

ROSANNE BEZERRA DE ARAÚJO

TRAVESSIA DO TEMPO

NA

POÉTICA

DE JOÃO CABRAL
DE MELO NETO

Travessia do tempo na poética de João Cabral de Melo Neto

2ª Edição revista e ampliada

**Reitor**

José Daniel Diniz Melo

Vice-Reitor

Henio Ferreira de Miranda

Diretoria Administrativa da EDUFRN

Maria da Penha Casado Alves (Diretora)

Helton Rubiano de Macedo (Diretor Adjunto)

Bruno Francisco Xavier (Secretário)

Conselho Editorial

Maria da Penha Casado Alves (Presidente)

Judithe da Costa Leite Albuquerque (Secretária)

Adriana Rosa Carvalho

Anna Cecília Queiroz de Medeiros

Cândida de Souza

Fabrcio Germano Alves

Francisco Dutra de Macedo Filho

Gilberto Corso

Grinaura Medeiros de Moraes

José Flávio Vidal Coutinho

Josenildo Soares Bezerra

Kamyla Álvares Pinto

Leandro Ibiapina Bevilaqua

Lucélio Dantas de Aquino

Luciene da Silva Santos

Marcelo da Silva Amorim

Marcelo de Sousa da Silva

Márcia Maria de Cruz Castro

Marta Maria de Araújo

Martin Pablo Cammarota

Roberval Edson Pinheiro de Lima

Sibele Berenice Castella Pergher

Tercia Maria Souza de Moura Marques

Tiago de Quadros Maia Carvalho

Editoração

Kamyla Álvares (Editora)

Lúcia Oliveira (Colaboradora)

Revisão

Wildson Confessor (Coordenador)

Luciano Vagno (Colaborador)

Design editorial

Rafael Campos (Coordenador)

Rafael Campos (Capa)

Wilson Fernandes (Miolo)

Rosanne Bezerra de Araújo

Travessia do tempo na poética de João Cabral de Melo Neto

2ª Edição revista e ampliada


edufnr
Natal, 2022

60
anos

Fundada em 1962, a EDUFRN permanece dedicada à sua principal missão: produzir livros com qualidade editorial, a fim de promover o conhecimento gerado na Universidade, além de divulgar expressões culturais do Rio Grande do Norte.

Publicação impressa financiada com recursos do Fundo Editorial da UFRN. A seleção da obra foi realizada pelo Conselho Editorial da EDUFRN, com base em avaliação cega por pares, a partir dos critérios definidos no Edital nº 4/2015-EDUFRN, para a linha editorial Técnico-científica.

Coordenadoria de Processos Técnicos
Catalogação da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Araújo, Rosanne Bezerra de.

Travessia do tempo na poética de João Cabral de Melo Neto [recurso eletrônico] / Rosanne Bezerra de Araújo. - Dados eletrônicos (1 arquivo : 2,60 MB) - 2. ed., rev. e ampl. - Natal: EDUFRN, 2022.

272 p. : il.

Modo de acesso: World Wide Web <<http://repositorio.ufrn.br>>.

Título fornecido pela editora.

Título da primeira edição: Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral.

ISBN 978-65-5569-108-5

1. Poesia brasileira. 2. Literatura brasileira. 3. Melo Neto, João Cabral de - Crítica e interpretação. 4. Melo Neto, João Cabral de - Estudos literários. I. Título.

RN/UF/BCZM

2020/48

CDD B869.91

CDU 821.134.3(81)-1

Elaborado por Vânia Juçara da Silva CRB-15/805

Todos os direitos desta edição reservados à EDUFRN – Editora da UFRN

Av. Senador Salgado Filho, 3000 | Campus Universitário
Lagoa Nova | 59.078-970 | Natal/RN | Brasil
e-mail: contato@editora.ufrn.br | www.editora.ufrn.br
Telefone: 84 3342 2221

AGRADECIMENTOS

O resultado deste livro deve-se ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) durante os dois anos de meu mestrado. Assim, agradeço à CAPES por ter financiado este estudo; ao meu orientador, o Professor Marcos Falchero Falleiros, que acompanhou o decorrer da pesquisa com sua leitura crítica e minuciosa; ao Professor Henrique Eduardo de Sousa, cujas aulas destacaram a singularidade do verso cabralino, principalmente em *Uma faca só lâmina*; ao Professor Alcides Villaça, que contribuiu com críticas e comentários pertinentes; e a Ector Pablo Dantas Beserra, cuja influência foi fundamental para a minha compreensão da poética cabralina e para a elaboração desta escrita desde a fase em que ainda era um embrião. Devo registrar, também, o meu agradecimento à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, instituição que me acolheu na graduação e na pós-graduação. Em especial, expresso minha eterna gratidão a minha mãe, Rita Maria Bezerra de Araújo (*in memoriam*), a verdadeira poesia em mim; ausência que se faz presente na continuidade de minha travessia.

PREFÁCIO

A estética da busca

“Somos feitos de tempo.”

Rosanne Bezerra de Araújo

Leitor informal, destituído dos princípios rígidos do método acadêmico, demorou a cair nos olhos, quando não na própria consciência, alguma compreensão mais intensa da poesia de João Cabral. O primeiro sol, como a aspirina que iluminava a noite da sua dor, só acendeu quando li o ensaio *Poesia e Composição*, até então raro e esgotado, mas incluído na edição da obra completa (Nova Aguilar, Rio, 1994).

De corte ensaístico, foi lido como conferência na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, na noite de 13 de novembro de 1952, a convite de Péricles Eugênio da Silva Ramos, fundador da *Revista Brasileira de Poesia*. Durante quatro anos, de 1952 a 1956, ficou inédito. Até o poeta concordar com sua publicação na sétima edição da revista que nasceu para ser o órgão de divulgação do Clube de Poesia do Brasil, uma voz da Geração de 45.

Avesso ao ofício de explicar a construção do poema, se para ele a revelação se faz na feitura e não por sopro de musas ou récitas, Cabral foi levado por Silva Ramos, crítico dos mais eruditos da poesia pós-modernista, a remover a pedra do sono e erguer a discussão dos limites entre *a inspiração* e *o trabalho de arte*. E como nunca fizera antes, ele sempre engenheiro de construções poéticas de forte, rara e monástica concretude.

A conferência, indispensável anotar, vem antes do livro *Duas Águas* (José Olympio, Rio de Janeiro, 1956), reunião já de grande densidade como conjunto da primeira fase. Só em 2003, *Poesia e Composição* terá sua edição autônoma (*Coleção Marfim*, Angelo Novus Editora, Coimbra, Portugal).

Todo esse demorado caminho tenta buscar uma possível gênese no poema “Psicologia da Composição”, publicado em 1947. Cabral abre com uma inesperada advertência:

Saio de meu poema
Como quem lava as mãos

De mãos lavadas e substantivas, sinaliza na sua longa dicção, como um marco livre, a consciência do vazio de espaço e de tempo de sua poética na usina da criação cabralina:

O tempo não mais
Destila: evapora;
Onde foi maçã
Resta uma fome;

Onde foi palavra
(potros ou touros
Contidos) resta a severa
Forma do vazio.

É com *fome de tempo* e *vazio de forma* que, cinco anos depois, abre sua conferência em claro tom didático – como não costumava ser –, quase pedagógico, ele que nunca fora dado a explicar a poesia e o poema, mas a fatura como ato preso e inevitável do fazer:

A composição, que para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e para outros, o de elaborar a poesia em poema; que para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura...

Logo a seguir, reclama da tarefa que considera difícilíssima, *se quem fala preza, em alguma medida, a objetividade, sem desconhecer o sopro do instinto. É afirmativo:*

O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas.

Cabral separa as duas famílias de poetas: a dos que buscam a composição – *busca feita de mil fracassos* – e a dos que apenas a encontram. E proclama, contrapondo à rigidez de pedra do seu ofício escultural:

Brotam, caem, mais do que se compõem.

O engaste do poema “Psicologia da Composição”, revelador do método cabralino – o poema é construção e o poeta um engenheiro construtor – com a prosa fundadora de *Poesia da Composição*, entre o poema de 1947 e a conferência de 1952, revela-se nesta ousada *Travessia do tempo na poética de João Cabral de Melo Neto*, da professora Rosanne Bezerra de Araújo. Com olhar crítico e refinado, a autora decalca o tempo em cada tempo de construção e o espaço indispensável às pedras e às águas da argamassa mineral na alvenaria da criação do poeta.

É sólida e engenhosa a percepção da autora no manejo da tessitura poética de João Cabral, sempre arrimada ao confrontar os melhores formadores de uma fortuna crítica de elevada magnitude, além das referências que sustentam a discussão do *Tempo na História*, a partir de Santo Agostinho, aquele que sabia do tempo, mas confessou não saber explicá-lo.

Rosanne segue a tentativa de busca do poeta – *busca que não cessa e é inatingível* – de *materializar o vazio*, ao escavar o veio da mina, entre cascalhos. É dela a observação:

O escritor seria como Anfion que na tentativa de amadurecer sua obra em meio ao sol, ao silêncio do deserto e à negação da inspiração, busca alcançar uma compreensão.

Com uma tomada de visão da obra cabralina que, sabe, jamais será completa, como nunca foi para o próprio poeta, Rosanne maneja com rigor metodológico o cinzel de sua leitura crítica no ato escultural. Recorta o bloco monolítico e elimina o excesso na pedra bruta para libertar os tempos e revelá-los entre a linguagem e a metalinguagem cabralinas. É Rosanne quem cumpre a tarefa de avisar ao leitor, como a iluminar o caminho que parece metaforicamente deserto, das águas fecundantes do processo de criação do poeta:

Pelo contrário, apesar de todos os rios desagurem no mar, muitas são as tonalidades de suas águas.

Rosanne enfrenta a aventura crítica consciente de que as pessoas e as coisas são feitas de tempo. Em tons de vários matizes, empreende o desafio da travessia perigosa na arriscada transversal dos tempos da poética cabralina. E percorre todos: o *tempo-bicho*, o *tempo-chiclets*, o *tempo-rio*, o *tempo-museu*, o *tempo-espaço*, o *tempo-tempo*.

Entre o êxtase e a lucidez, presa ao mastro no qual se faz Ulisses, ouve o canto a *palo seco* de João Cabral sem se deixar arrebatado pelo encanto da busca aventureira da palavra exata. Como Anfion e sua lira, ela e o poeta são tentados pela inspiração, entre os corpos das pedras e dos rios, secos e úmidos, formadores do *corpus* cabralino.

Recompensada, não por uma descoberta inatingível, mas pelo próprio êxtase da busca, Rosanne realiza, primorosamente, o núcleo central do ensaio, a travessia poética do tempo. E chega a Sevilha. É diante do corpo poético de Cabral, na sua erótica que buliversal, bandeirianamente, a *Sevilha Íntima*, que disseca, tecido a tecido, dos mais expostos aos mais metafóricos, a sensualidade

transmudada e enredada nas formas femininas da cidade-mulher. Para conquistá-la, o poeta engana a sisudez. E com olhos de fauno enfiados nas frestas, frui a beleza sensual de Sevilha, que para ele é fêmea. O poeta é lascivo e a envolve nos braços como se feita para o homem com suas coxas íntimas e que ele toma nos olhos como se usasse as mãos. Nua e bela, Sevilha é a metáfora da paixão, entre artifícios poéticos, e por isso conquista e se deixa conquistar num belo jogo cerebral de sedução.

Esta obra veio para enriquecer o primeiro ciclo estético da poesia de João Cabral de Melo Neto no acervo crítico da UFRN. A presença de João Cabral é inaugurada por Zila Mamede com a *Bibliografia crítica, analítica e anotada, em Civil Geometria* (Nobel-Edusp-INL, São Paulo, 1987). Em 2005, Márcio Lima Dantas lança *Mestiçagem e Ensaísmo em João Cabral de Melo Neto* (Coleção Mossoroense, 2005), ele que antes publicara um ensaio no segundo volume de *Scriptoria* (UFRN, 2000).

A professora Diva Maria Cunha Pereira de Macedo publica duas consistentes notícias sobre a presença de autores potigüares na *Revista de Cultura Brasileira*, editada pela embaixada do Brasil, em Madri, sob a direção editorial de João Cabral de Melo Neto e do poeta espanhol Ángel Crespo: *Revista de Cultura Brasileira: uma embaixadora brasileira na Espanha* (Ciência Sempre, Natal, v. 7, 2007) e *Revista de Cultura Brasileña* (Academia Norte-Rio-Grandense de Letras, v. 51, 2014). Como poetisa, Diva dedica também um conjunto de poemas – *Cabralinas* – como parte do seu livro *Resina* (Una, Natal, 2009). Reunidas, estas leituras são fundadoras do corpus cabralino, iniciadoras do nosso cânone acadêmico sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto.

A singularidade deste livro da professora Rosanne Bezerra de Araújo – estudiosa do niilismo em Hilda Hilst e da ensaística de Constantin Noica –, com primeira edição em 2016 (EDUFRN), é a busca como exercício da fruição estética.

Esta *Travessia* é uma bela aventura que não cessa de tentar compreender a urdidura de uma formidável construção poética, a caminhar com a fome de tempo e sem temer os abismos do vazio de forma. E como se chegasse aos versos de *O Artista Inconfessável*, ela parece ter vivido, intensamente, a glória silenciosa de atravessar o deserto com aquela *tanta lucidez que dá vertigem*, para encontrar, na própria aridez, a bela solidão do fazer poético, como uma recompensa de João Cabral confessada nestes versos-chave:

Mas entre fazer e não fazer
Mais vale o inútil do fazer.

Vicente Serejo

Março de 2020, na segunda edição deste livro, comemorativa dos cem anos de João Cabral de Melo Neto e de sua presença na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

PREFÁCIO À PRIMEIRA EDIÇÃO

Desde o seu título – *Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral*¹ – que o trabalho realizado por Rosanne Bezerra de Araújo se apresenta como um desafio infatigável e uma desmedida responsabilidade nos caminhos a percorrer por qualquer pesquisador que se aventure a embrenhar-se no tecido poético desse grande escritor da literatura brasileira. É senso comum dizer-se que a obra de João Cabral é árida, impessoal, hermética... entre outros julgamentos encontra-se o seu antilirismo de onde a musa foi expulsa e somente Sísifo faz seu trabalho de rolar pedras incessantemente. Entretanto, Rosanne Araújo demonstra, durante a travessia que se propôs fazer em sua pesquisa, que possui fôlego suficiente para nos guiar em uma viagem poética pela senda do tempo e pelas veredas da metapoética cabralina.

O mais singular conceito para o vocábulo “Travessia” é o de viagem ou passagem através de grande extensão de terra ou de mar, é o “través”+ ia”. Essas travessias que se realizam por caminhos concretos podem ser cheias de espinhos, pedregulhos; ter longas ou pequenas durações cheias de dureza de vida e morte; podem ser ríspidas ou caroáveis, podem também apresentar paisagens agrestes ou atraentes, encantadoras, aprazíveis, tranquilas, pacíficas entre outras tantas que nos agridem ou embelezam os olhos e a alma ou, ainda, não nos levar a lugar algum. Mas para qual tipo de travessia aponta *Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral*?

Neste livro, Rosanne Araújo nos convida a fazer uma travessia literária por um caminho ornado com uma colcha

1 N.E.: Título sob o qual esta obra foi publicada em sua primeira edição.

bordada pacientemente com as ricas figuras de duração do tempo amalgamadas em um mesmo momento na poesia cabralina. No caminhar que nos propõe a autora, o tempo poético cabralino é o guia dispensado ao leitor para que ele caminhe em passos lentos ou velozes, entretanto, assegurando-lhe sempre que esse percurso seja de estase ou de êxtase. É uma travessia pelo já propalado árido sertão da poesia cabralina, mas que, sob o olhar da autora, o árido torna-se suave e o caminho transforma-se em deleite poético.

O olhar de Rosanne Araújo sobre a poética cabralina possui a visão do lince, aquele animal que vê mais longe dentre todos os felinos, por isso a presa não lhe escapa. Ao possuir o olhar do lince, acrescido de visão perscrutadora sobre a obra cabralina, Rosanne Araújo não nos deixa escapar nada e nos presenteia com pormenores da poesia cabralina com agudez de sentido do tempo.

Ao simplificar para o leitor o conceito de tempo, demonstrando-o a partir de Santo Agostinho, a autora deixa clara a noção do tempo decorrido nos vários poemas analisados, e que o caminhar que o tempo perfaz entre o passado, presente e futuro na poesia cabralina não é mais do que a consagração de um instante. Refere a autora: “Agostinho mostra que o presente trará passado e futuro juntos. Indo mais além, este mês escolhido como presente pode ser dividido em dias os quais serão divididos em horas, estas em minutos, e estes em segundos...”. A partir do conceito de tempo como “consagração de um instante” – expressão que tomei de empréstimo de Octávio Paz em *O arco e a lira* –, a autora passa a descrever, através das imagens da poesia cabralina, as diferentes formas de tempo.

Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral preenche toda a profundidade que um texto crítico pode oferecer ao leitor com relação às diferentes formas de tempo, desde “o tempo estático da pedra, cujo espaço encontra-se dividido entre o real e o onírico nas três primeiras obras; o tempo da negação

e da busca do silêncio em *Psicologia da composição*; o tempo do domínio da linguagem, como foi visto no trabalho em série de *Serial*; o retorno do tempo da pedra, evidenciando-se versos longos e trabalhosos, refletindo um ritmo novo em sua poesia como vemos em *A educação pela pedra* e, por último, o tempo da memória, como ocorre a partir de *Museu de tudo*” (p. 209).

O tempo que devora o próprio tempo, como Kronos/Tempo grego devora seus próprios filhos para não se ver substituído, certamente não é o tempo de estagnação das montanhas e de placidez dos rios inseridos na construção de *Paisagens com figuras*. Esse tempo, segundo Rosanne Araújo, configura-se no tempo-circular do artista ciente do exercício que ainda tem pela frente. O mesmo tempo de inércia e de quietude ocorre em *O cão sem plumas* ou ainda em *O rio*.

Ao revisitar a obra de João Cabral sob o fluxo e o influxo do tempo, Rosanne Araújo ressalta aspectos relevantes de sua obra como a luta do poeta em se manter afastado do poeta possesso, da musa, em favor da poesia de trabalho e arte. Entretanto, mesmo que Anfion jogue sua flauta ao mar, em “Fábula de Anfion”, em um claro desejo de dispensar a inspiração de sua vida e se irmanar a Zeto, seu irmão gêmeo, que trabalha para a construção de Tebas, esse ato só revela uma continuidade, uma vez que na fábula grega, Anfion mobiliza as pedras com a linguagem da música para erguer as muralhas de Tebas. Quer isto dizer que, mesmo que o poeta recuse a musa em seu *poetar*, trave profundos argumentos metapoéticos contra o acaso, ainda assim, indiferentemente a todos os esforços do poeta, ela, a musa, sempre o ajudará na sua construção poética, de uma forma ou de outra.

Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral aclara a ideia do embate cabralino entre o poeta possuído pela musa, o poeta do acaso, e o poeta imbuído pelo trabalho e arte quando refere que em *Pedra do sono*, “a resistência da pedra se opõe ao estado onírico”. Essa dissonante incompatibilidade de construção poética é visível em toda a sua metapoesia. Por

isso, é manifesto neste livro a certeza de que João Cabral, ao contrário do que afirmam outros estudos, conduziu o seu fazer poético como um Ulisses moderno, “autoprendendo-se” em palavras enxutas, exatas, límpidas, mas não exige que lhe tapem os ouvidos porque precisa escutar o belo canto das sereias, ou seja, o inenarrável canto das musas. Tal afirmação aflora a partir do entendimento das palavras da autora, quando da conclusão da pesquisa, ao verbalizar: “Assim, o acaso não deixa de fazer parte da realização poética, e essa parece ser a grande lição da poesia cabralina, pelo fato de, na tentativa de se desvencilhar sempre do acaso, esse forçosamente passa a ser tematizado em sua poesia, como uma presença inexorável” (p. 261).

Talvez o que melhor descreva a travessia pela poesia cabralina seja o tempo-morte. Morte da palavra excessiva, a morte que o longo poema *Morte e vida severina* presentifica, pois está implícito nesse poema que somos seres que nascemos para morte, uma vez que sem querer nascemos, também sem querer morremos, “que é a morte de que se morre/ de velhice antes dos trinta/ de emboscada antes dos vinte/ de fome um pouco por dia”. Além do tempo-morte já tão amplamente analisado sobre *Morte e vida severina*, Rosanne Araújo destaca o tempo-morte em “Autobiografia de um dia só” no livro *A escola das facas*, onde fica claro que o nascer e o morrer dão-se no tempo presente, ou seja, na apoteose daquele instante. Volta-se ao tempo-morte no *Auto do frade*, que, igual ao *Morte e vida severina*, está envolto da duração do percurso da vida à morte. A vida que espera pacientemente a morte.

Mesmo quando o mundo literário cabralino, face à vida, parece ser o espelho partido em milhões de estilhaços, esta obra vem compô-los e ajustá-los. É assim quando a autora apresenta os poemas de *Museu de tudo*, com objetivo de convocar o leitor a fazer uma travessia por um museu onde se encontram vários fragmentos temáticos como quadro expostos. Será através das leituras desses poemas de temática dispersa que se dará a composição de um todo poético em *Museu de tudo*.

Nestas páginas está o essencial dos poemas de João Cabral para além do que toca à travessia de um tempo em que, como a própria Rosanne Araújo afirma, “o tempo não é outra coisa senão ele próprio”. É por aí, decerto que este livro atinge o seu valor de símbolo que excede o mundo pessoal do poeta e exprime um brilho que nos faz compreender a aceitação invulgar e quase imediata na qual a obra cabralina foi acolhida no panteão dos poetas de língua portuguesa moderna. É verdade também que, sendo um livro evidentemente condicionado ao tempo de pesquisa e ao teor que deve apresentar, terá a sua natureza mensurada, mas, mesmo assim, em sua constituição se acende o fulgor do extraordinário talento poético de Cabral que sempre negou ser “o poeta inspirado”, embora o sendo sem o perceber e também certifica com propriedade que Cabral sempre foi o “poeta de trabalho e arte” como sempre defendeu ser.

Maria da Conceição Oliveira Guimarães

Lisboa, julho de 2015

APRESENTAÇÃO

Este livro realiza uma travessia pela obra de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), buscando apreender o ser do tempo e seus desdobramentos no espaço do poema. Ao leitor que já conhece a obra do poeta, este estudo possivelmente oferecerá um novo olhar focado no seu processo criativo ao percorrer o trajeto de sua poesia através da temática do tempo.

O texto aqui apresentado é resultado de uma investigação do universo literário de João Cabral desde o ano de 2000, quando comecei a ler atentamente a sua obra, questionando e analisando os seus poemas, no decorrer de minhas atividades como mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Publicado em 2016 e reeditado agora em 2020, em comemoração ao centenário do poeta, o presente livro é uma versão recente dos capítulos apresentados na dissertação de mestrado. Passado o tempo, após ter revisitado a obra do poeta pernambucano, resolvi reescrever o texto e publicá-lo. A fim de melhor delimitar o estudo, elegi o *tempo* como categoria temática, por ser um dos aspectos de sua obra menos explorado pela crítica. O próprio texto literário cabralino norteia esta investigação. Desde *Pedra do sono* a *Andando Sevilha* é possível perceber diferentes representações do tempo.

