La verdade de la poesía – tensiones em la poesía moderna de Baudelaire a los anos sesenta*. Cidade do México: Fondo de cultura econômica, 1991.



- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HOUAISS, Antonio (Instituto). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: colocações gerais”. In.: LIMA, Luis Costa (org). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- KANT, Emmanuel. *Crítica da razão pura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- LOURO, Guacira Lopes Louro (org). *O corpo educado* 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MAXADO, Franklin. *O que é literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_ *Manual prático de análise literária*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_ *A literatura brasileira através dos textos*. 23ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- \_\_\_\_\_ *A criação literária – poesia*. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PINTO, Mário. *Elementos básicos da lógica*. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG/FUMARC, 1983.
- RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: tempo Brasileiro, 1975.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.
- VALÉRY, Paul. “Pièces sur l’art”. In.: *Oeuvres – tome II*. Paris: Gallimard, 1960.

\_\_\_\_\_ *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VILLA, Marco Antonio. *Vida e morte no sertão*. São Paulo: Ática, 2000.

WELLEK, R & WARREN, A. *Teoria da literatura*. 5ª ed. Lisboa: Europa-América, 1962.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## REFERÊNCIAS CRÍTICAS

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. “Ar de índio”. In.: *matéria de passagem – leituras de teoria literária e literatura brasileira*. João Pessoa: Idéia, 2006.

BARBOSA, João Alexandre. “Linguagem e metalinguagem em João Cabral”. In.: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_ *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

\_\_\_\_\_ “Balanço de João Cabral de Melo Neto”. In.: *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da literatura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_ *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

BRASIL, Assis. *Manuel e João – dois poetas pernambucanos*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

*Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. “O geômetra engajado”. In.: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPEDELLI, Samira Yossself. *Literatura comentada: João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Ática, 1976.

CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária – poesia ao norte”. In.: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_ “Severinos e comendadores”. In.: SCHWARZ, Roberto (org). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

SCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

GONÇALVES DE SOUZA, Helton. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Branco sobre branco”. In.: *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LIMA, Luis Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond e Cabral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

\_\_\_\_\_. “A lâmina assimétrica ou a ilusão da simetria”. In.: *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

MACHADO, Irene. “Voz como corpo grotesco – a poesia de João Cabral de Melo Neto”. In.: BRAIT, Beth & BASTOS, Neusa (orgs). *Imagens do Brasil: 500 anos*. São Paulo: EDUC, 2000.

MARTINS, Aulus Mandagará. “A poesia *agonal* de João Cabral de Melo Neto: descontinuidade e tradição”. In.: SANSEVERINO, A.; SIMON, C. & ARAÚJO, H. *Prestando contas: pesquisa e interlocução em literatura brasileira*. Porto Alegre: Sagra-D-C-Luzzato, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. “Nuvem civil sonhada”. In.: *A astúcia da mimese: ensaios sobre crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MOISÉS, Carlos Felipe. “João Cabral de Melo Neto”. In.: AZEVEDO FILHO, Leategário (org). *Poetas do modernismo – vol. VI*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

\_\_\_\_\_. “João Cabral de Melo Neto”. In.: *Poesia e realidade*. São Paulo: Cultrix, 1977.

NUNES, Benedito. “A máquina do poema”. In.: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PEIXOTO, Níobe Abreu. *João Cabral e o poema dramático*. São Paulo: Annablume, 2001.

PIGNATARI, Décio. “A situação atual da poesia no Brasil”. In.: *Contracomunicação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SANTOS, Wendel. “As doze razões do poema”. In.: *Crítica: uma ciência da literatura*. Goiânia: UFG, 1983.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SILVA, Francisco Ivan da. “Poesia em tempo de seca: João Cabral, a vertente barroca da poesia brasileira”. In.: LINO, Joselita & SILVA, Francisco Ivan da (orgs). *Múltipla palavra: ensaios de literatura*. João Pessoa: Idéia, 2004.

TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza – explosão do sagrado na poesia de João Cabral*. São Caetano do Sul: Ateliê/FAPESP, 1996.

VERNIERI, Susana. *O Capibaribe de João Cabral*. São Paulo: Annablume, 1999.

VILLAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. In.: BOSI, Alfredo (org) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

## REFERÊNCIAS LITERÁRIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesias completas – volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARDOSO, Joaquim. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

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

\_\_\_\_\_ *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_ *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.