Como veremos adiante, grandes críticos da literatura já discorreram sobre a temática do tempo em João Cabral, revelando a preocupação estética do poeta. Diante disso, o presente livro oferece um passeio pela obra do escritor pernambucano, buscando complementar, na medida do possível, a análise original e minuciosa dos estudiosos que antecederam esta pesquisa. Apesar de o *tempo* ser o tema com o qual me comprometi,

decididamente, ao longo da leitura e da análise de uma seleção de poemas, a riqueza incalculável da obra de Cabral nos leva a contemplar outras temáticas. Dessa forma, nossa investigação deixa-se seduzir, também, pela imagem poética adquirida através da geografia do Nordeste brasileiro (rio, sertão, caatinga, mar, Recife) e pela região espanhola andaluza (rio, serra, vale, aldeia, Sevilha), dois espaços privilegiados em sua poesia, espaços que apresentam aspectos culturais e problemáticas sociais. A leitura da obra tem o intuito de compreender a experiência estética do escritor, revelando uma poética de negação do lirismo e do sentimentalismo. Apoiada naquilo que ela traz de ausente, a poesia cabralina realiza um longo percurso de luta contra os excessos, estando em permanente busca de uma forma ideal de poema. Percebemos, nessa travessia, o empenho do poeta em estabilizar o tempo na moldura estática do poema contra o seu eterno escoar.

A autora

*Em memória da minha mãe,
Rita Maria Bezerra de Araújo (1953-2017),
a quem dedico todos os dias
de minha travessia.*

Mãe,
Quando o tempo
amortece a saudade?
Quando a travessia se cumpre?



The Traveller hasteth in the Evening.
Apressa-se o Caminheiro ao cair da Noite.
(WILLIAM BLAKE)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	25
2 DO SONO À PEDRA	34
2.1 O poeta e seu timbre próprio	34
2.2 A caminho dO <i>engenheiro</i>	41
3 PAISAGEM E VAZIO	73
3.1 O desvelar da linguagem	73
3.2 O tempo da palavra	76
3.3 A severa forma do vazio	79
3.4 Paisagem cabralina	100
3.5 Paisagem severina	106
4 IDEIAS FIXAS DE JOÃO CABRAL	111
4.1 A fome vazia da faca – a imagem da ausência	112
4.2 A imagem na quadra – persistência no número quatro	120
4.3 A imagem no polígono – cemitérios gerais, o fim da travessia	128
4.4 A imagem do cassaco – vida e morte do trabalhador de engenho	138
4.5 A imagem do tempo em <i>Serial</i> – o tempo espesso cabralino	148
5 MUSEU E MEMÓRIA	171
5.1 <i>Museu de tudo</i> – intervalo da tensão	171
5.2 Memória – <i>A escola das facas</i>	183
5.3 A linguagem marca-passo do <i>Auto do frade</i>	192

6 AGRESTES E ANGÚSTIA	200
6.1 <i>Agrestes: entre o peso da morte e o compasso da vida</i>	200
6.2 <i>Crime na Calle Relator – limite, tensão e angústia</i>	215
7 SEVILHA ÍNTIMA	230
7.1 <i>Sevilha andando</i>	230
7.2 <i>Andando Sevilha</i>	238
CONCLUSÃO	249
POSFÁCIO	260
REFERÊNCIAS	266
I – Obras de João Cabral de Melo Neto	266
II – Sobre João Cabral de Melo Neto	266
III – Sobre o tempo	268
IV – Obras gerais	268

1 INTRODUÇÃO

João Cabral de Melo Neto (1920-1999) sempre assumiu uma atitude ativa, um comprometimento estético, ao debater a função moderna da poesia. No entanto, para ele, que fazia questão de ser conhecido como poeta pernambucano a poeta brasileiro, para além do caráter estético da poesia, trazia consigo o desejo muito claro de demonstrar uma preocupação/insatisfação com a realidade social, especialmente com a região Nordeste do Brasil. Daí sua obra ser comumente dividida em *Duas águas*, a primeira voltada para o fazer poético e o rigor da escrita e a segunda voltada para os problemas sociais, a memória e a oralidade. Ao longo de nossa análise, veremos, todavia, que as duas águas se misturam no mesmo rio da linguagem cabralina, provando que um escritor como ele dificilmente seria acomodado a divisões, encaixando-se em categorias, com uma poesia rotulada de social, ou concreta, ou inserida na Geração de 45, e assim por diante. Sua poesia escapa às definições, não se deixando prender por nenhuma tentativa de explicar, de forma reducionista e simplista, o seu universo poético.

João Cabral ocupou cargos diplomáticos, o que lhe proporcionou morar em diferentes países e poder assimilar diversas culturas. No entanto, mesmo com toda a sua vivência como diplomata, o poeta jamais deixou de lado as suas raízes pernambucanas. A sua experiência de funcionário público e diplomata está registrada em seus poemas. Ainda que ligado cronologicamente aos poetas da Geração de 45, o escritor buscou alcançar a singularidade do timbre de sua poesia. Recusando a linguagem do sentimentalismo e da inspiração, ele perseguia a dureza do fazer literário.

Ao lermos a totalidade de sua obra, sentimos o tempo infinito que a envolve. Cada poema é um instante eterno que se desdobra em outros e assim sucessivamente. Sentimos que a cada instante desses somos surpreendidos por versos que nos põem em suspenso – no tempo suspenso e absoluto da poesia. Diante da obra de João Cabral somos banhados pelo sol, sentimos a sede do deserto, caminhamos nas margens do rio; por vezes vamos em suas águas à procura do mar, visitamos a Espanha, ouvimos o canto da andaluza e compreendemos a existência do ser “sem plumas”. Invadimos e somos invadidos por uma poesia que trabalha o dentro e o fora, colocando o leitor diante de diferentes situações humanas: o drama vivido pelo inconformista frei Caneca, a jornada do retirante Severino e o humor ácido do poeta diante da miséria e da morte.

O que pretendemos com este estudo é revisar a obra de João Cabral, conduzindo a análise para o estudo da temática do tempo em sua poesia. Certamente não temos o intuito de esgotar a compreensão e o estudo da obra, mas sim de caracterizar o tempo nos poemas, abrindo caminhos para possíveis leituras.

Antes de iniciar a análise dos poemas, faz-se necessária uma breve reflexão acerca do tempo, por ser este um tema importante não somente nos estudos críticos e filosóficos, mas sobretudo essencial à forma literária tanto como à vida. Experimentamos diversos tempos, diversas durações: o tempo da alegria, da tristeza, do prazer, do desconforto, da juventude, da velhice. Presente, passado e futuro são condensados em um só, tal qual uma trança de cabelo, cujas mechas de tão entrelaçadas tornam inviável o saber onde uma termina e onde a outra começa. É esse entrelaçar de tempos que tentaremos extrair dos poemas de João Cabral. Buscamos, principalmente, um entendimento sobre o tempo na poesia, por ser este diferente de todos os outros, uma vez que a poesia proclama todos os instantes em um só.

Nossas ideias de tempo não são inatas, e sim construções intelectuais, produtos da evolução humana, de maneira que a

contagem do tempo é essencialmente uma conceitualização da estrutura social. Não podemos dizer da existência de uma intuição única do tempo, comum a toda humanidade. Há várias intuições, de modo que a concepção acerca do tempo não é una e sim plural. No que diz respeito à poética cabralina, buscou-se entender como seria o pensar do eu lírico sobre o tempo. Nos poemas analisados, foi-nos surgindo o traçar de um fio que percorre toda a obra. Nesta, pode-se dizer, o tempo compreende uma duração, ou melhor, durações, pois o longo caminhar do poeta e de sua obra estão imbricados em um só. Mais ainda, há a recusa do poeta em relação a um tempo desagregador. Este que constantemente está a rondar “a nuvem cível sonhada” de um tempo calmo e organizado. À tal visita indesejada pode-se chamar o tempo do acaso e da morte.

Em Santo Agostinho, mesmo abordando tão bem o tempo da consciência, vemos que o tempo se torna indefinível. Como definir algo que é móvel e, portanto, escapa-nos a todo instante? Vejamos a maneira obstinada e insistente com que o filósofo indaga:

O que é realmente o tempo? Quem poderia explicá-lo de modo fácil e breve? Quem poderia captar o seu conceito, para exprimi-lo em palavras? No entanto, que assunto mais familiar e mais conhecido em nossas conversações? Sem dúvida, nós o compreendemos quando dele falamos, e compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. Por conseguinte, o que é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; porém se quero explicá-lo a quem me pergunta, então não sei.²

Para exemplificar a impossibilidade de definir o tempo presente, Agostinho o reduz aos poucos até não ter mais como simplificá-lo. Ele reduz o presente de um ano a um dia, mostrando que se pensarmos no ano que estamos vivendo, ele é o presente.

2 AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1984, p. 338.

Contudo, se dividirmos este ano em doze meses e tomarmos janeiro como ponto de referência, veremos que estamos vivendo um mês apenas no presente e os outros restantes fazem parte do futuro. Com este pensamento, Agostinho afirma que o presente sempre trará passado e futuro juntos. Indo mais além, este mês escolhido como presente pode ser dividido em dias os quais serão divididos em horas, estas em minutos, e estes em segundos, até restar somente o instante. Se passado e futuro só se realizam na nossa consciência presente e este presente é sempre fugidio, estando ora no passado, ora no futuro, como situá-lo? Sobre esta nulidade do presente, André Comte-Sponville nos diz: “Nada, pois, entre dois nadas: o tempo seria essa nadificação perpétua de tudo”.³

Por outro lado, Santo Agostinho afirma ser o presente a duração do passar. Conforme este pensamento, de fato só há o tempo presente: o passar das horas, limitado entre o passado e o futuro, transformando-se em uma membrana a envolver ambos. Então, temos o presente do passado (a memória do que passou, tornada presente por meio do instante da lembrança); o presente do presente (o tempo enquanto ele passa) e o presente do futuro (aquilo que prevemos e planejamos em nossa mente).

Segundo Ivan Domingues, em *O fio e a trama* (1996), desde sempre houve tentativas de figurar o tempo, de estabilizá-lo. Afinal, para o homem racional, que sempre busca explicações, nada deve fugir ao seu controle. A mente humana procura, astuciosamente, desvendar os mistérios e desfazer todas as aporias. No entanto, diante do tempo, parece que essa astúcia recua ao perceber que quanto mais se tenta defini-lo, mais ele se desdobra em outras definições. Isso ocorre pois o tempo é espesso; como diz Ivan Domingues, ele é “dotado de profundidade, uma espécie de potência que envolve as coisas e as marca

3 COMTE-SPONVILLE, André. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 18.

com o selo de seu ser”;⁴ como veremos no tempo espesso que envolve a poesia cabralina. Para o autor, ao investigarmos a experiência milenar do tempo e da história, é possível analisá-la por meio de dois modalizadores: a intuição do efêmero e o desejo de eternidade. De fato, a primeira experiência que temos é a intuição do efêmero, o tempo que nos devora feito uma marcha lenta, acompanhando todo o percurso da humanidade, bem como o tempo cotidiano, repetitivo, monótono e instantâneo, ao qual estamos sempre querendo fugir. Diante desta sensação de impotência com relação ao tempo comandando nossas vidas, é natural sentirmos a necessidade de frear sua ação destrutora e corrosiva. A religião e a arte correspondem ao desejo de eternidade. Somente elas parecem nos proporcionar este domínio contra a fugacidade do tempo.

E qual seria especificamente o tempo da poesia? Este seria uma anulação do tempo convencional ao instaurar o perpétuo desdobramento do texto/poema enquanto espaço-tempo da folha. Neste breve estudo pretendemos abordar a importância do tempo na poesia de João Cabral com o intuito de encontrar novas faces deste tema em sua obra, já muito bem abordado pelos críticos José Guilherme Merquior⁵ e Marta de Senna.⁶ Entendemos a obra do poeta como sendo um longo caminhar, caracterizado pela tensão e pelo limite no processo de feitura do poema.

Desde *Pedra do sono*, encontramos um poeta desejoso de inaugurar um novo espaço-tempo da poesia. Mais adiante, o poeta persiste na caminhada por entre a paisagem da linguagem, equilibrando construção e abstração, buscando o tempo calmo

4 DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: UFMG, 1996, p. 23.

5 MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

6 SENNA, Marta de. *João cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980.

da palavra e a lucidez do *engenheiro*. O caminho encontrado para lermos o tempo na poesia de João Cabral parece ser o entendimento sobre a união de diversos tempos, ou fases, em sua obra. Primeiramente temos o tempo do sono, caracterizando as primeiras obras, nas quais o espaço desorganizado do sonho pode ser visto como um pretexto, uma tensão criada pelo próprio poeta para daí surgir a necessidade de organizar essas imagens por intermédio da linguagem. Dessa forma, sugerimos que entre o poeta e sua poesia encontra-se um longo trajeto, a ser preenchido pelas palavras, evitando assim contaminar-se por uma poesia pessoal, acusada por ele de ser uma espécie de “diário íntimo”.⁷ A luta traçada entre a imagem e a palavra resulta na grande tensão temporal provocada pelo poeta, no intuito de se aventurar na imagem para depois modelá-la através das palavras. Recusando a poesia de fácil inspiração, João Cabral permite que a imagem por si só se imponha, para então ele assumir o desafio de trabalhá-la. Daí João Alexandre Barbosa definir a imagem cabralina “como abstração conseguida pelo artesanato”.⁸ Depois da recusa do tempo onírico nas primeiras obras, o poeta escreve na tentativa de preencher o vazio do poema. A ausência torna-se a mola propulsora do poema cabralino, lançando-o sempre a um novo desafio. No decorrer das obras, vemos a sua tentativa de equilibrar cada vez mais essa tensão. Após o tempo lento da descoberta do fazer, o poema passa a apoiar-se na negação, naquilo que ele tem de menos, como é o caso de *O cão sem plumas* ou de *Anfion* sem a flauta. Aos poucos a tensão temporal vai se dissolvendo a ponto de o poeta tratar, com certa intimidade, temas como a morte e a memória, como constatamos nos dois autos – *Morte e vida severina* e *Auto do frade* – e a partir de *Museu de tudo*. Assim segue o escritor procurando equilibrar

7 Em seu ensaio “Da função moderna da poesia”, João Cabral assim critica o poema dito moderno. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 769.

8 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 33.

os contrários de sua poesia, esquivando-se dos excessos. Pois assim como recusava uma obra somente baseada na construção, evitava também aquela que fosse imbuída de inspiração. Em luta contra esses dois extremos, seu objetivo é encontrar a medida certa de ambos os lados. O caminhar de sua obra vem da escuridão (traços surrealistas, imagens oníricas presentes em *Pedra do sono*), amanhecendo com o sol do *engenheiro*, no qual em vez do sonho predomina o pensamento do poeta. Por isso a sua insistência no sol do meio-dia do deserto. Já nas suas últimas obras, *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*, a imagem do sol reaparecerá, porém será o sol de dentro do ser sevilhano, ou ainda, o “sol negro” dos cabelos da andaluza. Não somente o sol mas também outras imagens são aproveitadas pelo poeta para designar a racionalidade de sua poética. Então ele busca dos exemplos mais bem elaborados, como a perfeita geometria da montanha e do mar, presentes em *Paisagens com figuras*, até os exemplos simples como o da geometria do ovo em *Serial*. Em outras imagens como a de *O cão sem plumas* e a de *Uma faca só lâmina*, vemos a tentativa de *materializar* o vazio inerente ao ser. O escritor seria como Anfion, que na tentativa de amadurecer sua obra em meio ao sol, ao silêncio do deserto e à negação da inspiração, busca alcançar uma compreensão. No entanto, essa compreensão parece ser inatingível. A busca, pode-se dizer, não cessa.

Em alguns poemas, o tempo assemelha-se a uma substância, como se fosse algo espesso que, captado pelos cinco sentidos do poeta, pudesse ser perfurado pela ponta de uma agulha. Esse tempo espesso que se volta sobre si remete à palavra poética que se volta para a linguagem, de modo que não há como falarmos sobre a poesia cabralina sem abordarmos a metalinguagem que lhe é inerente. Entretanto, disso não se pode depreender que sua poesia seja de uma nota só. Pelo contrário, apesar de todos os rios desagüarem no mar, muitas são as tonalidades de suas águas. Côncios de que aqui há várias temáticas, tarefa difícil seria esquecer-las. Assim, procuramos não descuidar de toda a

riqueza que esta poesia nos oferece, ainda que tentando delimitar o tema principal deste estudo – o tempo. Por intermédio da imagem, João Cabral consegue descrever o tempo de diferentes formas: o *tempo-bicho*, o *tempo-chiclets*, o *tempo-rio*, o *tempo-museu* e assim por diante. A imagem, processo criativo do poeta, parece ser o começo de tudo – a base de construção da poesia.

Além da poesia, procedeu-se a leitura dos ensaios críticos do poeta. Neles, vemos a preocupação estética do autor diante da relação entre o fazer poético e a intuição no processo de realização da obra de arte. O *fazer cabralino* traz desde já uma tensão necessária ao limite e ao rigor de sua escrita. Há a incessante busca pela palavra exata, límpida, enxuta, esvaziada da polifonia de vozes; a palavra que descreva aquilo que o poeta pretende instaurar como a realidade do texto. Contudo, essa palavra não pode ser encontrada, nem mesmo no deserto de Anfion, uma vez que o personagem é constantemente tentado pela inspiração. Por meio de Anfion, tentamos compreender como se dá o tempo da palavra, no instante da feitura poética, em *Psicologia da composição*.

Em nosso percurso pela obra cabralina, entreabriu-se-nos a grande lição do mestre: a obsessão pelo trabalho minucioso com as palavras somado à busca da imagem. Durante a caminhada, foi possível percebermos a variedade inesgotável de temas que podem ser observados em tal poesia. Os estudos críticos, como sabemos, apresentam inúmeras faces da obra de João Cabral, tornando-a mais rica e cada vez mais moderna, por se tratar, sobretudo, de uma poesia voltada para a crítica dela mesma. Ao lermos os demais críticos, a temática do tempo despertou nossa curiosidade para investigar como se dá o tempo (ou qual a importância deste) em cada obra realizada pelo autor. O tempo do poema é um tempo que perdura. Se pensarmos no poema em relação ao leitor, veremos que este também se ausenta do real, ao ser sugado pela realidade do texto poético, um espaço limitado, pequeno, porém abismal.

Esta pesquisa deve-se menos à pretensão de compreender o funcionamento da máquina do poema cabralino do que ao desejo de estudar suas obras. Para tanto, fez-se necessário estudar todos os escritos de João Cabral, uma vez que uma obra nos faz voltar a outra, estabelecendo relações e comparações entre elas.

Como bem afirma João Alexandre Barbosa: “Não é o que se traz para o poema, mas o que resulta de sua realização, que legitima o seu exercício”.⁹ Também assim pensamos com relação ao nosso estudo, cujo desenvolvimento entrega-se ao fazer, à duração da análise da obra de um poeta de importância significativa para a poesia brasileira.

9 BARBOSA, João Alexandre, 1975, p. 38.

2 DO SONO À PEDRA

Além das três primeiras obras de João Cabral (*Pedra do sono*, *Os três mal-amados* e *O engenheiro*), este capítulo aborda considerações do poeta sobre o seu processo criativo, como vemos nos seus textos em prosa (*Considerações sobre o poeta dormindo*, *João Miró* e *Poesia e composição*). Mesmo jovem, o autor já apresentava sua expressão poética bem definida. Isso pode ser observado nos seus poemas e teorizado na sua prosa. Nesta, o poeta evidencia o embate entre inspiração e elaboração do trabalho poético. Cada vez mais, o jovem Cabral vai se distanciando do *sono* (subjetividade) e optando pela *pedra* polida – a poesia resultante do seu labor intelectual. O poeta elege uma poesia provida de rigor formal e, diferente de seus contemporâneos, rompe com a tradição poética brasileira sentimentalista, lírica e retórica.

2.1 O poeta e seu timbre próprio

Em *Considerações sobre o poeta dormindo*,¹⁰ João Cabral escreve que o sono não deve ser confundido com o sonho. Em nossa subjetividade, o sonho seria tal qual um filme, enquanto o sono seria a tela à espera de teorizações. Para Cabral, o estado do poeta em seu fazer poético é um estar sonolento que predispõe ao sonho (a poesia). Em um primeiro momento, o sono é entendido como um estar inconscientemente *aberto* aos cinco sentidos. Em um segundo, um estar conscientemente (no processo de criação) fechado em si. Aqui há busca, incessante, por fechar a corrente da imaginação: “O sonho alimenta a poesia, mas esta nasce de

10 Tese apresentada ao Congresso de Poesia do Recife em 1941. (MELO NETO, 1995).

sua extinção. Sonho e vigília concorrem para a criação. [...] o poeta elabora, fora do sonho – mas dele nutrido”.¹¹

A arte em geral, prossegue o poeta, somente chega a ser sonho após passar pelo crivo intelectual (sono) do artista. Predispondo à poesia, o sono contribui através da *ideia de abstração do tempo*, pois o poeta deve abdicar da cronologia secular e afundar na atemporalidade do fazer poético – como que tentando ausentar-se das vinte e quatro horas do Cronos-lógico do cotidiano.

Ante à tentativa de situar-se à parte do tempo, o poeta funda um espaço acrônico, no qual somente o estar-sendo da obra importa. Todavia, em seu deter-se no tempo de realização do poema, o poeta é acossado pelo rondar constante do tempo cotidiano. O que permite pensar o ser do poeta, em busca do *equilíbrio* e em constante vigília, como um estar-tenso.

Ciente da especificidade do fazer poético, João Cabral, em seu lúcido sono, acrescenta: “O sono não inspira uma poesia”, serve antes de ambiente para que possa ser trabalhada. O sono tem sua importância na medida “em que o poeta se sirva dele como uma linguagem ao seu uso”.¹²

Para João Cabral, o processo criativo tem maior importância que seu resultado. Importa mais a ação, o *durante*, do que a concretude (*per se*) da poesia em estado de livro. Aqui o fim é consequência (poema), cujo meio é a causa (fazer poético). Lúcido e precavido, mas ao mesmo tempo impossibilitado, menos pela atitude de *deixar-se fazer* do que pela inevitabilidade do acaso, percebe-se em sua obra a entrelaçada contenda entre o racional e o intuitivo. Daí a obsessão de operar por meio daquele a erradicação deste – para além do espaço poético. As palavras do poeta acerca do pintor Joan Miró, são, nesse sentido, esclarecedoras: “Há em

11 MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 3.

12 MELO NETO, João Cabral de, 1995, p. 688.

toda sua obra um absoluto desinteresse pelo tema, expressado na limitação e mínima variação de sua linguagem simbólica e, sobretudo, no esvaziamento desse mesmo simbólico”.¹³

Assim como para Miró a pintura estava assentada sobre a repetição da inalterável perspectiva renascentista, para Cabral a poesia estava impregnada de automatismos, sendo necessário esvaziá-la de seu excedente. Alerta-nos o poeta: essa criação moldada substituiu o trabalho intelectual. Pior, atenta para o eterno retorno do mesmo, ou seja, a repetição *ad infinitum* de expressões poéticas desbotadas. Daí seu fazer minucioso a querer deixar as palavras em estado mineral.

Mas não é tarefa fácil se desfazer dos automatismos. Se na pintura renascentista notamos o predomínio do *automatismo intelectual*, no surrealismo por sua vez há o predomínio do *automatismo psíquico*. A pintura de Miró, nesse contexto, representa o ponto de interseção (ainda que entrevista sob o signo de uma interseção de menos). Nela, há a aliança entre a necessidade do cálculo (herança renascentista) e a necessidade de buscar outros modos de expressão (herança surrealista). Seguindo o processo criativo de Miró, a poesia cabralina faz-se a cada passo, a cada milímetro de linha que um pintor avalia na feitura de seu quadro:

Não há, como no trabalho de certos poetas, o equivalente daquela primeira palavra, fecunda de associações e desenvolvimentos, que contém em si todo o poema. A luta, aqui, se dá na passagem de uma a outra palavra e se uma dessas palavras conduz uma outra, em lugar de aceitá-la em nome do impulso que a trouxe, essa consciência lúcida a julga, e ainda com mais rigor, precisamente por sua origem obscura.¹⁴

13 MELO NETO, João Cabral de, 1995, p. 712.

14 MELO NETO, João Cabral de, 1995, p. 717.

Miró subverte o equilíbrio renascentista. João Cabral, mediante o esvaziamento das palavras, escava o sentido plano imposto pela tradição. Poeta e pintor empenham-se na busca da *invenção permanente*:

O trabalho de criação de Miró, eu imagino como o de um homem que para somar 2 e 2 contasse nos dedos. Não por ignorância de sua tabuada – como se dá com a pintura infantil. Mas – e nessa capacidade de esquecer sua tabuada está uma das coisas mais importantes de sua experiência – pelo desejo de colocar seu trabalho, permanentemente, num plano de invenção da aritmética.¹⁵

Em seu ensaio “A inspiração e o trabalho de arte” de *Poesia e composição* (1952), repensando a feitura poética, João Cabral chega à conclusão de que há duas formas de o poeta agenciar a ação criativa. Uma, através da qual a poesia é elaborada passo a passo (a poesia de procura), e outra, em que a poesia é a espera da revelação (poesia de inspiração). Nesta, o poeta não trabalha as palavras *simplesmente*. Semelhante a uma antena, fica à espera do sopro vivificante. Naquela, o embate contra o deixar-estar dos resultados, advindos do acaso, exige a paciência de um fazer não de pedra lascada, mas de um fazer de pedra polindo.

Frente aos dois processos, o poeta expõe a dificuldade que os críticos de nossos dias encontram ao avaliar uma obra de arte, já que nela há a ausência de um pensamento estético universal, o qual, vale salientar, serviu durante muito tempo como um guia a indicar ao leitor modos de fruição da obra artística. De outra maneira, ao invés da universalidade, agora a arte segue a trilha do individual: “Pode-se dizer que hoje não há uma arte, não há a poesia, mas há artes, há poesias”.¹⁶

15 MELO NETO, João Cabral de, 1995, p. 715.

16 MELO NETO, João Cabral de, 1995, p. 712.

Devido a essa ausência de um pensamento estético, as duas tendências acabam tornando-se válidas: tanto a inspiração, quanto a elaboração do trabalho de arte. Porém, chama a atenção o nosso poeta crítico, ambos os extremos são perigosos. A poesia nem deve limitar-se à pura inspiração, nem ao absolutismo do fazer intelectual, pois findam por desembocar num afluyente em comum: a incomunicabilidade. Tal ocorre porque em busca de poesia (uns pecando pelo excesso de subjetividade, o mergulho dentro de si, outros por irem ao mais além objetivo, o mergulho para fora de si) subjetivismo e esteticismo criam um espaço do qual somente pode fruir aquele leitor *ideal*. Ao passo que o leitor *homem-humano*, para falar como Guimarães Rosa, acaba elidido.

Ao refletir sobre a arte moderna, o poeta chama a atenção para o perigo de esta se tornar cada vez mais hermética. Por um lado, tem-se um processo no qual o poeta cria a partir de uma experiência extremamente pessoal. Por outro, tem-se um processo no qual o poeta cria a partir do excessivo diálogo com a técnica literária. Nos dois casos, como foi já apontado, o resultado pode ser sintetizado numa frase – *a morte da comunicação*:

O poeta se isola da rua para se fechar em si mesmo [...] é essencial para a feitura da obra e sobretudo a comunhão do artista com o seu tempo, com a realidade. Como ele busca ao escrever o mais exclusivo de si mesmo, ele se defende do homem e da rua dos homens! [...].¹⁷

Pois bem, a obra de arte somente tem sua potencialidade ativada no interagir do olhar leitor/receptor e a realidade. Inclusive, a problemática do diálogo com o leitor e a busca constante do equilíbrio entre composição e comunicação recebem lugar cativo na obra de João Cabral, quando vista em seu todo.

Afinal, se a busca pela poesia for *per se*, poder-se-ia chamá-la realmente poesia? Na concepção de Cabral, poesia implica labor

17 MELO NETO, João Cabral de, 1995, p. 735.

e diálogo. Procede ele assim a decantação no intuito de limpar da palavra a inútil crosta do *há-mais*. Seu caminhar desde *Pedra do sono* parece compreender um vir à tona: da poesia-sonho à poesia-pedra.

[...]
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviante, fluvial
[...]

(“Catar feijão”, *A educação pela pedra*)

Todavia, e apesar de suas teorizações sobre a criação poética, percebe-se que o tempo de realização do trabalho poético somente virá em primeiro plano em obras posteriores. Em *Pedra do sono* esse pensar sobre a duração não possui ainda traços nítidos. Nas palavras de Marta de Senna, “em *Pedra do sono* a problemática do tempo e suas implicações não ocupam ainda o poeta como o farão mais tarde”.¹⁸ Diferentemente, em *A educação pela pedra* veremos que o tempo adquire uma duração maior, pois existem *pedras de tropeço* que dificultam o fluxo de leitura. Entregando-se ao presente da poesia, o poeta esquiva-se do passado a todo custo: “O poeta deseja encontrar desafios que o livrem do passado; não apenas do passado pessoal, mas de uma tradição literária que o sufoca. Parte não à procura de um objeto específico, mas em fuga de si mesmo”.¹⁹ Assim o poeta foge, viajando pelos caminhos da linguagem, evitando cair na armadilha da inspiração, mas ciente de sua existência. Semelhante à imagem da balança e à ideia de justa medida que lhe é correlativa, o trabalho poético de João Cabral consiste no querer conciliar realidades diversas: sonho e realidade, objetividade e subjetividade.

18 SENNA, Marta de, 1980, p. 81.

19 CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 78.

Comumente associado à Geração de 45, porém dela se afastando por ter a atenção voltada para a descoberta de uma poesia-crítica, João Cabral parece ser um elo entre os poetas concretos e os modernistas de 22. Podemos sinalizar para o afastamento do poeta da denominada Geração de 45, pela consciência crítica com qual, ao analisá-la, traz à tona os seus meandros. No texto “A Geração de 45”, de *Poesia e composição*, o poeta ensaia uma “visão de conjunto”, buscando compreender a poesia dessa geração que, apesar de moderna, não se deixou seduzir pelos encantos da ruptura. Explica João Cabral que o movimento modernista de 1922 já havia atentado violentamente contra a poesia anterior (ruptura era a palavra de ordem) estreando uma nova consciência poética. Ao que, depois de aberto o território pela Semana de Arte Moderna, aos poetas das gerações de trinta e quarenta ficou um terreno já pronto, a solução seria tirar “o máximo de partido possível das conquistas do Modernismo”.²⁰

Na Literatura, em seus movimentos literários, segundo Cabral, nota-se o prevalecer de mudanças e rupturas. Já nas gerações literárias, ao contrário dos movimentos, vige a continuidade. Sendo isto verdade, e se as gerações de 30 e de 40 já levaram adiante o *espírito* da semana de 1922, impõe-se-nos a pergunta: qual seria, então, o lugar dos poetas de 45? E, em seguida, a resposta: “Existe uma diferença de posição histórica, no máximo. Ao momento da conquista do terreno, sucedeu a fundação dos núcleos de exploração. E a este vem suceder, com os outros poetas de 1945, o movimento da extensão dessa exploração”.²¹

Os poetas de 1930, por exemplo, viveram em um período no qual podiam entregar-se a um fazer poético sem a preocupação da exigência formal. Aqui a despreocupação formal, lembra o poeta, significa a recusa de se submeter a uma forma

20 CASTELLO, José, 1996, p. 742.

21 CASTELLO, José, 1996, p. 743.

literária preexistente. Situação diversa encontrará o poeta de 1945, visto dar de cara não com o terreno limpo (os poetas de 30 ainda escreviam), mas com um processo poético em plena formação. Não podendo, ou não querendo, ignorá-la e ao mesmo tempo refutando aceitá-la de todo, a alternativa seria tentar o remanejamento do existente em prol do ainda inexistente “timbre próprio”.

O poeta pernambucano, assim como Carlos Drummond de Andrade (que persistia na desconfiança diante do lirismo herdado e praticado pelos modernos), distancia-se daquela geração por buscar um discurso lírico tanto isento de personalidade quanto distante das agruras de um formalismo em sua torre de marfim. Em outras palavras, o verso de João Cabral é “um verso substantivo e despojado que, se parecia partilhar com os formalistas de 45 o rigor métrico, na verdade instaurava um novo critério estético, o rigor semântico, pedra-de-toque da sua radical modernidade”.²²

Ao que acrescentaríamos ainda como “pedra-de-toque”, o esmiuçar de uma poesia crítica de si própria, na qual a função poética invade o espaço da metalinguagem, tanto quanto a função metalinguística passa a ganhar espaço na poesia.

2.2 A caminho do *engenheiro*

Digamos que, após o Movimento de 22, era difícil dizer o novo. O surgimento de *Pedra do sono* em 1942 (portanto, vinte anos após o Movimento Modernista) representaria um passo de fôlego em busca das possibilidades de uma poesia nova. Vejamos o poema que abre o primeiro livro do jovem João Cabral:

22 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 470.

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando
em rios invisíveis.
Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto.

(“Poema”, *Pedra do sono*)

Aqui, poder-se-ia dizer que o poeta é o próprio poema: “Há vinte anos não digo a palavra/ que sempre espero de mim”. É como se depois do Movimento Modernista o poema não conseguisse mais dizer algo de novo, como se estivesse morto ou adormecido durante esse tempo, podendo somente agora surgir como uma “pedra do sono”, não mais adormecida, mas, sim, lapidada, trabalhada pelas mãos do poeta.

No estudo de Antonio Carlos Secchin,²³ encontramos a fusão de sujeito e objeto no poema cabralino. No entanto, mesmo inserido no real, o poeta procura afastar-se dele e de seus objetos, a fim de obter uma postura crítica perante a matéria examinada (imerso nessa paisagem onírica, o poeta mantém uma postura passiva, como a de um observador a construir imagens obtidas da visão da realidade que mira ao longe). Assim sendo, o “eu” que fala na poesia de João Cabral parece agir como espectador do mundo onírico, ora apresentando-se distante do objeto, ora imerso nele. A imagem funciona como uma mediação a aproximar sujeito e objeto.

23 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 21.

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros

Mesmo numa rápida leitura é difícil não perceber que o poeta está distante do objeto – o “eu” está “mil metros” distante da rua. Contudo, apesar da distância quantificada, identifica-se sujeito (“minha alma”) e objeto (“rua”) num mesmo espaço sustentado pelo verbo “espiar” que tem ambos como objeto direto:

espiando espiando	→	a rua, minha alma
----------------------	---	----------------------

O verbo “espiar” arremessa a alma do poeta ao encontro da rua, a ponto de esta poder ser visualizada pelo seu olhar (um olhar de autocrítica, empenhado em ausentar-se de sua própria alma – eu lírico) à distância de “mil metros”, de maneira que o poeta está *aqui e lá*. A presença dos “telescópios” traz tanto a ideia de distância, como a de proximidade. Longe da rua, sem ao menos vê-la de todo, somente espiando-a, o poeta consegue aproximar-se do objeto mirado do outro lado. Mesmo estando com a alma imersa no cenário, seu olhar permanece extremamente consciente, pois “o poeta compactua com o onírico sem necessariamente celebrá-lo”.²⁴ Daí Secchin afirmar não ser contraditório o fato de o sujeito integrar-se ao mundo criado e ao mesmo tempo ser passivo em relação a ele. Se insistirmos no verbo “espiar”, identificaremos o tempo do labor do poeta nessa primeira obra. Observador solitário, ele age como quem quer descobrir algo em segredo, alguém a mirar a lente de um telescópio a fim de ver, com precisão, a imagem (poema) que se obtém de um objeto com certo distanciamento.

Sendo a ação do sujeito passiva, é importante assinalar, os verbos conotam a morte, porquanto: “As ações do sujeito

24 SECCHIN, Antonio Carlos, 1999, p. 21.

remetem com insistência a noções de aniquilamento, morte, letargia, inação”:²⁵

[...]
Por que não um tiro de revólver
ou a sala subitamente às escuras?

Eu me anulo me suicido,
[...]

(“Poema deserto”, *Pedra do sono*)

Secchin ressalta o fato de o sono e a morte serem “o estado e a condição mais identificados à poesia do primeiro João Cabral”,²⁶ o que nos faz lembrar nossas ponderações acerca do ensaio *Considerações sobre o poeta dormindo*, no qual sinalizamos que o sono aliado à ideia de morte e de ausência do tempo cotidiano confluem para a realização do poema (o sonho do poeta).

Em *Pedra do sono*, percebemos a tendência surrealista na poesia cabralina inicial, caracterizada por tratar de temas como a memória, os sonhos, o inconsciente, por meio da grande incidência de vocábulos pertencentes à atmosfera noturna. São poemas que se caracterizam pela objetividade e, ao mesmo tempo, pelo evadir da imaginação, concretizada por um encaideamento de imagens, mediante o olhar telescópico: “Mulheres vão e vêm nadando/ em rios invisíveis./ Automóveis como peixes cegos/ compõem minhas visões mecânicas.” *Pedra do sono* pode simbolizar o estado meio inconsciente do poeta que João Cabral soube, conscientemente, demonstrar por intermédio de imagens. Vemos, por exemplo, que a atmosfera de noite, sonho e fuga perdura nessa obra, em meio ao pensamento noturno do poeta:

25 SECCHIN, Antonio Carlos, 1999, p. 20.

26 SECCHIN, Antonio Carlos, 1999, p. 22.

O mar soprava *sinos*
os sinos secavam as *flores*
as flores eram cabeças de *santos*.

Minha memória cheia de palavras
meus pensamentos procurando fantasmas
meus pesadelos atrasados de muitas noites.

De madrugada, meus pensamentos soltos
voavam como telegramas
e nas janelas acesas toda a noite
o retrato da morta
faz esforços desesperados para fugir.

(“Noturno”, *Pedra do sono* – grifo nosso)

Observa-se que (logo na primeira estrofe) uma palavra faz brotar várias outras, tornando evidente o estado meio desperto do poeta, vulnerável ao acaso associacionista da imaginação poética. Notamos uma palavra se desdobrar em outra, tal como um sonho dentro de outro sonho. Esse encadeamento de imagens, através da memória, aproxima sinos, flores e santos, de maneira que os três se tornam um só.

Diante da escolha dos títulos das obras *Pedra do sono* e *O engenheiro*, compreendemos que este explora o claro, o dia, o branco, o sol, as manhãs, enquanto aquele explora o escuro, a noite, a lua, o sonho. No último verso de “Noturno”, vimos que o poeta faz “esforços desesperados para fugir” da escuridão, ao passo que em *O engenheiro*, temos a busca pelo dia, pela razão. Esta relação luz/sombra, consciente/inconsciente parece estar em íntima sintonia não apenas com a poesia, mas também com o poeta teórico de *Considerações sobre o poeta dormindo*.

Percorrendo essa díade noite/dia, temos a impressão de que em *Pedra do sono*, o poeta procura se desvencilhar do acaso, do sonho, do inconsciente; isto é, procura “desintoxicar-se” dos restos de inspiração ainda presentes para, e somente assim,

adentrar numa poética nova. Neste segundo passo, o tema do poeta-engenheiro marca, justamente, a reação.

Se o verbo *fugir* é a última palavra do poema “Noturno”, e na segunda estrofe de “O poeta” encontra-se o substantivo *fuga*, isto pode significar o desejo de escapar ao tempo presente, ausentando-se dele para construir o tempo-espaço do poema. Estando o poeta sempre a querer mais, a poesia perfeita é quase sempre futura poesia:

No telefone do poeta
desceram vozes sem cabeça
desceu um susto desceu o medo
da morte de neve.

O telefone com asas e o poeta
pensando que fosse o avião
que levaria de sua noite furiosa
aquelas máquinas em fuga.

Ora, na sala do poeta o relógio
marcava horas que ninguém vivera.
O telefone nem mulher nem sobrado,
ao telefone o pássaro-trovão.

Nuvens porém brancas de pássaros
acenderam a noite do poeta
e nos olhos, vistos por fora, do poeta
vão nascer duas flores secas.

(“O poeta”, *Pedra do sono*)

Neste poema, vemos o telefone do poeta ser o receptáculo do mundo ao redor, servindo de canal para vozes trazidas pela noite: o “susto” (a inspiração) combatido por ele. Verificamos não só neste, mas também em outros poemas, o tema da ausência. Deparamo-nos com um vazio que o eu lírico carrega consigo, uma ausência de tudo, de poesia, de tempo e conseqüentemente de vida: “Ora, na sala do poeta o relógio/ marcava horas que

ninguém vivera.” Na última estrofe (a realização poética), a noite acende-se, ganha lucidez e finalmente nasce a poesia (não a do acaso, trazida pelas asas da inspiração, mas sim aquela trabalhada pelo poeta) representada por “duas flores secas”, enxutas de todo o lirismo.

Nesta primeira obra, em que os poemas apresentam-se imersos na atmosfera noturna, o olhar surrealista, inicialmente, busca apreender o real. Já num segundo momento, este olhar passa a ser filtrado pela visão plástica do poeta. Daí *Pedra do sono* ser chamada de “uma aventura arriscada” por Antonio Candido no ensaio pioneiro “Poesia ao norte”, ao sustentar que tal poesia se caracteriza por trabalhar duas matérias aparentemente divergentes – o sonho e a realidade – a fim de constituir uma terceira matéria que seria a fusão das outras duas – o mundo (fechado?) do poeta. “*Pedra do sono* é a obra de um poeta extremamente consciente, que procura construir um mundo fechado para a sua emoção, a partir da escuridão das visões oníricas”.²⁷

Diante disso, é provável admitir uma tentativa de ocultação do eu lírico, estando ele velado pela cortina do palco em que atua sua poesia. Fechamento e abertura compõem a dinâmica do quadro de *Pedra do sono*. Fechamento porque o poeta pondera a liberdade permitida pela linguagem. Abertura porque a percepção do poeta aventura-se nas imagens oníricas. As imagens na obra servem menos de pretexto para o velamento do “eu”, do que para supor uma vocação surrealista. Na verdade, ocorre uma simbiose – cubismo/surrealismo –, ou ainda, o surrealismo em João Cabral “alimenta a técnica da montagem cubista”.²⁸

Imbricação de espontaneidade e racionalidade, *Pedra do sono* apresenta dois fatores divergentes. Primeiro, a inclusão de um

27 CANDIDO, Antonio. Poesia ao norte. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2002. p. 136.

28 VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996, p. 145.

grande número de imagens, visto a quantidade de substantivos selecionados pelo poeta na construção de sua poesia. Segundo, como já apontou Antonio Candido,²⁹ a ausência de uma sequência verbal. Dentre alguns tempos verbais observamos o passado imperfeito e com ele o líquido sussurrar do tempo adormecido do sono:

Ora, na sala do poeta o relógio
marcava horas que ninguém vivera.

(grifo nosso)

Em *Pedra do sono*, verifica-se a luta do poeta contra a presença sedutora de signos (en)cantados. O perdurar de vozes oníricas bem como a presença do ar (“o vento nos cabelos”) e da água (“Os acontecimentos de água”) são indícios menos do deixar-se levar pelo “canto das sereias” (inspiração) do que o admitir da impossibilidade da razão pura. No último poema, por exemplo, as vozes insistem, convidam o poeta ao crime da poesia, à aceitação da fácil poesia. Contudo, tal não ocorrerá, pois o empenho em trabalhar a linguagem poética é cada vez mais intensificado:

29 CANDIDO, Antonio, 2002, p. 138.

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver.

Falam para mim de ilhas
que mesmo os sonhos
não alcançam.

O livro aberto nos joelhos
o vento nos cabelos
olho o mar.

Os acontecimentos de água
põem-se a se repetir
na memória.

(“O poema e a água”, *Pedra do sono*)

Aos poucos o eu lírico vai se desprendendo do automatismo imagético surrealista e insistindo na concretude artesanal da feitura poética. No poema seguinte, temos a referência à própria ausência “imensa e vegetal”. Acusando os “jardins de um céu viciosamente frequentado”, ao contrário dos seus jardins revoltosos, o poeta permanece em busca do “mistério maior do sol”, da lucidez da poesia.

Ó jardins enfurecidos,
pensamentos, palavras sortilégio
sob uma lua contemplada;
jardins de minha ausência
imensa e vegetal;
ó jardins de um céu
viciosamente frequentado:
onde o mistério maior
do sol da luz da saúde?

(“Poesia”, *Pedra do sono*)

Os “jardins viciosamente frequentados” podem representar aqueles jardins dos poetas que aceitam a poesia de fácil

inspiração, sem trabalhá-la. Neste caso, os poetas não buscam a poesia, mas são encontrados por ela. Podemos dizer que, neste trecho, o poeta satiriza essa automatização da obra de arte inspirada. No entanto, ele consegue sair dessa escuridão e, impulsionado pela ausência, caminha para o sol, “a luz da saúde”, a lucidez da poesia. Ainda assim, a poesia lhe escapa e continua andando no seu pensamento, contornando suas ideias, fazendo crescer o seu desejo em preencher essa ausência. Em *Pedra do sono*, o poeta deseja algo que sempre lhe escapa, que permanece desconhecido, situado num tempo futuro. Deseja, por exemplo, uma mulher que não conhece, que não vê, que não sabe (talvez esta mulher seja a poesia, que ele tanto deseja e busca, mas que parece sempre estar ausente):

A mulher que eu não sabia
(rosas na mão que eu não via,
olhos, braços, boca, seios),
deita comigo nas nuvens.

[...]

Vou cuspir nos olhos brancos
dessa mulher que eu não sei.

(“A mulher no hotel”, *Pedra do sono*)

O próprio título deste poema nos dá a ideia de um ser inconstante, sem lugar próprio, sem raízes, já que “hotel” nos remete a uma estadia temporária, passageira, assim como a poesia se apresenta, em constante mudança e sempre ausente, cabendo ao poeta inventá-la a partir da sua relação com o mundo.

Além do tempo da ausência/presença do ser (em que o “eu” do poeta é posto de lado, através de uma ausência que se presentifica no poema), encontramos em *Pedra do sono* um tempo passado, o da inspiração, que persegue a feitura de sua poética no presente da criação. Esse tempo lhe vem como um fantasma (a memória que o poeta tanto recusa), rondando seu espaço, como um pesadelo que afugenta o sonho do engenheiro, aquele que “sonha coisas claras”. Nessa sua primeira obra, “os

sonhos cobrem-se de pó”. Contra a mecanização da obra de arte, o poeta afasta-se da velha poesia “da face sonhada”. No entanto, seu pensamento não parece ainda totalmente claro. Em *Pedra do sono* há o predomínio da noite, da lua, da cor escura, portanto é como se o mundo aparecesse pela metade, como em um eclipse, no qual o poema apresenta-se

[...]
metade de flor
metade apagada.
O poema inquieta
o papel e a sala
Ante a face sonhada
o vazio se cala.
[...]

(“Poema de desintoxicação”, *Pedra do sono*)

Esse “vazio que se cala” e que também está presente no deserto da “Fábula de Anfion”, como veremos mais adiante, é interrompido por intermédio dos sons trazidos pelo barulho da noite, que traz o riso de uma fada, como observamos na continuação do poema:

[...]
Ó nascidas manhãs
que uma *fada* vai rindo,
sou o vulto longínquo
de um homem dormindo.

(grifo nosso)

A fada remete à fantasia, ao estado de sonolência a envolver o poeta, uma espécie de *anima*³⁰ que o acompanha e o tenta como as sereias tentaram Ulisses em alto mar. Ainda que predomine o

30 Para Carl Jung (1999), “anima” é o elemento feminino presente na psique dos homens, assim como há também o elemento masculino “animus” presente no inconsciente das mulheres.

desejo de sair deste sono para finalmente produzir uma poesia consciente, a voz do poeta parece confessar:

Todas as transformações
todos os imprevistos
se davam sem o meu consentimento.
[...]

(“Poema deserto”, *Pedra do sono*)

A fada, “mulher azul”, continua agindo durante o seu sono, por mais que ele a afaste, fazendo nascer flores (poemas) que crescem, “prodigiosamente”, contra a sua vontade, subtraindo sua memória:

Dentro da perda da memória
uma *mulher azul* estava deitada
que escondia entre os braços
desses pássaros friíssimos
que a lua sopra alta noite
nos ombros nus do retrato.

E do retrato nasciam duas flores
(dois olhos dois seios dois clarinetes)
que em certas horas do dia
cresciam prodigiosamente
para que as bicicletas de meu desespero
corressem sobre seus cabelos.

E nas bicicletas que eram poemas
chegavam meus amigos alucinados.
Sentados em desordem aparente,
ei-los a engolir regularmente seus relógios
enquanto o hierofante armado cavaleiro
movia inutilmente seu único braço.

(“Dentro da perda da memória”,
Pedra do sono – grifo nosso)

A importância dos substantivos em relação aos verbos faz com que as imagens falem por si mesmas, sem a necessidade de um verbo que as coordene. Sobre o poema, as palavras de Antonio Candido parecem traduzir com perfeição o funcionamento da máquina cabralina. Segundo o crítico, este é um dos poemas mais bonitos do autor, podendo ser encontradas todas as características da sua poesia:

Percebemos imediatamente que o vago fio discursivo é apenas o ziguezague associativo através do qual o poeta vai construindo solidamente as imagens, que são, ao mesmo tempo, os elementos significativos e o arcabouço do poema. Note-se, então, o valor dominante que os substantivos exprimindo coisas passam a adquirir, ao lado das imagens por eles formadas. O poema todo parte da imagem – mulher azul – que condiciona quatro pontos, principais de ossificação: pássaros, lua, retratos, cabelos. Em torno deles se vêm dispor as outras imagens materiais: flores, olhos, seios, clarinetes, bicicletas, amigos, hierofante, braço. Estas palavras comandam os versos, estruturam o poema e dependem de uma vontade ordenadora que, após havê-los selecionado, os dispõe dentro da composição, como por valores por assim dizer plásticos.³¹

O tempo que o cabelo leva para crescer, ou o tempo natural que uma flor leva para nascer, não parece ser o tempo retratado aqui, uma vez que tudo cresce apressadamente, como poemas (bicicletas) que correm desordenadamente ou como “duas flores/ que em certas horas do dia/ cresciam prodigiosamente”.

Seria este “hierofante armado cavaleiro” o poeta que, de armas em punho, luta contra as bicicletas que avançam, ou seja, contra a poesia de inspiração que chega sem o seu consentimento?

Esse tempo irregular, contrário ao tempo da paciência que se vê no crescer de uma flor, pode ser evidenciado na ansiedade

31 CANDIDO, Antonio, 2002, p. 139.

dos “amigos alucinados” que engolem os relógios. Contra esse tempo atropelado, o poeta “inutilmente move seu braço”, pois a poesia permanece “andando” (“A poesia andando”), escapando-lhe, provocando o voo de sua imaginação. Voo esse insistentemente caçado pelo poeta, por ser inimigo do labor de sua escritura alcançada por um estado de lucidez:

Os pensamentos voam
dos três vultos da janela
e atravessam a rua
diante de minha mesa.
[...]

Além da fada, mestra da magia que constrói sua imaginação, há a presença de arcanjos silenciosos que, assim como a bicicleta (poema) de outrora, deslizam de patins no seu pensamento, como vemos na continuação da estrofe anterior.

[...]
entre mim e eles
estendem-se avenidas iluminadas
que arcanjos silenciosos
percorrem de patins.
[...]

(“A poesia andando”, *Pedra do sono*)

Em *Pedra do sono*, a poesia parece estar num impasse: de um lado a inspiração do *sono*, em meio aos pensamentos que voam, ao silêncio de lua e à sala do poeta às escuras; de outro, a resistência da *pedra* se opondo a este estado onírico e à insistência em produzir uma poética que siga a razão, o intelecto. De fato, a atmosfera de *Pedra do sono* é preenchida por seres oníricos. São eles os arcanjos, anjos, pássaros e fadas. Essas figuras aladas estão todas inseridas na noite, no sonho, na fantasia. Diante deste persistente cenário, o poeta e seu desejo de clareza e exatidão são como que prensados contra a parede, restando-lhe o bom convívio entre o acordar e o dormir:

[...]
Enquanto os afugento
e ao mesmo tempo os respiro
[...]

(“A poesia andando”, *Pedra do sono*)

Ao mesmo tempo em que se afasta desses pensamentos, ele é obrigado a respirá-los já que impregnam o ar noturno. Tal impasse da poesia pode ser apreendido nas “águas paradas”, no tempo estagnado:

[...]
E agora
em continentes muito afastados
os pensamentos amam e se afogam
em marés de águas paradas.

(“A poesia andando”, *Pedra do sono*)

Se nesta última estrofe de “A poesia andando” temos a predominância da imobilidade da maré; já em “Fábula de Anfion”, cujo exercício poético se apresenta mais amadurecido, a maré apresenta-se em dinâmico movimento, como veremos no próximo capítulo.

como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,
no tempo, o mar?

(“Anfion em Tebas”)

O estado onírico de *Pedra do sono* contrasta com o desejo racional de Anfion, uma vez que este busca a perfeita modulação do mar (poesia), como vemos no seu gesto de jogar sua flauta para os “peixes surdos-mudos do mar”, para que de suas profundezas surja a nova poesia, o começo de tudo. Lembremos que em *Pedra do sono* o poeta busca os peixes da lua:

A flauta eu a joguei
aos *peixes surdos-*
mudos do mar

(“Anfion em Tebas”
– grifo nosso)

vou apanhar os *peixes da lua*
para a fome das amadas

(“As amadas”, *Pedra do sono* –
grifo nosso)

O silêncio, tão importante para Anfion, é encontrado no mar, pois sendo os peixes surdos e mudos, não terão como ouvir ou reproduzir o som que a flauta insistia em tocar. Esse silêncio contrasta com a abundância de som em *Pedra do sono*, como identificamos nos cavalos, nos tambores, no gramofone e nas caixas de música:

[...]

cavalos passam correndo
em ruas que soam
como *tambores*

(“Marinha” – grifo nosso)

[...]

Como o inferno que se esquece
boliu o lírio nu
à valsa que o *gramofone*
espalhou no jardim

(“Jardim” – grifo nosso)

[...]

brotavam guerreiros da Malásia,
200 guerreiros de pele cor-de-rosa
que me perseguiram com *caixas de música*

(“A Miss”, *Pedra do sono* – grifo nosso)

Em “Dois estudos”, a poesia foge à cronologia. É chegado o tempo da construção de uma nova poética: “Tu és a antecipação/ do último filme que assistirei”. Depreende-se aqui o desejo de apressar o que está por vir, antecipando o futuro, ou seja, a

concretização dos versos cabralinos. Neste poema, composto por duas estrofes, é clara a invasão da poesia na rotina habitual do poeta. Em ambas as estrofes, o primeiro verso é iniciado pelo pronome “tu” que pode ser lido como a própria poesia, a quem o eu poético se refere. Por sua característica atemporal, ela vem complementar e, sobretudo, transcender, o momento presente. A sabedoria da poesia vai além do conhecimento passageiro de fatos que ocorrem nas 24 horas de um dia, trazidos pelos meios de comunicação. Aqui, a lição cabralina é a de que a poesia diz mais sobre nós e o mundo do que pretendem informar “o livro e o jornal”:

1

Tu és a antecipação
do último filme que assistirei.
Fazes calar os astros,
os rádios e as multidões na praça pública.
Eu te assisto imóvel e indiferente.
[...]

2

Tu não representas as 24 horas de um dia,
os fatos diversos,
o livro e o jornal
que leio neste momento
tu os completas e os transcendes.
Tu és absolutamente revolucionária e
criminosa,
porque sob teu manto
e sob os pássaros de teu chapéu
desconheço a minha rua,
o meu amigo e o meu cavalo de sela.

(“Dois estudos”, *Pedra do sono*)

Da mesma maneira que detectamos o tempo da ansiedade do eu poético na edificação de uma poesia futura, que se concretizará no decorrer do labor de sua escrita, observamos,

também, o tempo contínuo, adormecido no sono da pedra, no “tempo mineral” como vemos nos gerúndios dos verbos:

Há um homem *sonhando*
numa praia; um outro
que nunca sabe as datas;
há um homem *fugindo*
de uma árvore; outro que perdeu
seu barco ou seu chapéu;
há um homem que é soldado;
outro que faz de avião;
outro que vai *esquecendo*
sua hora seu mistério
seu medo da palavra véu;

e em forma de navio
há ainda um que adormeceu.

(“Janelas”, *Pedra do sono* – grifo nosso)

A fuga do tempo real e cotidiano nesta primeira obra não só proporciona uma aparente desorganização no poema cabralino (devido à ausência de uma sequência verbal), como também põe em evidência a atuação do sono, o tempo no qual se está ausente de sua vida, pois “o sono é um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes”.³² De acordo com a fala de João em *Os três mal-amados*, identificamos ser sua experiência temporal similar à do poeta de *Pedra do sono*, pois “João confunde noções de tempo e espaço, que afastam Tereza [a poesia] de seu alcance. Tempo e espaço aí se aliam como obstáculos intransponíveis entre João e a amada...”.³³ Assim seguirá o poeta, no decorrer das outras obras, tentando se desvencilhar dos elementos oníricos e da tensão temporal.

A atmosfera noturna e livre continua ainda presente na sua segunda obra, *Os três mal-amados* (1943) – tentativa de fazer uma

32 MELO NETO, João Cabral de, 1995, p. 688.

33 SENNA, Marta de, 1980, p. 12.

peça de teatro sobre o poema “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade –, porém essa liberdade consciente impõe limites a si própria e o gesto livre do poeta busca evitar o excesso que possa fugir do seu controle:

Maria era a praia que eu frequentava certas manhãs. Meus gestos indispensáveis que se cumpriam a um ar tão absolutamente livre que ele mesmo determina seus limites, meus gestos simplificados diante de extensões de que uma luz geral aboliu todos os segredos (Raimundo).

Este ar *absolutamente livre* e ao mesmo tempo limitado do texto cabralino corresponde à problematização da poesia, na qual o poeta, através deste texto dramático em prosa, consegue dialogar consigo mesmo a respeito de sua postura frente à poesia. A sua inquietação pode ser percebida nos personagens João, Raimundo e Joaquim, pois cada um sente a poesia de maneira diferente. Temos a seguinte sequência: João fala sobre Tereza, Raimundo sobre Maria, e Joaquim sobre o Amor. Maria, Tereza e o Amor representam, por assim dizer, etapas da poesia, vivenciadas pelos três rapazes.

Tereza pode ser lida como “a poesia andando”, já presente no sonho do poeta em *Pedra do sono*. João descreve Tereza como sendo sempre uma novidade, algo surpreendente que se encontra perto e ao mesmo tempo distante dele, retomando assim a distância/proximidade entre sujeito e objeto, como exemplificamos em *Pedra do sono* com o olhar telescópico do poeta: “Meus olhos têm telescópios/ espiando a rua”.

Olho Tereza como se olhasse o retrato de uma antepassada que tivesse vivido em outro século. Ou como se olhasse um vulto em outro continente, através de um *telescópio* (João).

(grifo nosso)

Ao mencionar uma antepassada de um século distante, João parece sugerir a aproximação temporal/espacial, através do seu olhar telescópico, capaz de medir as “muitas léguas” que distanciam sujeito e objeto. Esse tempo guardado em outro século pode remeter à poesia de todos os tempos, ou melhor, à atemporalidade da poesia, cujas palavras parecem envolvidas numa poeira azul, como finaliza a fala de João: “Vejo-a como se a cobrisse a poeira tenuíssima ou o ar quase azul que envolvem as pessoas afastadas de nós muitos anos ou muitas léguas”.

A tênue poeira junta-se aos sonhos cobertos de pó (“os sonhos cobrem-se de pó”, em “Os manequins”) imersos no ar azul que envolve o poeta: “Uma mulher azul estava deitada”, em “Dentro da perda da memória”. Nos vocábulos de ambos os exemplos, João e o poeta da primeira obra parecem se repetir, bem como a insistência em frases interrogativas, trazendo de volta a inquietação do poeta de *Pedra do sono*, em busca de respostas: “Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, ou existe nele uma participação de fora, de todo o universo, de sua geografia, sua história, sua poesia? (João)”.

Seria sua poesia um mundo fechado, de emoções pessoais, sem estabelecer comunicação com o mundo exterior? Fechamento e abertura instigam João, ao estabelecer uma ponte entre sonho e realidade. A busca por um espaço árido preocupa o poeta desde *Pedra do sono*, como se ele ignorasse os gestos precisos de lidar com a poesia e a inevitável musa inspiradora que a acompanha: “Terei de esmagar crianças?/ Pisar as flores crescendo?” (“A mulher no hotel”).

Se Tereza resgata a poesia onírica do ar noturno de *Pedra do sono*, Maria, apresentada por Raimundo, corresponde à poesia sólida, firme como uma árvore plantada no solo, uma poesia caracterizada pela perfeita geometria do mar, já sinalizando para o mundo claro e nítido de *O engenheiro*, cujo poeta pode ser encontrado nas palavras de Raimundo: “Sozinho sobre a terra e sob um sol que me poderia evaporar de toda nuvem”. Essa confluência

de dois estados da poesia, em que Tereza corresponde ao estado onírico e Maria ao de lucidez, converge para a união de sonho e razão, tendo como resultado a tensão na poesia cabralina, na qual a presença de imagens oníricas é acompanhada de um rigor de construção, como via e previa Antonio Candido: “O seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista da poesia. Nessas duas influências – a do cubismo e a do surrealismo – é que julgo encontrar as fontes da sua poesia”.³⁴

Seguindo o pensamento de Antonio Carlos Secchin, *Os três mal-amados* compreendem três fases: “João, ou a diluição da poesia”, em que as onze falas de João expõem uma poesia que desliza nas metáforas líquidas imersas num estado onírico, tal qual em *Pedra do sono*; “Joaquim, ou a destruição da poesia”, na qual as falas do personagem obedecem a um sentido devastador, faminto e irracional, contrastando assim com as falas de Raimundo na terceira fase: “Raimundo, ou a reconstrução da poesia”.³⁵ Para o crítico, nessa terceira e última fase, o discurso poético, após esvaziado da inspiração amorosa, retorna a sua incessante construção de uma poesia futura: “o fim onde chegar” (Maria).

Esse percurso de João a Raimundo é preenchido por Joaquim, “o personagem em cujas falas aparecem mais referências ao tempo. O amor que o esgota por completo, esgota-lhe também a temporalidade”,³⁶ pois Joaquim é a duração, o percurso vivenciado entre os outros dois mal-amados. Joaquim é o escoar do presente, tornando-se passado, João (*Pedra do sono*), desejo de um novo tempo, Raimundo (*O engenheiro*).

Portanto, esta ordem – diluição, destruição e reconstituição da poesia – implica também uma sequência temporal, pois a

34 CANDIDO, Antonio, 2002, p. 139.

35 SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 27-35.

36 SENNA, Marta de, 1980, p. 13.

fala de João compreende verbos no presente, a de Joaquim no passado e a de Raimundo no imperfeito do indicativo no intuito de estagnar o tempo, paralisando-o, tornando-o sempre explorável como o voltar a um livro: “*Maria era também um livro*” (grifo nosso). É Secchin quem nos sugere a ação de Raimundo de estancar o tempo, indo contra a sua passagem:

É sugestivo o jogo de Raimundo com a temporalidade. Todas as suas intervenções se inscrevem no imperfeito do indicativo. “Aprisionando” o objeto amado nessa forma frequentativa, ele não se submete ao efeito pontual do pretérito perfeito (a exemplo do que ocorre com Joaquim), nem à atualidade do presente (característica da fala de João).³⁷

Entre 1940 e 1941, João Cabral produziu o livro *Pedra do sono*, sendo este publicado em 1942. Em 1945 surge *O engenheiro*. E entre essas duas obras surge *Os três mal-amados*. Observamos a estreita conexão entre título e obra. Se na primeira visualizamos o estado sonolento do poeta – “...dentro da noite, dentro do sonho/ onde os espaços e o silêncio se confundem...” –, em *O engenheiro* encontramos um poeta já desperto, sem surpresas, sem se questionar sobre o estar no mundo, interessado que está em construir, como se fosse o arquiteto de sua própria obra, buscando a clareza das coisas e aplicando a sua “lição de poesia” – “Toda a manhã consumida/ como um sol imóvel/ diante da folha em branco”. O tempo estagnado da pedra é continuado no projeto de construção do *engenheiro*, obra composta por 22 poemas. Aqui, o poeta também fala de uma presença que, sendo ausência, “permanece fora do tempo”:

37 SECCHIN, Antonio Carlos, 1996, p. 32.

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

Nem mesmo cresce
pois permanece
fora do tempo
que não a mede
[...]

(“Pequena Ode Mineral”, *O engenheiro*)

Em *O engenheiro*, a cor branca e a clareza da luz do dia surgem no primeiro poema, contrapondo-se à noite de *Pedra do sono*, como vemos nos últimos versos de “As nuvens”: “a medicina, branca! / nossos dias brancos”. O trabalho artesanal do poeta concretiza-se em cada palavra. O tempo “como água parada” parece estacionar, sendo cúmplice do tempo dedicado ao trabalho de arte. Em contraposição ao ambiente onírico, povoado de imagens, *O engenheiro* apresenta uma paisagem árida, “varrida” de todo excesso:

A luz de três sóis
ilumina as três luas
girando sobre a terra
varrida de defuntos.
Varrida de defuntos
mas pesada de morte:
como água parada
a fruta madura.

(“A paisagem zero”, *O engenheiro*)

A “terra varrida de defuntos” encontra-se agora pronta para ser lavrada e revolvida pelo trabalho do poeta. Os “defuntos varridos” pertencem ao passado de *Pedra do sono*. É preciso arar a terra e prepará-la para o novo fruto (não mais os frutos

repletos de signos cristalizados), novo poema, que só surge neste “duro tempo mineral” (o trabalho) “que afugentou as floras” (a inspiração). Se em *Pedra do sono* há uma ausência de sequência verbal, em *O engenheiro*, dentre os poucos verbos encontrados, observamos os verbos de ligação do presente do indicativo e os verbos no gerúndio, destacando-se assim o predomínio dos substantivos. Essa ausência de verbos colabora para a estaticidade³⁸ dos poemas “como a água parada,/ a fruta madura”. O tempo do *O engenheiro* se acumula nas imagens, sendo o poema semelhante a um quadro de natureza-morta, por meio do qual o poeta organiza as imagens e as palavras dentro daquele espaço:

O jornal dobrado
sobre a mesa simples;
a toalha limpa,
a louça branca

e fresca como o pão.
[...]

(“A mesa”, *O engenheiro*)

Contudo, mesmo diante da aparente ausência de movimento, provocada pela omissão de verbos, o poema apresentado nos faz refletir sobre a posição dos objetos. Estes não estão permanentemente sobre a mesa. O pão não estava sobre a mesa. Alguém o colocou ali. O jornal foi dobrado por alguém. A louça branca foi lavada para ser usada novamente. Disso tudo, depreende-se uma rotina diária, na qual ao mesmo tempo em que o “eu” se ausenta do poema, é presentificado pelos vestígios de sua passagem por ali.

38 De acordo com a *Moderna gramática portuguesa*, de Evanildo Bechara (2001, p. 479), “a sequência de substantivos manifesta lentidão”, ao contrário da sequência de verbos, como já foi apontado por Antonio Candido, em seu ensaio “Poesia ao norte”, a respeito de *Pedra do sono*.

Para Antonio Carlos Secchin, *O engenheiro* apresenta duas vertentes: a expansão onírica de *Pedra do sono* e o projeto de construção desenhado pelo *O engenheiro*, evidenciado nos poemas metapoéticos, de maneira que João (estado onírico) e Raimundo (clareza e razão) se fazem presentes nessa terceira obra do poeta, sendo o segundo seu principal agente, pois a razão se utiliza do sonho como espaço de investigação, em que o poeta poderá aguçar ainda mais a sua consciência poética, esvaziando esse espaço onírico para construir uma poesia ordenada, extinta de sonhos. Contudo, essa tensão dos dois polos tende a perdurar, forçando o poeta a conviver com ambos os lados.

Ao sugerir essa “desativação onírica”, o crítico ressalta o “fortalecimento do aspecto mítico da poesia”: “O poeta, querendo desmontar o onírico, admitirá que é dominado por ele”.³⁹ E para destruí-lo terá que mergulhar fundo nele, chegando ao seu miolo, ao fundo do mar, para onde é lançada a flauta de Anfion. Aos poucos o poeta se desvencilha da paisagem etérea das nuvens do sono e fixa-se no concreto.

Sempre que miramos as nuvens percebemos que elas nunca são as mesmas. Dificilmente encontraremos duas nuvens iguais no céu. Há nuvens imponentes como castelos, nuvens que parecem cordeiros, nuvens brancas e outras escuras. Digamos que em *Pedra do sono* as nuvens são escuras e pesadas, como se fossem anunciadoras da chuva:

[...] os gestos obscenos
que vejo fazerem as flores
me vigiando em noites apagadas
onde nuvens invariavelmente
chovem prantos que não digo.

(“Composição”, *Pedra do sono*)

39 SECCHIN, Antonio Carlos, 1996, p. 39.

Ao passo que em *O engenheiro* temos nuvens sem sombras, sem impor obstáculos à visão do poeta. As nuvens que fugiam ao olhar do poeta em *Pedra do sono* são encontradas aqui numa paisagem construída e controlada por ele:

Os homens e as mulheres
adormecidos na praia
que nuvens procuram
agarrar?

[...]

(“Marinha”, *Pedra do sono*)

Mulher. Mulher e pombos
Mulher entre sonhos.
Nuvens nos teus olhos?
Nuvens sobre seus cabelos?

[...]

(“A mulher sentada”,
O engenheiro)

As nuvens distanciadas do sujeito, em *Pedra do sono*, voltam em *O engenheiro* fazendo parte do espaço rotineiro desse sujeito-mulher que se encontra imerso nas nuvens que vêm ao seu encontro, sem ser necessário que se procure agarrá-las. Assim sendo, a paisagem onírica se coloca naturalmente no texto cabralino para em seguida ser desativada.

O sonho, ao invés de distanciar-se do real, se quer ordenado por ele, obedecendo à consciência diurna de *O engenheiro*. Se em *Pedra do sono* o sonho cercava a realidade do poeta, nessa terceira obra é a realidade que envolve o sonho, penetrando o onírico e modelando-o à sua imagem de esterilidade, como assinala Secchin ao citar o poema “O engenheiro”.⁴⁰

Em vez dos elementos do sonho, o poeta passa a valorizar a terra e seus elementos naturais: “a terra não sonha” (“As estações”). O reino mineral será o espaço ideal de onde se espera que brote uma poesia isenta de emoção. Assim sendo, a pedra parece ser o perfeito exemplo de ordem, estabilidade e resistência ao tempo.

Verificamos também que o tempo da escritura do poeta é aquele tempo diário, monótono, que sua alma mastiga lentamente.

40 SECCHIN, Antonio Carlos, 1996, p. 40.

Esse tempo de elaboração do tecido poético seria como uma fuga da monotonia,⁴¹ da melancolia sentida pelo homem-funcionário-poeta que mal se reconhece dentro de suas roupas:

Quem é alguém que caminha
toda a manhã com tristeza
dentro de minhas roupas, perdido
além do sonho e da rua?
[...]

(“A viagem”, *O engenheiro*)

Somente a poesia parece conseguir transportar o homem moderno para fora do seu cotidiano. Na última estrofe de “O fim do mundo”, o tempo pode sugerir a negação da linearidade cristã, a ideia de que o mundo teve um começo e, conseqüentemente, terá um fim. Para o poeta, o juízo final não existe, assim como não existe o poema final:

[...]
O poema final ninguém escreverá
desse mundo particular de doze horas.
Em vez de juízo final a mim me preocupa
o sonho final.

Finalmente, o tempo onírico de *Pedra do sono* é posto de lado em *O engenheiro*, já que o poeta terá afastado a inspiração, produzindo finalmente poemas:

no duro tempo mineral
que afugentou as floras.

(“A paisagem zero”, *O engenheiro*)

41 De acordo com José Castello (1996, p. 22), a profissão de diplomata torna o poeta “um fugitivo, que se empenha em se desvencilhar do passado e de suas pegadas e que deseja, apenas, o presente e sua matéria luminosa”, lançando-se no mundo da linguagem e desafiando um novo fazer poético.

Ainda assim, esse tempo também lhe escapa do controle como vemos em “A Carlos Drummond de Andrade”:

Não há guarda-chuva
contra o poema
subindo de regiões onde tudo é surpresa
como uma flor mesmo num canteiro.

Não há guarda-chuva
contra o amor
que mastiga e cospe como qualquer boca,
que tritura como um desastre.

Não há guarda-chuva
contra o tédio:
o tédio das quatro paredes, das quatro
estações, dos quatro pontos cardeais.

Não há guarda-chuva
contra o mundo
cada dia devorado nos jornais
sob as espécies de papel e tinta.

Não há guarda-chuva
contra o tempo,
rio fluindo sob a casa, correnteza
carregando os dias, os cabelos.

Na primeira estrofe vemos que o eu lírico não pode “contra o poema subindo de regiões onde tudo é surpresa como uma flor mesmo num canteiro”. Ao lermos esta estrofe, podemos inferir que o eu lírico (por mais racional que seja, recusando a facilidade do lirismo) termina por se render à surpresa (acaso) que singelamente lhe chega como uma flor nascendo num canteiro. Na segunda estrofe, o amor lhe consome, mastiga, tritura e cospe. Sentimento imbatível, oscilando entre o deleite e o desastre. Quanto ao tédio, temos o deslocamento do signo tédio para as quatro estações do ano como se elas fossem representadas por quatro paredes, iguais, brancas e entediantes. Na quarta estrofe,

o eu lírico parece sentir-se devorado pelo mundo e pela vida diária, pelo passar dos dias e o tempo carregando nossas vidas, como temos na última estrofe.

Notamos, nesse poema, a função inversa do “guarda-chuva”. Como um escudo, ele deveria possuir a função de aparar a chuva, guardando e protegendo aquele que se encontra debaixo de suas hastes. No entanto, o poeta descreve um guarda-chuva impotente, presente na frase negativa que inicia cada estrofe: “Não há guarda-chuva contra...” Este guarda-chuva encontra-se rendido diante do “poema”, do “amor”, do “tédio”, do “mundo”, do “tempo”. A chuva seria como um núcleo de relação metafórica com todas essas palavras, pois elas são tão torrenciais, senão mais torrenciais do que a própria chuva, uma vez que esta ainda cessa após um temporal, mas o tempo não cessa, o tédio é constante, o amor é oscilante e o mundo não deixa de acontecer. Ou seja, todos estes temas são mais fortes e incontroláveis que sua fonte metafórica e, portanto, imunes à ação do guarda-chuva.

Dessa forma, o “tempo” talvez abrace todo o poema, já que ele ora apressa, ora retarda o fazer do poeta (a luta do poeta diante da folha em branco); faz com que os momentos de “tédio” se tornem mais longos, quase infinitos; contabiliza o “amor”, contando os dias tristes e felizes, nos quais o início de um belo romance já sinaliza para o seu breve fim; contabiliza os dias, devorando o “mundo” (cada dia “devorado nos jornais”) e o próprio “tempo” (na última estrofe) é devorador dele próprio. Nesse poema podemos dizer que tudo se curva ao tempo. Ele vigia nossa vida, contando nossas horas, provando o quão frágil é a nossa existência, como se fôssemos feitos da fresca areia de uma ampulheta.

O poeta agora não mais vive o tempo dos relógios engolidos ou o tempo tedioso do sono da pedra. A partir de *O engenheiro* ele começa a tentar controlar o tempo, domá-lo, esticá-lo como um brinquedo, uma borracha que utiliza diariamente:

[...]
Da diária e lenta
borracha que mastigo
[...]

(“A bailarina”, *O engenheiro*)

Nesta obra, o tempo parece esticar-se, alongar-se, extrapolando seus limites de duração, de maneira que se pode vê-lo e ouvi-lo passar, como ocorre com “A moça do trem”, onde ela da janela

[...]
vê o trem correr
ouve o tempo passar.
O tempo é tanto
que se pode ouvir
e ela escuta passar
como se outro trem.

Cresce o oculto
elástico dos gestos:
a moça na janela
vê a planta crescer
sente a terra rodar:
que o tempo é tanto
que se deixa ver.

Esse tempo que “é tanto” é retomado em outros poemas, nos quais ele parece cingir tudo a sua volta, envolvendo as coisas como se fosse um imenso algodão. O tempo arquitetado e calculado de *O engenheiro* é lento e longo (“elástico dos gestos”) e não fugitivo como em *Pedra do sono*. Cabral termina esta sua segunda obra, dando-nos a lição da pedra que figura como um exemplo perfeito de ordem e de um tempo que não se gasta como uma borracha, ao contrário, “permanece”:

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

(“Pequena ode mineral”, *O engenheiro*)

“Em *O engenheiro*, a última palavra é a advertência da ‘Pequena ode mineral’ para que se aprenda da pedra a impassibilidade ao tempo”.⁴² A presença da pedra parece afrontar o tempo, cuja ação tudo desgasta, pois ela permanece intacta diante de sua ação como um exemplo de resistência e de indiferença. Semelhante a tal pedra, João Cabral busca aquela poesia que seja resistente à inspiração.

Diante dessas três primeiras obras do poeta, buscamos apreender a experiência temporal em cada uma delas. Em *Pedra do sono* evidenciamos a fuga do tempo diário, pois o poeta apresenta-se imerso no espaço atemporal da literatura/ poesia cujo relógio não marca as horas. O tempo parece ser desprezado em meio ao espaço onírico desordenado. “As 24 horas” do cotidiano do poeta mostram-se insignificantes quando comparadas ao tempo do poema que as transcende e atropela suas horas cumpridas, tornando as coisas disformes ao seu redor: “Mas meu cotidiano irreparável/ perdendo suas formas volantes” (“As amadas”). Ao poeta resta a tentativa de suprimir esse tempo que arrebatou e atropela sua ordem. Esse tempo sonolento tem continuidade em *Os três mal-amados*, onde “mais do que fazer falar aos personagens do poema de Drummond, o poeta fala consigo mesmo”,⁴³ problematizando o fazer poético. Já em *O engenheiro*, o poeta entrega-se à construção de um novo espaço-tempo que será sua ideia fixa no longo transcorrer de sua obra.

42 SENNA, Marta de, 1980, p. 18.

43 BARBOSA, João Alexandre, 1975, p. 36.

Ao final deste capítulo, além da temática do tempo, testemunhamos a atitude do poeta em negar sua alma, deixando para trás a sombra onírica do sonho e adentrando cada vez mais a substância material e concreta que servirá de cenário para a sua poética que se quer moldada pelo real. No entanto, não podemos deixar de notar que ao afirmar a ausência de sua alma no poema, o poeta já a presentifica, não havendo como negar a influência desta agindo como uma sombra, permeando seus poemas. “É recusando a alma, seja ela o que for, que o poeta transcende a condição de homem comum”.⁴⁴ Ao ser arremessada do outro lado da rua, a alma do poeta, juntamente com a angústia e a tristeza inerentes a ela, tende a se aquietar. Contudo, mais adiante essa alma angustiada voltará à tona, no decorrer de seu caminhar, ainda que as palavras carregadas de dureza tentem abafá-la.

44 CASTELLO, José, 1996, p. 19.

3 PAISAGEM E VAZIO

Contra o acaso (inspiração) e a poesia automatizada, João Cabral liberta seus versos do clichê sentimental e lírico. Seu compromisso é esvaziar a linguagem poética de qualquer vício retórico para erguer sua poesia no cenário inóspito do deserto, como testemunhamos em “Fábula de Anfion” e “Antiode”, que compõem *Psicologia da composição*. O poeta parece limpar a paisagem, varrendo os vestígios de uma poética do passado, para, a partir do vazio, inaugurar sua estética. Aos poucos, o rigor formal cabralino se abrirá para receber a “segunda água” de sua poesia. Nela, o regionalismo dos seus versos reverbera seu conteúdo, a realidade brasileira dos menos afortunados como detectamos nos seus longos poemas: *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina*. Imagem cara ao escritor é a do rio e o que habita nas suas margens, deixando evidente aqueles que vivem à margem em meio à paisagem de seca do Nordeste brasileiro. Além do rio, neste capítulo observamos outras imagens na sua paisagem poética: mar, montanha, cemitérios, presentes em *Paisagens com figuras*. A cada imagem/paisagem cabralina, aprendemos uma nova lição – a geometria das coisas e a medida da vida.

3.1 O desvelar da linguagem

Psicologia da composição (1947), livro que reúne “Fábula de Anfion”, “Antiode” e a própria “Psicologia da composição”, compreende a quarta obra de João Cabral, quando “o poeta e seu verso se reconhecem a salvo do fluxo temporal”:⁴⁵

45 SECCHIN, Antonio Carlos, 1999, p. 62.

[...]
como não há fuga
nada lembra o fluir
de meu tempo, ao vento
que nele sopra o tempo.
[...]

(“Psicologia da composição”)

Sendo o tempo da poesia/linguagem diferente do tempo físico, lembramos as palavras de Roland Barthes (em *O rumor da língua*), quando afirma existir um tempo próprio da língua: “O tempo linguístico tem sempre por centro gerador o presente da enunciação”.⁴⁶ Em “Antiode” vemos que o poeta nega o passado da definição da poesia “flor”, intervindo para uma nova nomeação:

Poesia, te escrevia:
flor! Conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

gerando cogumelos
(raros, frágeis cogu-
melos) no úmido
calor de nossa boca.

Afinal, por que a poesia em vez de ser comparada à flor não pode vir a assemelhar-se às fezes? Para Cabral, tal imagem (poesia = flor = amor) já havia sido automatizada.

Em seu livro *Aula*, Barthes nos diz que a literatura produz o “aflorescimento da linguagem”, causando o deslocamento dos signos, como vemos em “Antiode”. Nesse poema, o poeta parece *limpar* a palavra poesia com *fezes*. João Alexandre Barbosa afirma que “é esse sentido de limpeza, ainda que pareça irônico o uso da palavra na substituição que o poeta faz de flor por fezes, que permite, nas últimas estrofes do poema, a superação da

46 BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 21.

imagem pela linguagem”.⁴⁷ A palavra poesia estava saturada, representada pela flor, pelo amor, imbuída de toda a imagem do lirismo herdado do romantismo. Diante disso, o poeta liberta a linguagem, limpando-a do sentido comum esperado por todos:

Poesia, não será esse
o sentido em que
ainda te escrevo:
flor! (Te escrevo:

flor! Não uma
flor, nem aquela
flor-virtude – em
disfarçados urinóis.)

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.

(grifo nosso)

E aí voltamos ao conceito de Barthes sobre literatura. Para ele, literatura é a liberdade da língua, a linguagem exterior, fora do poder, livre para adquirir novos significados. Sendo a língua já automatizada e petrificada pelos clichês, somente a literatura consegue aflorá-la. Semelhante pensamento é encontrado em *A arte como procedimento* de Victor Schklovski,⁴⁸ quando o autor afirma que, para ser transformada em arte, a imagem poética necessita passar pelo processo de *desfamiliarização* para em seguida ser repensada simbolicamente. É justamente isso que ocorre com a palavra flor. A imagem da flor lírica associada à poesia é desautomatizada para obter a recriação simbólica do

47 BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 13.

48 SCHKLOVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

signo. A preocupação do formalista russo quanto ao caráter estético de automatização e singularização da obra de arte é encontrada também no poeta pernambucano.

Em seu *Prazer do texto* (1973), Barthes nos diz que o prazer não é um elemento do texto, mas sim uma “prática confortável da leitura”.⁴⁹ A diferença entre o texto de prazer e o texto de fruição consiste em que o primeiro contenta o leitor (não rompe com a cultura), enquanto o segundo incomoda (pois questiona a cultura). Afinal, o texto de fruição revoluciona a história e a cultura.

Dessa forma, o prazer de um texto (fruição) é compatível com a (in)intensidade da leitura (quanto mais (in)tenso melhor). Em um primeiro momento, a fim de conhecer o texto, o leitor terá de desnudá-lo. Em um segundo, frente à crise provocada pelo texto de fruição, o leitor ver-se-á obrigado, ele próprio, a perceber uma fresta, uma fenda, na qual até então só existiam certezas. Na represa cultural de verdades assentadas, notam-se suas rachaduras. Como diz um verso de João Cabral, “é preciso desvestir a poesia [dos sentidos cristalizados] como quem desveste uma roupa” (“Ouvindo em disco Marianne Moore”, em *Agrestes*). A poesia cabralina, ao desvelar as palavras e velá-las novamente, mostra o arbitrário dos signos, como vemos no exemplo da palavra poesia-flor passando à poesia-fezes.

3.2 O tempo da palavra

Quando roçamos a caneta na folha de papel, dando forma às palavras, cremos percorrer sua interioridade. Como diz Bachelard, “no cuidado em fazer letra bonita, parece que nos deslocamos no interior das palavras”.⁵⁰ Seu desenho e seu som concretizam-se

49 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 16.

50 BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins fontes, 1996, p. 48.

quando as escrevemos, materializando-as, dando-lhes formas arredondadas e delgadas.

A palavra faz parte de nossa realidade e de nossos sonhos. Por meio dela expressamos pensamentos, ideias, sentimentos, mas, em se tratando do poema contemporâneo, a palavra é mais do que isso; é fruto da decisão consciente do poeta ao regular sua existência no espaço do poema, caracterizando assim a união da poesia e da crítica, uma incorporando a outra, quando a palavra é submetida à lucidez e à criação do poeta.

Instrumento de seu ofício, o poeta a trabalha, pacientemente, desvelando-a, tornando-a livre para adquirir um novo sentido. As próprias palavras, como resultado do labor poético, constroem sua significação, como se trocassem de roupa, de pele, pois, cansadas de nomear as coisas, buscam nomear a si mesmas, renunciando aos sentidos preestabelecidos para elas.

Difícil lidar com as palavras, pois são inconstantes, traiçoeiras, ambíguas. A realização da feitura do poema envolve uma duração, portanto o tempo está intrinsecamente ligado à palavra. O poeta é aquele que sentirá o ritmo de cada sílaba, se é longa ou curta, se é forte ou fraca, enfim, o tempo gasto de cada uma delas, ao serem arrumadas no papel. Nessa travessia da palavra no poema, o poeta se entrega a um tempo absoluto, ao presente da duração da feitura poética. Se prestarmos atenção nos versos

[...]
Flor é a palavra
flor , verso inscrito
no verso
[...]

veremos que o tempo repetitivo da realização poética pode ser evidenciado nas palavras “flor” e “verso” repetidas duas vezes, como se o poeta precisasse contar nos dedos para somar. Nessa tautologia, observamos que o poeta utiliza a palavra para explicar a própria palavra. Essa repetição é comparada às “manhãs no

tempo”: o verso de cada dia que nasce como o sol de cada manhã. Mas o sentido desgastado da palavra não interessa a João Cabral. Ele deseja romper a manhã com um novo sol, inaugurando um novo tempo, libertando a palavra-poesia para que esta receba um significado diferente. Assim o poeta deixa para trás o passado: “poesia, te escrevia: flor!...” e passa a cultivar o presente: “poesia, te escrevo agora: fezes...”. A “flor” de João Cabral, bem como a de Mallarmé, “está ausente de todos os buquês”,⁵¹ porém se faz presente em sua poesia.

Ao mesmo tempo em que a palavra se apodera do presente da escrita, imediatamente vira passado, pois o dizer/escrever está em contínua transformação, assim como o próprio tempo. Ciente disso, o poeta prevê as outras palavras que tomarão o lugar de “fezes” na última parte do poema “Antiode”:

Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és.
Sei que outras

palavras és
impossíveis de poema.

Para Heidegger,⁵² os nomes são como uma fonte inesgotável de significados adormecidos, restando ao poeta despertá-los. Assim, cada palavra guarda um tesouro, sendo a palavra poética um casulo de surpresas.

51 Em seu livro *Comunicação poética*, Décio Pignatari (1977, p. 5-6) menciona a adivinha mallarmaica: “Mallarmé falava de uma flor que está ‘ausente de todos os buquês’. Que flor é esta?”. A resposta se encontra na página seguinte: “a flor que está ausente de todos os buquês é a palavra *flor*”.

52 Cf. GMEINER, Conceição Neves. *A morada do ser: uma abordagem filosófica da linguagem na leitura de Martin Heidegger*. São Paulo: Leopoldianum, 1998.

O passar do tempo e a mudança das coisas nos fazem ver que estamos sempre em movimento assim como as palavras, de modo que, por mais que queiramos desvelá-las, em seguida trataremos de cobri-las com outro significado como o fez João Cabral, cambiando a poesia, outrora “flor”, para a poesia agora “fezes”.

Essa rejeição ao passado, buscando encontrar um novo tempo poético, é percebida também na “Fábula de Anfion”. Na tentativa de concretizar sua poesia com o nada que possui, segue seu destino Anfion, combatendo as vozes do acaso, imerso na imensidão de um mundo que ainda vai se fazer (a cidade de Tebas) e que, mesmo após ser construído, é lamentado e recusado pelo poeta, que volta ao estado inicial de vazio, de desordem, de dispersão em sua alma.

3.3 A severa forma do vazio

Abrindo *Psicologia da composição*, “Fábula de Anfion” é um poema composto por três partes, sendo a primeira, “O Deserto”, composta por dezenove estrofes, a segunda, “O Acaso”, por nove estrofes, e a última parte, “Anfion em Tebas”, por dezoito estrofes. Essas três partes são ainda divididas em segmentos que parecem interromper a história para orientar o leitor sobre o que irá acontecer em cada uma delas.

Como bem afirma Eduardo Sterzi,⁵³ a referência mitológica neste poema não se relaciona *diretamente* ao mito grego antigo, mas, sobretudo, à forte influência e à admiração do poeta pernambucano pela literatura de Paul Valéry. Em seu poema “Histoire d’Amphion”, em *Variété III* (1936), Valéry apresenta a preocupação com o processo criativo de toda produção artística.

53 Em seu estudo “O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno”, Eduardo Sterzi (*online*) estabelece relações entre o Anfion cabralino, o *Amphion* escrito por Valéry e “O rei menos o reino” de Augusto de Campos.

Essa preocupação será retomada na poesia cabralina em sua “Fábula de Anfion”. Obviamente há diferenças entre as duas obras: uma delas é que o Amphion de Valéry surge em cena acompanhado de seres humanos e sobre-humanos, enquanto na fábula cabralina, Anfion surge sozinho no deserto. O importante é que em ambas as obras evidencia-se o “embate entre criação e caos”, como ressalta o estudioso.

Nessa fábula de Cabral, desenrola-se a história da luta travada entre Anfion e o sopro vivificador do acaso. O personagem tenta, com afinco, preservar sua flauta do “susto” (inspiração) do acaso, pois este poderia fazer com que da flauta se desprendesse uma melodia dissonante contra a sua vontade.

O poeta apresenta um Anfion guiado pela razão, oposto ao Anfion mitológico. Isso porque a característica deste é o simples deixar-se fazer; ou seja, sua lira sempre a tocar ao sabor do vento.⁵⁴

No início da fábula, deparamo-nos com o personagem no deserto diante de um cenário inóspito “entre a paisagem de seu vocabulário”. Os fortes raios do sol secam sua flauta até que esta não emita mais nenhum som. Ao mesmo tempo em que o sol fecundador é a fonte de luz, da vida, do universo, também provoca a seca, a destruição do solo e de tudo o que nele há. O sol pode tanto gerar, como devorar:

54 Partindo da mitologia temos Anfion, irmão de Zeto, e filho de Antiope com Zeus. Na tentativa de construir uma grande muralha cercando Tebas, segundo conta a lenda, enquanto Zeto transportava com dificuldade os blocos de construção, Anfion permanecia tocando sua lira, fazendo com que as pedras o seguissem espontaneamente até ficarem colocadas no lugar preciso sem nenhum esforço físico, ao contrário do seu irmão. (MARTÍNEZ, 1997). Vemos que o Anfion de Cabral toca a flauta e não a lira.

(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).

A lucidez do sol neste poema lembra o sol do *engenheiro*, por ser um sol que ilumina o intelecto do poeta, consciente de sua prática poética que se dá dia após dia. A intensidade de sua luz, que varre as coisas mortas e afugenta as floras, é trazida para Anfion com o intuito de afugentar a vegetação do deserto e as “gordas estações” do ano. Mas a luta do Anfion/poeta vê-se reduzida a nada, ou quase nada, pois o acaso, “puro do nada”, faz-se presente:

No deserto, entre os
esqueletos do antigo
vocabulário, Anfion,

no deserto, cinza
e areia como um
lençol, há dez dias

da última erva
que ainda o tentou
acompanhar, Anfion,

no deserto, mais, no
castiço linho do
meio-dia, Anfion,

agora que lavado
de todo canto,
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como
uma lâmina, depara
o acaso, Anfion.

A eliminação dos espaços estróficos que se segue apresenta versos curtos que podem significar a surpresa diante do acaso que toca (ataca) a flauta. Os versos breves desta demorada estrofe são lidos de um só fôlego, evidenciando assim a rapidez da ação do ataque do acaso que ganha êxito diante da pequena distração de Anfion:

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
que ninguém viu;
ó acaso, vespa
oculta nas vagas
dobras da alva
distração; inseto
vencendo o silêncio
como um camelo
sobrevive à sede,
ó acaso! O acaso
súbito condensou:
em esfinge, na
cachorra de esfinge
que lhe mordia
a mão escassa;
que lhe roía
o osso antigo
logo florescido
de flauta extinta:
áridas do exercício
puro do nada.

Na terceira parte, mesmo Anfion buscando estar “entre a paisagem de seu vocabulário”, encontra-se “entre a injusta sintaxe que fundou”. Vemos que a primeira estrofe da primeira parte do poema, retomada na primeira estrofe da última parte, permite a compreensão desta caixa⁵⁵ (tempo passado) como um desdobrar-se de uma outra caixa (Tebas: o futuro), produzindo o presente indesejado e o conseqüente lamento de Anfion, sua nostalgia pelo deserto do passado.

55 Trata-se de uma “caixa” que parece reter o tempo da criação, como veremos mais adiante, em uma das estrofes da segunda parte da fábula, correspondendo ao ataque do acaso.

No deserto, entre a
paisagem de seu
vocabulário, Anfion,

(“O deserto”)

Entre Tebas, entre
a injusta sintaxe
que fundou, Anfion

(“Anfion em Tebas”)

Essa “similitude estrófica” é apontada por José Guilherme Merquior, ao afirmar que o diálogo entre as estrofes ganha profundidade no decorrer do poema. Postas lado a lado, as estrofes sugerem que o tempo anterior/posterior à feitura de Tebas parece ser o mesmo: antes e depois da edificação da cidade/poema, Anfion carrega a mesma angústia em sua alma, a certeza de que “toda ação fica aquém de um gesto perfeito”.⁵⁶ Entre o passado e o futuro da criação busca-se o tempo presente, o tempo da feitura de Tebas que ninguém vê. Tem-se a cidade já edificada, uma vez que Anfion desconsidera o tempo apressado da ação do acaso. O presente parece ter sido posto de lado, através do voo realizado pelo acaso-vespa, saltando do passado ao futuro da criação, de modo que o instante da construção de Tebas (o presente), em vez de ser longo e silencioso como o queria Anfion, termina por ser reduzido ao

resto
de dia de seu dia

Deste breve instante, o personagem, por descuido, desliza e cai nas mãos do acaso. Isso ocorre porque o presente tem defeitos, é uma massa disforme que oscila entre dois polos: passado e futuro. Nesses versos, vemos que a ansiedade do fazer, constante em *Pedra do sono*, é retomada como sendo o ataque do acaso. O passado da criação (*Pedra do sono*) parece retornar ao poeta que, por sua vez, julgava-se amadurecido como um fruto iluminado pelos “três sóis” do *engenheiro*. Contudo, seu tempo ainda não amadureceu:

56 MERQUIOR, José Guilherme, 1997, p. 138.

Como antecipar
a árvore de som
de tal semente?

(“Fábula de Anfion”, 3ª parte)

Nessa estrofe vemos a impossibilidade de a árvore ter-se tornado árvore sem ter sido semente primeiro. Afinal, é impossível pular do passado ao futuro como “cavalo solto que é louco”. Eis o instante do acaso (inspiração), que parece construir tudo em um minuto, ao contrário do poeta/Anfion que leva dias para edificar algo.

Diante de Tebas construída, por interferência do acaso e sem o seu consentimento, o poeta percebe que o tempo desdobrou de uma caixa dentro de outra caixa como se fosse mágica, como se fosse um milagre da noite, um parto mitológico.

Diz a mitologia
(arejadas salas, de
nítidos enigmas
povoadas, mariscos
ou simples nozes
cuja noite guardada
à luz e ao ar livre
persiste sem se dissolver)
diz, do aéreo
parto daquele milagre:

quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.

A mitologia interrompe a ideia fixa de Anfion – o presente de sua construção –, ou seja, Tebas se faz num piscar de olhos através do sopro do acaso. A ultrapassagem do presente para alcançar logo o futuro – o poema ideal – faz-nos lembrar os amigos que engolem relógios em *Pedra do sono*. Anfion parecendo

engolir o presente, sem digeri-lo bem, decepçiona-se com o resultado futuro.

Ao final, eis o ciclo do poema, o sol do deserto parece uma alternância de vida – morte – renascimento. O ato de jogar a flauta aos peixes não possui uma conotação negativa, mas sim a ideia de renovação, como diz José Guilherme Merquior:

Ao separar-se de seu poema, como a criação que transcende cada obra, Anfion nos faz constatar muito mais do que uma insuficiência humana; ele nos mostra – pelo avesso [...] que essa insuficiência é o motor da criatividade, no reino da justiça como no reino da beleza.⁵⁷

É necessária esta insatisfação com o presente, pois ela é o impulso de continuidade do motor cabralino. Anfion, percebendo a sabedoria infinita do mar, termina por reconhecer-se precário, ante à perfeição simétrica das ondas, e lança sua flauta ao mar. Frente ao poder do acaso, fica por conta do mar o realizar da grande lição.

Procurando entender um pouco como se dá o tempo nesta parte, “Fábula de Anfion”, observamos o seguinte: quando Anfion chega ao deserto encontra o tempo que já passou deixando seus rastros, pois o eu lírico refere-se a “resíduos”, a “frutos esquecidos que não quiseram amadurecer”. Em meio a este passado pulverizado, ele “respira o deserto” e, deixando para trás o passado riscado, busca um novo tempo, *ali*, no deserto. Esse *ali* não pode ser presente porque se subentende um lugar distante:

57 MERQUIOR, José Guilherme, 1997, p. 141.

(Ali, é um tempo claro
como a fonte
e na fábula

Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

Ali, é uma terra branca
e ávida
como a cal.

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como a um livro
na estante.)

Ali, apenas há o sol e o silêncio (mas o silêncio também pode ser repleto de signos⁵⁸) que secam e calam sua flauta. Nada, nenhuma vida consegue resistir ao sol que, no deserto, impera sobre tudo. É diante deste cenário que Anfion pretende construir Tebas. Este deserto é:

a concha que é o resto
de dia de seu dia:
exato, passará pelo relógio,
como de uma faca o fio.

Anfion está imerso no presente que, exato, corta seu dia como uma faca o fio. O fio representa a continuidade do tempo, o presente que ele busca para fazer Tebas. Contudo, ele não está livre do acaso. Este, como uma reminiscência do passado, chega até ele “entre os esqueletos do antigo vocabulário”, já esquecidos. Dobrando-se sobre o presente, passado e futuro, faz soar a sua

58 Octavio Paz afirma não haver como deter a linguagem. Mesmo no silêncio, ela se faz presente: “Y aun el silencio dice algo, pues está preñado de signos.” PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 31.

flauta. Num instante, o que foi e o que será, passado e futuro, condensam-se: Tebas se faz.

Ocorre que aquilo que agora se tornara presente, cujo signo é Tebas (mas fruto do que sempre se rejeitou), desagrade Anfion. A ele interessa o puro presente, o puro nada do deserto, não o acaso que feito “vespa/ oculta nas vagas/ dobras da alva/ distração” interrompe seu concentrado instante e antecipa o futuro.

Ele procura em Tebas o deserto que lhe escapou. Percebendo que não há como dominar o acaso, muito menos controlar o tempo, o personagem joga sua flauta no mar. Talvez este tempo em Anfion sirva para nos mostrar que não há como inaugurar algo do nada, do deserto, com o puro silêncio da flauta. Somente umedecida pelo acaso, Tebas se construiu. Será que há como dizer algo de novo sem nenhuma ligação com o que lhe antecede? O presente não traz consigo o passado, sendo aquele uma continuidade deste?

Após a construção de Tebas (poema), o insatisfeito Anfion (poeta) busca novamente o deserto, a fim de realizar uma nova construção, desta vez sem a interferência do acaso/inspiração. Porém, percebe ele que não existe construção final, pois nada é definitivo, assim como não há o poema final. O que há é o incessante processo de feitura do poema-cidade, mediante a construção de suas palavras.

A “Fábula de Anfion” nos mostra que, na linguagem poética, o tempo e o ser estão sempre *ali*, em algum lugar, tão perto e ao mesmo tempo tão longe de nós, pois a poesia é sempre um querer dizer, o tempo é sempre um escoar, e o ser está em permanente evolução. Esse poema pode ser visto como uma utopia. Insatisfeito, o poeta/Anfion sente-se impulsionado a buscar mais, já que o real é sempre imperfeito.

Vemos que, através da experiência poética, ele busca a verdade: a concretude de Tebas. Entretanto, essa realidade sempre

lhe escapa, sendo impossível realizá-la. Assim como o tempo, “a poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo”.⁵⁹ Portanto, a “Fábula de Anfion” é ontológica. Em busca do ser da poesia, o eu lírico se desdobra em vários outros, retornando para ele próprio, num estado contemplativo e reflexivo no fim do poema:

– A flauta eu a joguei
aos peixes surdos-
mudos do mar.

Esse ato de jogá-la implica o de libertar-se. Agora, ele encontra-se leve, atirando seu instrumento nas águas como quem lava as mãos:

Saio do meu poema
como quem lava as mãos
[...]

(“Psicologia da composição”)

Feito o poema, a sensação de desgaste lembra a famosa frase edipiana: “Melhor seria não ser”. Recolhendo-se dentro de si mesmo (percebendo que o saber é infinito, ilimitado, como o próprio tempo), Anfion compreende esse eterno desejo que nunca se satisfaz. Ele é a própria poesia em constante mobilidade.

O homem é o inacabado, ainda que seja cabal em sua própria inconclusão; e por isso faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba, sem acabar-se nunca de todo. Ele mesmo é um poema: é o ser sempre em perpétua possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim em seu não acabamento. Mas nossa situação histórica

59 PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 50.

se caracteriza pelo *demasiado tarde* e o *muito cedo* (grifo do autor).⁶⁰

Essas palavras de Octavio Paz, em *Os signos em rotação*, lembram o tempo em Anfion. Havendo chegado tarde ao deserto repleto de “esqueletos do antigo vocabulário”, ele crê ter antecipado o futuro. Aqui, o “demasiado tarde e o muito cedo” parecem ilustrar exemplarmente a contradição em que vive o homem moderno, entre o ontem e o amanhã. Sem um espaço temporal definido, o homem moderno é Anfion que, impaciente no presente, busca um futuro, e, alcançando-o, desvaloriza-o, jogando-o no mar, esperando que algo surja de suas profundezas. Como Anfion, “andamos perdidos entre as coisas, nossos pensamentos são circulares e percebemos apenas algo que emerge ainda sem nome”.⁶¹

Sendo o poema uma massa de palavras sempre em movimento, ele é feito de tempo, ou melhor, ele é o próprio tempo em movimento. Segundo Octavio Paz, a palavra é um instrumento mágico que modifica aquilo que toca. E é justamente isso que Anfion evita: a modificação e a realização da palavra sem o seu consentimento. Entretanto, termina cedendo ao fato de que mito e linguagem estão juntos desde sempre, assim sendo, o mundo é uma grande metáfora, como ele próprio: “El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo”.⁶² Dessa forma, não há como escapar da magia da palavra, estando o poema sempre além de nós. Nós somos limitados, ao passo que o poema nos ultrapassa e ultrapassa Anfion.

Diante do vazio sentido por Anfion/poeta ao se desfazer de sua flauta, permanece o desejo de construir uma poesia límpida, perfeita, guiada pela razão e clara como o cristal. A insatisfação

60 PAZ, Octavio, 1996, p. 109.

61 PAZ, Octavio, 1996, p. 109.

62 PAZ, Octavio, 1998, p. 34.

que ecoa dentro de si, empurra-o para cultivar novos desertos. No entanto, o desejo parece nunca se realizar. Em “Psicologia da composição”, vemos que os versos finais conotam o vazio, a fome que o poeta traz consigo:

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:

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

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

Diante da poética cabralina nos perguntamos: por que um *cão sem plumas*, por que a insistência pela paisagem inóspita do deserto, por que *uma faca só lâmina*? Finalmente, por que a insistência em cultivar o vazio do ser, a insatisfação que trazemos conosco? O próprio poeta é quem nos responde: “Os poetas que escrevem por escassez de ser, como eu, planejam os livros, têm um vazio a preencher. Os outros transbordam”.⁶³ Na poesia de Cabral ocorre sempre “a passagem do mais para o menos”, resultando num mais além sóbrio:

A passagem do menos para o mais é espontânea. A passagem do mais para o menos é refletida, rara, esforço contra o costume e a aparência de compreensão.⁶⁴

O vazio do poema cabralino é semelhante ao do homem por ser repleto de cheios, sendo ele preenchido por tantos outros

63 DE FRANCESCHI, Antonio Fernando et al. *Cadernos de Literatura Brasileira*: João Cabral de Melo Neto, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 1, 1996, p. 21.

64 VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 142.

vazios, que chegam a incomodá-lo. O poema, por meio de imagens, como uma esponja cheia de ar, prova o quão “cheio vazio” é este sentimento:

Esse cheio vazio sente ao que uma saca
mas cheia de esponjas cheias de vazio;
os vazios do homem ou o vazio inchado:
ou o vazio que inchou por estar vazio.

(“Os vazios do homem”, *A educação pela pedra*)

O poema tenta explicar o “vazio inchado” do homem. Ao contrário de um vazio, de uma bolsa vazia ou “da saca vazia (que não fica de pé)”, o vazio do homem possui espessura maior que a de um *cão sem plumas*. Ao refletirmos sobre a ausência/vazio, concordamos que não há melhor materialização do que a imagem de um *cão sem plumas*:

Um cão sem plumas
[...]
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

O *cão sem plumas* (1950) é um longo poema que traz como temática o rio Capibaribe, rio-detrimento da paisagem de Recife. A metáfora “sem plumas” refere-se à miséria da população que lhe habita as margens. A condição *desemplumada* do ser nordestino ganha amplitude para a condição de miséria humana no mundo.

Na “severa forma do vazio” aqui apresentada, o poeta opta por discorrer sobre a humildade do cão. O Capibaribe é uma poesia (rio) cão, não mais uma poesia idealista, e sim uma poesia de “acentuada propensão realista para o substantivo e para o concreto”,⁶⁵ bem como para a realidade social denunciada no texto. O rigor do texto cabralino é compatível com o rigor

65 CAMPOS, Haroldo. O geômetra engajado. In: _____ (org.). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 79.

daqueles que resistem à fome e à exclusão social. O signo “rio-cão” é redimensionado pela ausência de atributos. Esse signo “sem” é insistentemente perseguido pelo poeta na tentativa de descrever o vazio, ampliado pela quantidade de símiles negativos. A comparação é estabelecida através de três pares: “cidade-rio”, “rua-cachorro” e “fruta-espada”. O símile é utilizado na tentativa de aproximar esses pares, enriquecendo, portanto, a imagem de um objeto que atravessa outro. Assim,

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.

Em seguida, a imagem deste rio irá estreitar-se à imagem do cão, uma vez que o rio em seu existir lembrava o do cão:

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

Silencioso, contido, de existência humilde e mansa, o rio leva consigo os excrementos da paisagem circundante. As coisas por ele levadas, apesar de estranhas ao natural de um rio, estão de tal modo vinculadas a sua água-lama de fecundidade pobre que é impossível saber o que, no rio, não é rio. Sua aprendizagem, pode-se dizer, é o soletrar contínuo de uma existência que, quase morta, persiste a rastejar pela vida.

Seria a água daquele rio
fruta de alguma árvore?
Por que parecia aquela
uma água madura?
Por que sobre ela, sempre,
como que iam pousar moscas?

Na segunda parte de *O cão sem plumas*, a tensão é voltada para o movimento (fluir) do rio, cujo ser vai se tornando mais e mais espesso, como as águas barrentas do Capibaribe. Além de comparado a “um cão humilde e espesso”, o ser do rio ganha a amplitude de seres humanos (“cães sem plumas”). Rio, cão e homem são os mesmos, pois partilham da mesma característica, a ausência que cada um leva:

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

O que seria um “cão sem plumas”? Como defini-lo? Incapazes de revelar o real, as palavras persistem em dizê-lo, recriando-o através da imagem. Pelo sinal de menos, a imagem de um cão sem pelos, tal como um homem sem pele, agride. Como agride muito mais a certeza de que a ausência de pele talvez seja a ausência do homem no homem. Nas mãos hábeis do poeta, a imagem da carência do homem (cão-rio), seus símiles, porque quase ferem, cegam os olhos de quem as lê para (é provável) abrir os olhos ao que não se quer ver. Ao tentar definir essa existência “sem plumas”, vemos que em dois versos da estrofe acima, “é mais”: há um espaço reticente, forçando assim o *enjambement*, onde o eu lírico tenta definir a existência “sem plumas”, mas não encontra palavras suficientes para dizê-lo, tentando resolver assim com comparações. O poema segue em frente a fim de encontrar uma imagem que dê conta daquilo que deseja expressar. No entanto, parece não haver imagem suficiente que abarque esse *ser de menos*, o ser *sem*:

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem.

Vemos a troca que o poeta fez propositadamente ao atribuir a voz à árvore, e as raízes ao pássaro, com o intuito de salientar a ausência até daquilo que não é comum a eles. Finalmente, a imagem daquilo que rói “tão fundo até o que não tem” consegue exprimir esse cão-homem-rio “sem plumas” que ao existir se choca contra o mundo:

Um cão, porque vive,
é agudo.
O que vive
não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.

O que existe é preenchido pela vontade de viver. Por mais que a experiência do “cão sem plumas” testemunhe que a vida é formada de conflitos e misérias, ele continuará indo “entre o que vive”, pois o querer viver prevalece sempre. As coisas ao nascerem caminham para a morte. Mas durante este caminhar há a resistência, a incessante luta. Assim,

O que vive
incomoda de vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se
roupas de nuvens.

Lutar e viver estão intrinsecamente ligados. O poema está em luta consigo mesmo, por isso está vivo. O fio-tempo da vida segue o fio (fluir) de um rio. O tempo que é ser, que vive através de nós e das coisas, também é espesso. A existência precária do corpo do homem-rio-cão escoá-se como a água de um rio, pois assim como este possui um corpo (o rio é a “espada que se derrama pela úmida gengiva de espada”), o corpo do homem também leva dentro de si um rio que como um fio pode se romper, cortar de repente: o fio do tempo da vida.

Além da existência sôfrega dessa vida “sem plumas”, podemos apreender o aspecto metalinguístico de *O cão sem plumas*. O mar que recebe a água do rio, lavando e “polindo” o que ele carrega consigo, pode ser visto como o trabalho poético de polir as palavras. O mar é como

Uma bandeira
que tivesse dentes:
que o mar está sempre
com seus dentes e seu sabão
roendo suas praias.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
como um poeta puro
polindo esqueletos,
como um roedor puro,
um polícia puro
elaborando esqueletos,
o mar,
com afã,
está sempre outra vez lavando
seu puro esqueleto de areia.

Este rio, submisso ao mar, “imagem de cão ou mendigo”, teme a ação dessa grande bandeira que cortará o seu percurso, liquidificando a vida, “as flores de terra inchada” que ele traz consigo. Essa relação entre a sabedoria do mar-poesia e a aceitação do rio-poema torna-se clara quando, depois de recusar o

rio, o mar insiste em querer limpá-lo de toda a sua fertilidade, esterilizando-o com o seu sal. Podemos dizer que a racionalidade do mar e a simetria perfeita de suas ondas, idealizadas por Anfion, são aqui retomadas.

Depois,
o mar invade o rio.
Quer
o mar
destruir no rio
suas flores de terra inchada,
tudo o que nessa terra
pode crescer e explodir,
como uma ilha,
uma fruta.

Na humildade do rio em relação ao mar temos o limite na poesia cabralina, pois o rio Capibaribe “cresce/ sem nunca explodir”. “O combate entre rio e mar é antes uma estratégia para falar da linguagem do poema, do conflito de suas linguagens”.⁶⁶

Sobre as “plumas”, estas podem ser interpretadas como o crescimento. Assim como as penas crescem em um animal, as plumas podem ser a vegetação que cresce num lugar inóspito. Contudo, o poeta quer ressaltar esse ser “sem plumas”, tirando todo o significado aéreo das plumas, para que tal ser pese no mundo, sem a leveza delas, como um sacrifício que simbolize o viver: “viver é ir entre o que vive”. Na carência das plumas, ressaltamos a intenção do poema em evidenciar a carência da linguagem, a carência do homem. Por meio desse exercício metalinguístico, percebemos que a linguagem cabralina “ao invés de ter soterrado o objeto pela metáfora, procurava a sua descoberta pela exposição do próprio mecanismo utilizado”.⁶⁷ Assim, o poeta evita a poesia com adornos, optando por uma linguagem nua e límpida, que fale por ela mesma.

66 BARBOSA, João Alexandre, 1975, p. 103.

67 BARBOSA, João Alexandre, 2001, p. 55.

Se o destino das plumas é subir para o céu, o ser “sem plumas” é aquele que se arrasta pelo chão, em busca de uma substância que o preencha. Trazendo esta dualidade leveza/peso para a feitura poética, lembramo-nos da “Fábula de Joan Brossa” em *Paisagens com figuras*, na qual João Cabral sugere que a poética do catalão possui um determinado sentido, o do abstrato, através do qual ele “buscava encontrar nas feiras sua poética sem razão”:

[...]
Joan Brossa, poeta buscão,
as sete caras do dado,
as cinco patas do cão
antes buscava, Joan Brossa,
místico da aberração
[...]

Contudo, o poeta muda esta poética para outra direção:

[...]
acabou vendo, Joan Brossa,
que os verbos do catalão
tinham coisas por detrás
eram só palavras, não.
[...]

Assim como o poeta pernambucano privilegia o ser “sem plumas”, o olhar de Joan Brossa parece que

[...]
voltou às coisas espessas
que a gravidez pesa ao chão

O tempo vivenciado em *O cão sem plumas* pode ser apreendido no lento caminhar do rio, no longo percurso das estrofes. Em direção ao mar, o rio caminha num tempo que não se interrompe, como “um relógio não se quebra”, trabalhando pacientemente sua água:

A mesma máquina
paciente e útil
de uma fruta

Esse tempo letárgico do trabalho cabralino, apreendido pelo caminhar do rio, parece contrastar com o tempo veloz da feitura de Tebas em “Fábula de Anfion”, despertando o leitor para a tensão temporal em sua poesia.

Assim como *O cão sem plumas*, os longos poemas *O rio* (1953) e *Morte e vida severina* (1955) também nascem da paisagem inóspita da seca do rio Capibaribe. Apesar de focados na temática social, esses livros não deixam de demonstrar a luta incessante do poeta na recriação estética de sua poesia.

Narrado em primeira pessoa, trazendo o ritmo lento do caminhar severino da obra *Morte e vida severina*, *O rio* insiste na paisagem *desemplumada*. O ritmo do poeta, semelhante ao do rio, é o “grosso tear” de suas águas:

Sou um rio de várzea,
não posso ir tão ligeiro.
Mesmo que o mar os chame,
Os rios, como os bois, são ronceiros.

Outra vez ouço o trem
ao me aproximar de Carpina.
Vai passar na cidade,
vai pela chã, lá por cima.
Detém-se raramente,
[...]

(*O rio*)

Vemos que, ao contrário do rio, o trem passa pela cidade sem interromper seu caminho. A velocidade do trem (“pois que sempre está fugindo,/ esquivando apressado/ as coisas de seu caminho”) contrasta com a caminhada lenta do rio (“vou com passo de rio,/ que é de barco navegando”). O ritmo lento

deste faz lembrar os versos longos de *A educação pela pedra*, cujo aprendizado se dá aos poucos, passo a passo, palavra por palavra. O andar cauteloso do rio serve de exemplo para a postura do poeta diante da luta contínua com a linguagem.

Exemplo de prosa e poesia como afirma Haroldo de Campos: “não prosa poética nem poema em prosa, mas poesia que fica do lado da prosa pela importância primordial que confere à informação semântica”,⁶⁸ o monólogo do rio passará a diálogo em *Morte e vida severina*.

3.4 Paisagem cabralina

Obra composta por 18 poemas, cujo tema abrange o Nordeste brasileiro e a Espanha, *Paisagens com figuras* (1955) apresenta poemas repletos de imagens, sendo uma das mais presentes a do mar. A lição do mar é um tema recorrente em João Cabral, seja o mar que “soprava sinos” em *Pedra do sono*, o mar/Maria em *Os três mal-amados* (“Maria era o mar dessa praia, sem mistério, sem profundidade”), o mar em *O engenheiro*, em que o poeta adentra mais a sua essência, o mar no qual Anfion joga a sua flauta, o mar que recebe o rio Capibaribe, enfim, em todos eles, o desejo é o de alcançar o “tempo calmo”, exemplo do tempo vivido no fundo do mar:

[...]
Encontraste algum
sobre a terra

o fundo do mar,
o tempo marinho e calmo?
[...]
 (“A Joaquim Cardozo”, *O engenheiro*)

Anfion, por sua vez, deseja traçar sua poesia com a perfeição, a regularidade com que o mar traça suas ondas. Essa lição

68 CAMPOS, Haroldo, 1992, p. 83.

geométrica do mar aparece em *O cão sem plumas*, no qual ele se estende como uma bandeira para receber o rio mendigo:

O mar e seu tão puro
professor de geometria

O mar-montanha que *O rio* mirava ao longe é retomado aqui, logo na primeira estrofe do poema que abre *Paisagens com figuras*:

[...]
No cais de Santa Rita,
enquanto vou norte-sul,
surge o mar, afinal,
como enorme montanha azul.

[...]

(*O rio*)

Aqui o mar é uma montanha
regular, redonda e azul,
mais alta que os arrecifes
e os mangues rasos ao sul.

[...]

(“Pregão turístico do Recife”)

Neste primeiro poema, temos a lição da “melhor medida” encontrada. Para tanto, o poeta nos fornece imagens que melhor exemplifiquem essa simetria perfeita desejada pelo seu intelecto. Comparando o mar à montanha, ele nos põe diante de dois exemplos de estabilidade, de pureza, de exata medida do encontro do céu com a terra – a linha precisa do horizonte, como podemos verificar, dando continuidade à estrofe anterior de “Pregão turístico do Recife”:

[...]
Do mar podeis extrair,
do mar deste litoral,
um fio de luz precisa,
matemática ou metal.
[...]

Essa perfeita geometria do mar e da montanha, da qual podemos extrair o infinito do horizonte, remete ao desejo de eternidade que guardamos dentro de nós. Em seguida ao par mar-montanha, o poeta nos apresenta a segunda lição através

da imagem de “velhos sobrados” que levam, como ombros, um rio de cada lado. Essa imagem da balança pode salientar ainda mais o equilíbrio cabralino em articular os elementos do texto – a lição da escrita/arquitetura:

[...]

Na cidade propriamente
velhos sobrados esguios
apertam ombros calcários
de cada lado de um rio.

Com os sobrados podeis
aprender lição madura:
um certo equilíbrio leve,
na escrita, da arquitetura.

(“Pregão turístico do Recife”)

Dando continuidade ao poema, focando a atenção no “rio indigente”, reencontramos a condição miserável de *O cão sem plumas*. Esse rio, por sua vez, levará de cada lado a gente retirante que se estagna nos seus ombros (na mucosa de suas margens). A imagem se abre neste poema como diversas medidas, tentativas de expressar a geometria das coisas.

[...]

E neste rio indigente,
sangue-lama que circula
entre cimento e esclerose
com sua marcha quase nula,

e na gente que se estagna
nas mucosas deste rio,
morrendo de apodrecer
vidas inteiras a fio,

[...]

(“Pregão turístico do Recife”)

O verbo “estagna” sugere a ideia de prender o tempo, paralisá-lo, tornando o instante eterno e infinito como o horizonte. O par montanha-mar é substituído agora pelo par homem-rio, encontrado em *O rio*, bem como em *O cão sem plumas*. A imensidão da medida do infinito horizonte do primeiro parece contrastar com a humilde medida do segundo, e é esta segunda medida que serve de exemplo para a humilde escritura cabralina, aquela que mede cada passo, cada palavra ao compor a imagem no poema. Nesta estrofe vemos que medida melhor que o fio do horizonte, só o fio do homem – o percurso da vida:

[...]

Podeis apreender que o homem
é sempre a melhor medida.
mais: que a medida do homem
não é a morte mas a vida.

(“Pregão turístico do Recife”)

O mar e a montanha penetram em outros poemas desta obra como em “Medinaceli” no qual verificamos o aspecto vertical, elevado, próximo do céu: “do alto de sua montanha”, ou ainda em “Imagens de Castela”, onde o mar e sua infinidade são retomados.

Esse tema do infinito permanece em toda essa obra como vemos no poema “Imagens em Castela” no qual o poeta retorna à “paisagem em largura” do mar, comparando-a a uma “mesa”, buscando, assim, os limites da paisagem no espaço do poema:

[...]

É uma paisagem em largura,
de qualquer lado infinita.
É uma mesa sem nada
e horizontes de marinha.

[...]

(“Imagens em Castela”)

Essa imagem de tal paisagem plana e reta, tal qual uma mesa, abre-se diante do poema como uma cidade-mesa, estendendo de ponta a ponta o olhar do escritor.

[...]
posta na sala deserta
de uma ampla casa vazia,
casa aberta e sem paredes,
rasa aos espaços do dia.
[...]

(“Imagens em Castela”)

O tempo de *Paisagens com figuras* pode ser aquele da contemplação. Nessa obra, João Cabral mantém o desejo de concretizar a imagem, prendendo-a no espaço-tempo do poema. No trajeto de sua poesia, vemos que desde *Pedra do sono* o eu lírico vem, aos poucos, se desvencilhando da paisagem etérea e se fixando na paisagem concreta. A vontade de estabilizar o tempo, concretizando-o e estagnando-o como poema, pode ser percebida na memória do escritor que articula todos os poemas ligando-os ao que eles trazem em comum, ainda que abordem espaços e tempos diferentes.

Nos três “cemitérios pernambucanos”, poemas compostos de quatro quadras em redondilha maior, dos quais se depreende um espaço fechado tal qual o espaço cercado do cemitério, isolado do espaço exterior, já sinalizando para o espaço-tempo da morte encontrado em *Morte e vida severina*, temos uma sequência da penetração do espaço de fora no do lado de dentro do cemitério. Para Antonio Carlos Secchin, o primeiro se caracteriza pelo espaço fechado, de isolamento em relação à paisagem externa,

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

(“Cemitério pernambucano – Toritama”)

ao passo que, no segundo, temos as covas comparadas às ondas do mar, e a paisagem externa consegue penetrar no cemitério:

[...]
As covas no chão parecem
as ondas de qualquer mar,
mesmo as de cana, lá fora,
lambendo os muros de cal.
[...]
("Cemitério pernambucano – São Lourenço da
Mata")

Já o terceiro consegue romper as barreiras que separam o dentro e o fora, pois ambos os espaços possuem algo em comum: "a paisagem defunta".⁶⁹

[...]
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")

Nessa paisagem de ruína, na qual o nada prevalece, vive o tempo da imobilidade, uma vez que o tempo parece não fluir, demorando-se na luta diária, "num tempo que não é linha reta, mas círculo",⁷⁰ como vemos no recurso da anáfora, caracterizando a luta incessante do retirante,

69 SECCHIN, Antonio Carlos, 1999, p. 98-99.

70 SENNA, Marta de, 1980, p. 89.

[...]
que se dá de dia em dia,
que se dá de homem a homem,
que se dá de seca em seca,
que se dá de morte em morte.

(“Vale do Capibaribe”)

O “tempo calmo”, tão insistentemente buscado por Anfião, bem como o tempo infinito das montanhas, contrasta com o tempo da luta incessante do poeta/retirante que vive a se surpreender com a paisagem inóspita da linguagem a fim de inaugurar um novo código, não deixando dúvidas de que o seu fazer não é o da fôrma do ferro fundido, mas sim o do ferro forjado, de quem o faz com as mãos, uma ação “que se dá de dia em dia”, em busca da imagem, seja ela qual for: mar, montanha, rio, mesa; para melhor descrever seu poema.

3.5 Paisagem severina

Seguimos adiante com a nossa análise da obra cabralina, desta vez com o foco no seu “Auto de Natal pernambucano”, subtítulo de *Morte e vida severina* (1955). Dando continuidade ao tema presente em *O cão sem plumas* e *nO rio*, o poema dramático, dividido em dezoito partes, narra a jornada do retirante Severino do sertão para o litoral. Aqui testemunhamos o percurso da vida severina, uma existência repleta de privações, coberta, anteriormente, pela metáfora do ser “sem plumas”. Esse auto natalino tem suas raízes nos autos pastoris medievais ibéricos, bem como no folclore nordestino brasileiro.

Escrito na mesma época de *Paisagens com figuras*, *Morte e vida severina* trabalha os espaços da vida e da morte ao longo do trajeto percorrido pelo retirante. Aqui se sobressai a resistência dos desvalidos:

Antes de sair de casa
aprendi a ladainha
das vilas que vou passar
na minha longa descida.

O sujeito lírico cabralino é representado pela figura do retirante, cujo longo caminhar contrasta com o tempo breve de sua existência. Nesta obra, notamos a precocidade da morte (“morte de que se morre de velhice antes dos trinta”) como uma vela que se apaga sem se queimar completamente. O tempo do retirante é a duração de sua jornada, como vemos no gerúndio do verbo: “desde que estou retirando”. Entre *vida* e *morte* se dá o seu trajeto. Contra a vontade de desistir, temos a vontade de lutar, a fome de viver, de defender a vida. Sobre o motivo de sua retirada, ele nos explica:

o que pensei retirando
foi estendê-la um pouco ainda.

A vontade de estender a vida, de ir em busca de um futuro melhor, é frequente no ser humano, que teme e angustia-se com a ideia de finitude. Essa vontade choca-se contra a forte presença da morte no auto. De fato, todo o poema é cercado pela morte: nos defuntos que o retirante encontra pelo caminho, “nos magros lábios de areia” da roça, na “rezadora titular” que vive da morte, fazendo desta “ofício ou bazar”; enfim, a morte é tanta que esperanças não há. O desejo do retirante em encontrar o mar e a terra fértil termina por ampliar-se no desejo de entender esse abismo que separa a vida da morte. Por que buscar tanto a vida se a morte, insistentemente, abafa o viver? Talvez fosse melhor ceder à pressão desta:

por que ao puxão das águas
não é melhor se entregar?

Cansado de remar contra a maré da morte, o retirante percebe que sua vida é comprada sol a sol, dia após dia, como uma prestação. Esperava que fosse diferente durante o seu êxodo:

esperei, devo dizer,
que ao menos aumentaria
na quartinha, a água pouca,
dentro da cuia, a farinha
o algodãozinho da camisa,
ou meu aluguel com a vida.

Contudo, Severino percebe que *vida* e *morte* se equilibram. Se a segunda é consequência da primeira, o inverso também é verdadeiro. As duas se entrelaçam sendo uma única só. Assim, o tédio que invade Severino e a falta de esperanças no Sertão o desanimam tanto que este chega a duvidar da força da vida:

que diferença faria
se em vez de continuar
tomasse a melhor saída:
a de saltar, numa noite,
fora da ponte e da vida?

Durante o seu caminhar, o retirante encontra várias situações que favorecem a morte, fazendo-o pensar sempre em interromper a viagem. A paisagem severina, repleta de mortes, só agrava a desesperança que o caminheiro/Severino traz consigo, como vemos no exemplo dos dois homens carregando um defunto numa rede, gritando “Ó irmãos das Almas! Não fui eu que matei não”. Além disso, ele encontra o seu rio-guia (Capibaribe) cortado, o que o torna pessimista diante de caminhos que se multiplicam na sua frente, sem o rio para guiá-lo.

Finalmente, Severino tem a resposta sobre se ele deve “pular ou não fora da vida”. E não é preciso palavras para explicá-lhe, pois a própria vida lhe dá uma lição. Ela responde à sua pergunta com a manifestação dela própria, mesmo sendo a manifestação de uma vida *severina*: “à pergunta que fazia,/ ela, a vida, a respondeu/ com sua presença viva”.

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfilar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

Em *Morte e vida severina*, a morte ganha destaque por ser mais frequente no decorrer da narrativa. A morte está na terra sem cultivo, nos diálogos, nos defuntos e no rio que seca. A obra é envolvida pela sombra da morte e pela negatividade. Contudo, há também a força da vida e da esperança. A terra é o elemento simbólico da fertilidade, da feminilidade, assim como a fertilidade da mulher no final da obra, que como a terra, vence a morte, a tristeza e a seca.

A vida *severina* e franzina ganha um destaque humilde, sem tomar muito espaço no decorrer da narrativa, mas ao contrário da morte, que ganha em quantidade, a vida ganha em intensidade, pois o nascimento é sempre algo belo:

Belo porque é uma porta
abrindo-se em mais saídas

Sendo assim, a morte perde para o espetáculo da vida e a ordem se inverte: ao invés de *vida e morte*, temos *morte e vida*, conforme o título do auto natalino – essa inversão demonstra a ideia de resistência e renovação da vida apesar da miséria. Os fatos deprimentes, após tantas mortes *severinas*, recobrem no fundo algo brilhante: o delicado da vida, o nascimento de um novo *severino*, pois a vida permanece desafiando a morte,

“teimosamente”, como uma fruta que mesmo após cortada, trabalha seu açúcar continuamente.

A resistência em relação à morte é um exemplo da resistência de Cabral em relação à poesia de fácil inspiração. Desde *Pedra do sono* o caminhar do poeta se opõe à escuridão, à morte do poema. Assim como Severino, o escritor vive o tempo da resistência, em meio à paisagem árida da linguagem.

4 IDEIAS FIXAS DE JOÃO CABRAL

Empenhado na arte intelectual e simétrica, o poeta torna-se cada vez mais consciente do uso das formas na sua poesia. A ideia fixa cabralina não está somente na forma, mas também no conteúdo. Em *Uma faca só lâmina* temos um poema que traz a obsessão pela quadra e pela temática da ausência que o homem carrega consigo como uma *bala*, *relógio* ou *faca* entranhados no seu corpo. Não sabemos ao certo qual a natureza dessa ausência, mas é evidente o incômodo dos três símiles no corpo humano, especialmente a imagem cortante de uma faca privada de um cabo (só lâmina). Os poemas em quadra têm continuidade na obra seguinte, *Quaderna*, com destaque para a imagem feminina, especialmente no poema “Estudos para uma bailadora andaluza”. Em *Dois parlamentos*, que traz dois poemas sobre Pernambuco, também encontramos a simetria rigorosa cabralina, ao abordar o sertão, os seus cemitérios e a zona açucareira, demonstrando a realidade do trabalhador de engenho. Neste capítulo, abordamos também o livro *Serial* com poemas divididos em quatro partes, cada parte com estrofes de quatro versos, comprovando, definitivamente, a ideia fixa cabralina pelo número quatro. *Serial* expõe o tempo da percepção, da análise de lugares e objetos, a exemplo do poema, “O relógio”, por meio do qual o poeta tenta apreender a natureza do tempo. Por fim, temos *A educação pela pedra* como o ponto alto da ideia fixa do escritor, ao privilegiar a rigidez e a lentidão na feitura de seus poemas. O tempo alongado do processo de *educação* é comprovado nos versos longos. Apesar de ser baseada no número dois, a obra compreende quatro partes, e “os poemas variam simetricamente dentro de cada

parte”,⁷¹ como bem acrescenta Marly de Oliveira no prefácio à *Obra completa* do poeta.

4.1 A fome vazia da faca – a imagem da ausência

O processo poético de João Cabral se dá pelo acréscimo de imagens enriquecedoras e ampliadoras dos significados das palavras e, ao mesmo tempo, pela recusa de palavras excedentes que não se adaptam ao corte ativo de sua poesia. A imagem prevalece como “ideia fixa” cabralina, tornando-se perceptível pela textura das palavras trabalhadas no poema. Espécie de reflexão acerca de imagem e realidade, *Uma faca só lâmina: ou serventia das ideias fixas* (1955) é um livro que traz uma imagem que, desdobrada em outras, parece figurar como o melhor símbolo na poesia de João Cabral, por se tratar de um objeto (“faca”) que conota a precisão e a agudeza inerentes ao poeta. O cortar dessa faca, repetido a cada verso, reduzirá cada vez mais o poema à imagem de tal “lâmina azulada”, da qual depreendemos um constante exercício metalinguístico, no qual as palavras estão voltadas para o interior do poema, para a realidade do texto (grande fatia da realidade exterior), na tentativa de solucionar o problema realidade e imagem, percebendo por fim que a primeira tende sempre a ser maior do que a segunda.

A poesia de João Cabral parece trazer uma *faca* entranhada no seu verso: “a faca que aparou/ teu lápis gasto” (“A mesa”), agindo como um instrumento indispensável à missão poética de desbravar as palavras ao percorrer a floresta da linguagem. Em um dos poemas de *A escola das facas* (1975-1980), a faca pode ser trocada por “peixeira” (“fala da peixeira, chave/ de sua sede e de sua febre”) ou por uma faca que mais perfura do que corta (“é outra a faca que se usa:/ é menos que de cortar, / é uma

71 OLIVEIRA, Marly de. Prefácio – João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 22.

faca que perfura”) ou ainda por um “punhal” que semelhante a *uma faca só lâmina* é uma “faca de ponta só ponta” em “As facas pernambucanas”. O fazer poético, equilibrando-se seja no fio cortante da faca ou na ponta “esguia” ameaçadora do punhal, figura como exemplo da tensão da composição cabralina.

Composta por nove segmentos nomeados alfabeticamente de A a I, além de uma introdução e uma conclusão, sendo todos eles formados de oito estrofes de quatro versos – nas quais já podemos ressaltar a fixação de Cabral pelo número quatro, que terá continuidade nas estrofes em séries de quatro nos livros *Quaderna* e *Serial*–, *Uma faca só lâmina* retoma a preocupação do poeta em relação à sua criação literária. Logo na parte inicial (introdução) do poema, os signos – bala, relógio, faca – nos são apresentados, mas sem trazer o comparado – a ausência. Esta só aparece na parte seguinte (segmento A), significando assim que “o vazio se diz exatamente pela ausência do próprio signo que o nomearia”.⁷² Eis a presença da “ausência”, abrindo a parte A, trazida pelos signos especificados metaforicamente:

Seja bala, relógio,
ou a lâmina colérica,
é contudo uma ausência
o que esse homem leva

Nas estrofes seguintes dessa parte, temos justificativas acerca da preferência pelo símbolo “faca” como exemplo de maior avidez dentre os outros (bala, relógio). Ao tratar da representação da ausência, e da forma pela qual ela é apreendida através da linguagem, o poema, profusão de imagens, utiliza-se de três símbolos (“bala”, “relógio”, “faca”), causando o deslocamento desses, com a finalidade de melhor representar a ausência. Dentre os três símbolos, o poema escolhe a faca, pois

72 SECCHIN, Antonio Carlos, 1999, p. 121.

nenhum melhor indica
aquela ausência sôfrega
que a imagem de uma faca
reduzida à sua boca,

que a imagem de uma faca
entregue inteiramente
à fome pelas coisas
que nas facas se sente.

Essa “fome pelas coisas” nos remete à fome vivenciada por Anfion no deserto: “o sol do deserto,/ lúcido que preside/ a essa fome vazia” (1ª parte da fábula). Desde sempre testemunhamos a tentativa do poeta/Anfion em *secar sua flauta* retirando o véu (lirismo) que envolve as palavras. Presumimos que, nessa empreitada, o poeta se depara com a ausência após o esvaziamento das palavras. Essa ausência/carência da linguagem se torna presente no poema através da ação da faca, cuja lâmina tem acesso às palavras, podendo cortar aquelas que são excedentes no poema. Porém, ao fazê-lo, perde-as, tornando essas palavras ausentes. Eis as duas faces da faca: possui tudo, mas após o corte não possui nada, restando-lhe apenas o vazio do corte em si, o vazio de uma “lâmina despida”,

cujo muito cortar
lhe aumenta mais o corte
e vive a se parir
em outras, como fonte.

Nessa penúltima estrofe do segmento B, vemos que a linguagem escorregadia convive com os dois lados de tal lâmina, as duas faces do objeto, o paradoxo: “A dialética de aproximação a um objeto cuja própria natureza recusa a apreensão obriga João Cabral ao jogo com os oxímoros que caracteriza muito bem a parte B do poema”.⁷³ Nessa parte, o poeta explora a vida “fervorosa” e “enérgica” da faca ativa que quanto mais corta

73 BARBOSA, João Alexandre, 1975, p. 149.

mais lhe aumenta o corte, onde de um lado temos o preenchimento da linguagem ou a satisfação do ser humano e de outro temos o vazio da linguagem ou a ausência (desconforto) do ser humano. Estamos diante de uma faca, cuja fome pelas coisas nunca se satisfaz, pois sua lâmina “cresce ao se gastar” estando sempre querendo mais: “jamais a encontrarás/ com a boca vazia”. Apesar de tudo cortar, não consegue saciar sua fome, pois, ao mesmo tempo que corta, não consegue comer o que está a seu lado, posto que sua tarefa é cortar, restando-lhe apenas jejuar as coisas cortadas:

e mais surpreendente
ainda é sua cultura:
medra não do que come
porém do que jejua.

Na terceira parte somos advertidos sobre o perigo diante de tal objeto cortante: “Cuidado com o objeto,/ com o objeto cuidado”. Nessa troca de palavras, como se uma frase fosse o avesso da outra (similar aos dois lados da faca) verificamos também o “cuidado” ao lidar com a imagem utilizada no poema para *significar* a ausência/carência. “O segmento C enumera as precauções de que se deve cercar a tríade para evitar que perca seu poder de agressão e agudeza...”⁷⁴ Dentre os outros (bala, relógio), a faca é a que merece maior cuidado, aquela que possui mais espessura, mais capacidade de ferir o corpo em contato:

Então se for a faca,
maior seja o cuidado:
a bainha do corpo
pode absorver o aço.

A “maré-baixa da faca” é apontada na parte D como uma espécie de descuido ou perda da lucidez poética. O desgaste da faca é retratado, através dos “momentos em que ocorre a interrupção do estado de vigília e atenção, a fim de tirar partido das

74 SECCHIN, Antonio Carlos, 1999, p. 126.

oposições, instaurando a qualidade da forma buscada: madeira, couro, pano, breu, argila ou mel são concretizações daquilo que, por oposição, *significam* a bala, o relógio ou a faca enquanto em ‘maré-alta’⁷⁵

tudo segue o processo
de lâmina que cega:
faz-se faca, relógio
ou bala de madeira,

bala de couro ou pano,
ou relógio de breu,
faz-se faca sem vértebras,
faca de argila ou mel.

Contudo, essa fase da “maré-baixa”, na qual os signos principais (bala, relógio, faca) parecem fraquejar (se ausentar) na presença de novos símbolos (couro, pano etc.), é revigorada pela insistência em cultivar a corrosão do poema:

(Porém quando a maré
já nem se espera mais,
eis que a faca ressurge
com todos seus cristais).

O segmento *E* reforça ainda mais os cuidados necessários no trato com tal objeto que, para durar, não deve ficar exposto a qualquer atmosfera. Inimigas da umidade (propiciadoras de “salivas de conversas pegajosas”, gerando “confidências”, das quais depreendemos metalinguisticamente uma referência ao discurso romântico), do ar (“nunca seja ao ar/ que pássaros habitem”) e da fertilidade da noite (preferem “os ácidos do sol”), as facas

Não suportam também
todas as atmosferas:
sua carne selvagem
quer câmaras severas.

75 BARBOSA, João Alexandre, 1975, p. 150.

O símbolo da lâmina (“imagem de uma faca/ reduzida à sua boca”) pode exemplificar a fome do poeta em cultivar fatias/palavras. Pode representar também uma imagem do poema cabralino, um poema despido, “sem plumas” (uma lâmina despida, sem cabo), sem o véu do lirismo.

Ao chegarmos na parte *F*, deparamo-nos com a imagem reduzida da faca (tentativa do poema-máquina cabralino). Imaginemos o quão fascinante é a poesia de João Cabral que se utiliza de uma faca sem cabo (só lâmina) para simbolizar a metáfora de sua poesia. Onde caberia *uma faca só lâmina*? Qual o espaço em que ela se insere? Onde se acomoda uma faca que, onde quer que toque, corta o objeto em contato? Tal objeto, constituído só de lâmina, tudo corta, “não pode contra ela/ a inteira medicina”, “nem ainda a polícia/ com seus cirurgiões/ e até nem mesmo o tempo/ com os seus algodões”. Parece não haver metáfora que a supere. A imagem demonstra o árduo trabalho da escrita de João Cabral:

quer seja aquela bala
ou outra qualquer imagem,
seja mesmo um relógio
a ferida que guarde,

ou ainda uma faca
que só tivesse lâmina,
de todas as imagens
a mais voraz e gráfica,

Nesse segmento, temos a união do objeto (bala, relógio, faca) ao corpo, sendo até mesmo impossível retirá-lo, permanecendo o objeto cravado na nossa anatomia:

E se não a retira
quem sofre sua rapina,
menos pode arrancá-la
nenhuma mão vizinha.

Partindo para o segmento G, as estrofes continuam a descrever a imagem, encravando-a cada vez mais nos versos como “o fio de uma faca/ mordendo o corpo humano”, como sugere João Alexandre Barbosa ao explicar a “interiorização radical” do poema.

A imagem da faca, ou aquilo que restou da imagem faca depois de sua redução à lâmina, sofre uma interiorização ainda mais radical: por um lado, ela passa a fazer parte daquele que “sem o saber plantou/bala, relógio ou faca./ imagens de furor”, e, por outro, assim interiorizada, obriga o homem a uma posição desperta e lúcida ante à realidade, obstruindo tudo o que nele possa ser sono e vago, como está dito na sexta estrofe da parte G:⁷⁶

além de ter o corpo
que a guarda crispado,
insolúvel no sono
e em tudo quanto é vago.

Essa *educação pela faca* parece ter ido além ao penetrar (interiorizar) a imagem no poema a ponto de diluí-la nos versos, tornando a lâmina e a linguagem uma só, unidas pela mesma matéria (palavras) do poema. Diante dessa unidade linguística, a penúltima parte do poema (H) apresenta a ação do poeta:

Quando aquele que os sofre
trabalha com palavras,
são úteis o relógio,
a bala e, mais, a faca.

Os homens que em geral
lidam nessa oficina
têm no almoxarifado
só palavras extintas:

76 BARBOSA, João Alexandre, 1975, p. 151.

Eis o espaço da feitura poética, espécie de engrenagem, de oficina da linguagem, na qual se insere o escritor, aquele que “trabalha com palavras” sejam elas bala, faca ou relógio. Se antes Cabral depurava a linguagem, cortando-lhe as palavras para chegar finalmente na metáfora da “lâmina azulada”, na parte I do poema ocorrerá o contrário. Como afirma Secchin, o poeta desmontará o percurso metafórico deste poema, “partindo-se da imagem de terceiro grau (faca), desta à de segundo (relógio), daí à de primeiro (bala), numa espécie de *work in regress*”:⁷⁷

pois de volta da faca
se sobe à outra imagem,
àquela de um relógio
picando sob a carne,

e dela àquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada

O poeta, poder-se-ia dizer, demonstra com isso a impossibilidade de se apreender o *real*. Portanto, por mais que se tente representar a ausência através de tais palavras, estas mesmas palavras (bala, relógio, faca) desmoronam em presença do real, ou seja, o real supera a linguagem, sendo mais forte que ela. Podemos dizer que a realidade é “tão violenta” que o poema não consegue representá-la, como está dito na última estrofe:

por fim a realidade,
prima e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.

Diante do desgaste da linguagem, a poesia ousa falar dela mesma, num constante exercício metalinguístico. *Uma faca só lâmina* revela que não há como fugir à noção de que perante a

77 SECCHIN, Antonio Carlos, 1999, p. 132.

realidade “toda imagem rebenta”, restando sempre a tentativa, o arriscar-se a um novo corte. Sendo assim, a fome dessa faca não cessa; é um cortar contínuo em busca de preencher o seu vazio, uma vez que quanto mais corta, mais aumenta a sua fome, como um pesadelo que se projeta em vários ângulos, continuamente, ou como um baralho que se abre infinitamente. Esses pedaços/fatias que se multiplicam são as palavras cortadas pelo poeta que, assim como nós, possui uma faca (ausência) dentro de si. Observemos a característica dupla desse cortar: no intuito de reduzir o seu vocabulário, o poeta, cuja faca corta as palavras do poema, depara-se com mais fatias, palavras desdobradas, resultantes do seu incessante cortar. Pois o cortar implica ambigualmente o reduzir (a ausência) e o multiplicar (a presença). Essa tensão provoca uma angústia com a qual Cabral aprenderá a conviver.

4.2 A imagem na quadra – persistência no número quatro

Após aprender a lição da ausência, a poesia de João Cabral inicia uma nova fase, o conjunto de obras que compreendem *Terceira feira*. São elas: *Quaderna*, *Dois parlamentos* e *Serial*. A articulação entre linguagem poética e realidade permanece na construção da imagem como *ideia fixa* cabralina.

Os vinte poemas que compõem *Quaderna* (1956-1959) trazem a *ideia fixa* do número quatro cabralino, como vimos nas estrofes (quadras) de *Uma faca só lâmina: ou serventia das ideias fixas*, revelando “uma complexidade de construção que o situa como um dos textos essenciais na evolução do poeta”.⁷⁸ *Quaderna* traz ainda a presença da imagem feminina, antecipando a figura da mulher em *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*. Importa notar que a postura de recusa do poeta com relação ao lirismo parece contrastar com a receptividade da celebração da mulher nessas obras. No entanto, percebemos que a lição da linguagem vivenciada nas obras anteriores permite que o escritor *arrisque* um

78 BARBOSA, João Alexandre, 1975, p. 157.

novo aprendizado, ao direcionar o seu olhar para a figura da mulher, sem se deixar cair no confessionalismo combatido desde sempre pela sua poesia.⁷⁹ Após *Uma faca só lâmina*, Cabral, ciente da primazia da realidade, orienta seus poemas para o real, como afirma o estudioso:

Quaderna é, ao meu ver, o livro em que João Cabral assume o domínio, não direi de sua linguagem, mas da linguagem da poesia: a imitação do real se faz agora amplamente porque a sua linguagem parece ter *aprendido* com os objetos uma certa forma de realização (leia-se *tornar real*).⁸⁰

Procuramos investigar como se dá o processo criativo de João Cabral. Como ele próprio afirma: “Eu parto de uma imagem, de um assunto, às vezes até de um ritmo, e aí fico trabalhando em cima”.⁸¹ Em *Quaderna*, a imagem é um dos pontos de partida para erguer seu poema. Através dela, o poeta consegue diminuir a distância entre a palavra e a coisa. Mais ainda, o poeta estabelece analogias entre os objetos cercando a imagem no espaço do poema, a fim de concretizá-la como algo sólido construído pela linguagem aliada à sua imaginação. Tal processo já foi aqui estudado no poema anterior, no qual verificamos a redução do objeto faca (só lâmina). Também em *Quaderna*, buscar-se-ão comparações que enriqueçam a imagem da coisa imitada no texto poético. Buscando concretizar no poema os objetos do real, o poeta fala da mulher, da dança flamenca, da cabra, do avião, de cemitérios, enfim, de diferentes objetos e situações que, amarrados pela *quadra* de sua poesia, adquirem a *forma* eleita por

79 Em seu livro *A imitação da forma*, João Alexandre Barbosa (1975, p. 158) chama a atenção para o fato de a poesia de Cabral, mesmo quando interpretada como lírica ao incorporar o motivo feminino, se diferenciar do “lírico” da tradição literária, como sendo uma poética de constante negação do “lírico” entre aspas.

80 BARBOSA, João Alexandre, 1975, p. 158 – grifo do autor.

81 FRANCESCHI, Antonio Fernando de *et al.*, 1996, p. 27.

ele, pois a palavra cabralina pode vir acompanhada de imagens várias, cabendo ao poeta trabalhá-las continuamente ao ponto de reduzi-las a uma só, como o fez com a “lâmina azulada”, antes acompanhada pela bala e pelo relógio.

Em *Quaderna*, o escritor mostra, com precisão, sua poética enxuta. Seu poema cai no papel como “Recife cai sobre o mar”, sem se contaminar pelo lirismo:

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

(“Paisagens com cupim”)

A temática do dentro e do fora percorre toda a obra de João Cabral, dentro ou fora dos sonhos, dentro ou fora da ponte – da vida, como vimos no retirante –, dentro ou fora de Sevilha, dentro ou fora do tempo, e tantos outros exemplos. Mas, especialmente em *Quaderna*, há a constante descrição das coisas, de suas medidas, de sua geografia, seja do ângulo de dentro ou de fora. A dança, a paisagem, o avião, o cemitério, o negro da cabra, enfim, o movimento é de fora para dentro e vice-versa, movimento esse que será continuado em *Dois parlamentos* e em *Serial*. O olhar cabralino está atento ao que existe a sua volta, transformando o real em imagens a serem trabalhadas em suas quadras de poesia. Dentre as diversas imagens que aparecem em *Quaderna*, deteremo-nos em algumas.

Na tentativa de transformar o abstrato em concreto, a imagem cabralina resulta na transferência da característica de um objeto para outro. Vejamos o exemplo das características abstratas do signo mulher ligadas ao espaço físico e concreto de uma casa em “A mulher e a casa”:

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

Mulher e casa são símbolos que compartilham características semelhantes. Sendo a metonímia uma figura de linguagem bastante utilizada por João Cabral, aqui evidenciamos a perfeita aproximação entre mulher e casa, explorando-se sensualmente os espaços do dentro e do fora. O poema construído como quem constrói uma casa parece ser composto por estrofes repletas de “espaços de dentro”, “corredores e salas”. As varandas, que se precipitam para fora, são semelhantes ao riso franco da casa (mulher que o convida a adentrá-la e aconchegar-se no seu espaço interior).

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

Ao contrário da estrofe anterior, esta apresenta uma vírgula no último verso, como se nos convidasse a visitar as outras quadras. O leitor curioso é então seduzido a adentrar cada uma delas, cada espaço da casa/mulher/quadra que lhe provoca o efeito não só de admirá-la por fora, mas conhecê-la intimamente.

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas,
[...]

O poema é composto por oito estrofes cabendo-nos ressaltar um aspecto importante de sua estrutura para o entendimento do todo. De certa forma, as primeiras estrofes interrompem o movimento do poema, ao serem intercaladas com o ponto final e com a vírgula. Ao contrário disso, no final (nas últimas quatro estrofes) temos vírgulas e pontos e vírgulas, dando continuidade às estrofes anteriores. Este parece ser um exemplo do entrar numa casa, fazendo leves pausas ao entrar novamente em outro cômodo, movimentando-se livremente, sem hesitar, como ocorre nas primeiras estrofes, em que o visitante ainda está a contemplá-la, demonstrando espontaneidade somente diante das varandas convidativas que é onde temos uma vírgula, intencionando arrastá-lo para dentro.

Assim, o poeta trabalha exaustivamente as imagens, buscando, através delas, apreender o real, unindo a linguagem poética à realidade observada. O motivo feminino em “A mulher e a casa” nos guia a um motivo maior que perdura por toda a sua obra: o elemento lúdico entre imagem e linguagem; entrar nesta casa é entrar no poema, nos seus espaços, na sua arquitetura, na sua composição.

No poema seguinte, as características de mulher e fruta são ligadas pela imagem no ateliê da linguagem cabralina. Vejamos o exercício lúdico sugerido a partir do título “Jogos frutais”:

[...]
És uma fruta múltipla,
mas simples, lógica;
nada tens de metafísica
ou metafórica.
Não és O Fruto
e nem para A Semente
te vejo muito.

Não te vejo em semente,
futura e grávida;
tampouco em vitamina,
em castas drágeas.
Em ti apenas
vejo o que se saboreia,
não o que alimenta.

Fruta que se saboreia,
não que alimenta:
assim descrevo melhor
a tua urgência.
Urgência aquela
de fruta que nos convida
a fundir-nos nela.
[...]

Partindo do real, o poeta rejeita alguns símbolos (“Não és O Fruto”) em detrimento da imagem que se forma no poema. Essa imagem vai além da realidade do fruto ou da semente, pois não é o fruto que lhe interessa, mas a imagem deste: “Em ti apenas/ vejo o que se saboreia,/ não o que alimenta”. Ao poeta interessa a “urgência” do fruto, que é justamente a aparência da fruta nos convidando “a fundir-nos nela”. O êxito de Cabral está em “descascar” o fruto no decorrer do poema para assim o leitor saborear a fruta como imagem feminina, depurada pela linguagem, na qual mulher e fruta possuem semelhante forma como ocorre no símile mulher e casa.

Outra imagem relevante é a da mulher bailadora em “Estudos para uma bailadora andaluza”. Apresentada através de diversas figuras, a imagem da mulher é comparada às imagens: “fogo”, “égua”, “mensagem de telegrafia”, “árvore”, “estátua” e “espiga”.

Dir-se-ia, quando aparece
dançando por *siguiryas*,
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.

Todos os gestos do fogo
que então possui dir-se-ia:
gestos das folhas do fogo,
de seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.

Então, o caráter do fogo
nela também se adivinha:
mesmo gosto dos extremos,
de natureza faminta,
[...]

Dividida em diversos pares, o poeta busca a melhor imagem que se compare à bailadora, assim como o fez com os pares em *O cão sem plumas*. Poema composto por seis partes, temos: 1ª parte, bailadora-fogo, na qual a imagem física do fogo é aproximada à da bailadora quando dança; 2ª parte, bailadora-égua: nela bailadora e égua se amalgamam num só corpo, pois não sabemos onde um termina e outro começa, como vemos na troca feita pelo poeta (último verso da primeira estrofe e segundo verso da quinta estrofe), insinuando que não há como separar as duas (cavaleira e égua);

Subida ao dorso da dança
(vai carregada ou a carrega?)
é impossível se dizer
se é a *cavaleira* ou a *égua*.
[...]

então, como declarar
se ela é *égua* ou *cavaleira*:

(grifo nosso)

a 3ª parte traz a bailadora-telegrafista, cuja mensagem, pronunciada por suas pernas, é “concisa” e “desflorida”, tal qual a poética cabralina; na 4ª parte, visualizamos a bailadora-árvore, que possui firmeza e cujas raízes são enterradas no chão, como demonstra “o tornozelo robusto/ que mais se planta que pisa”, fazendo-nos retornar aos *três mal-amados* (“Maria era também uma árvore”); a 5ª parte revela a bailadora-livro, na qual o ato de dançar é comparado ao de ler um livro, capa a capa;

Sua dança sempre acaba
igual que como começa,
tal esses livros de iguais
coberta e contra-coberta
[...]

e a 6ª e última parte, bailadora-espiga; nessa parte a linguagem poética aproxima a imagem da mulher envolvida pela saia à imagem de uma espiga envolvida de palha. A dança da bailadora representa o movimento da própria poesia. Ao decompor a metáfora em imagens sucessivas no decorrer das quadras, a dança/poesia provoca o encadeamento de imagens, provocando a divisão de um objeto em outras partes, retratando, assim, a função da quadra como “instrumento metodológico de precisão

analítica”⁸² ao submeter a imagem/linguagem a um “estudo” minucioso, analisando descritivamente os elementos associados à bailadora.

No próprio título, “Estudos para uma bailadora andaluza”, é interessante ressaltar a finalidade lúdica do texto cabralino: propor ao leitor uma atitude de estudo perante sua poética metalinguística.

4.3 A imagem no polígono – cemitérios gerais, o fim da travessia

Em *Dois parlamentos* (1958-1960) destacamos também o conjunto de imagens, assim como vimos nas quadras de *Quaderna*. A obra é dividida em duas partes: “Congresso no Polígono das Secas (ritmo senador; sotaque sulista)” e “Festa na Casa-grande (ritmo deputado; sotaque nordestino)”. O estilo desses poemas é voltado para a oralidade da “Segunda água”.⁸³ Ambas as partes trazem imagens de um único objeto. A primeira traz a do cemitério, enquanto a segunda, a do cassaco de engenho. Antonio Carlos Secchin reconhece *Dois parlamentos* como um livro de importância singular na poética cabralina. Seria errôneo pensar que a obra simplesmente retoma os três livros anteriores de temática social – *O cão sem plumas*, *O rio*, e *Morte e vida severina*. Para além de retomar o contexto social do Nordeste brasileiro, *Dois parlamentos* problematiza as relações sociais, evidenciando uma classe que

82 Benedito Nunes, em *Poetas modernos do Brasil*, chama a atenção para a quadra: “a quadra, exercendo função cartesiana, permite dividir um objeto em tantas quantas sejam necessárias ao seu perfeito entendimento poético”. NUNES, Benedito. *Poetas modernos do Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 114.

83 João Cabral dividiu sua obra em “*Duas águas*” quando da publicação de seu conjunto de poemas em 1956, pela José Olympio: a primeira voltada para o fazer poético e a escrita e a segunda voltada para a temática social e a oralidade Cf. FRANCESCHI, Antonio Fernando de *et al.*, 1996.

detém o poder (a voz que narra o poema) e outra (a matéria narrada) formada por trabalhadores (os invisíveis da sociedade, vivos ou mortos). Aqui, o retirante nordestino, que caminhava ao lado do rio Capibaribe nas obras anteriores, encontra o fim de sua travessia, pois nos dois poemas de *Dois Parlamentos* temos a conclusão da jornada do trabalhador da cana-de-açúcar. A primeira parte do livro, composta por dezesseis estrofes, narra o fim da vida de inúmeros sertanejos. Como bem afirma o crítico, “em ‘Congresso no Polígono das Secas’, não se pode falar da travessia humana, mas, antes de sua paragem final, a morte”.⁸⁴

Embora dispense comentários por ser uma área conhecida, que compreende grande parte da região geoeconômica do Nordeste brasileiro, devo iniciar a investigação do poema com uma breve explicação acerca do termo “Polígono das Secas”.⁸⁵ Os municípios que compreendem o Polígono estão localizados em vários estados do Brasil, como Bahia, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte, Sergipe e Minas Gerais. Obviamente, o Poder Público deveria atentar para a tomada de providências necessárias para que comunidades dessa região tenham acesso (ao menos) às necessidades básicas. Famoso por ser uma região de longos períodos sem chuvas, o Polígono é protegido pela legislação que, infelizmente, o defende somente no papel. Na prática, os latifundiários, senadores e parlamentares exercem

84 SECCHIN, Antonio Carlos, 1999, p. 163.

85 Criado por meio de uma lei em 1936, na Constituição de 1946, para defender a região do Semiárido do Brasil contra os efeitos da seca, o Polígono das Secas vem passando por revisões de sua área ao longo das décadas, conforme dados do IBGE, e a lei vem sendo complementada por decretos. Cf. IBGE atualiza a listagem dos municípios que integram os recortes territoriais brasileiros. Agência IBGE notícias, 10 jun. 2015. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/10132-ibge-atualiza-a-listagem-dos-municipios-que-integram-os-recortes-territoriais-brasileiros-2>. Acesso em: 11 jun. 2020.

sua política sem focar nos bens essenciais para a sobrevivência da população. Trata-se da região menos valorizada do Brasil.

Importante atentar para a ironia do poeta, observada nas informações entre parênteses (ritmo senador, sotaque sulista). Comandada pelo ritmo senador, que não possui o ritmo do cidadão que habita a região do Polígono, e pelo sotaque sulista, que em nada se aproxima do sotaque nordestino, Cabral delega a voz narrativa do poema àqueles que têm educação e podem se pronunciar. O sotaque nordestino é silenciado. A vida e a morte do sertanejo passam a ser narradas por uma voz externa ao Polígono, evidenciando, assim, a distância (espacial e social) entre o Norte e o Sul do país.

As dezesseis estrofes do poema são agrupadas em quatro blocos temáticos, todos amarrados pelo tema central (cemitérios gerais). Cada bloco é composto por quatro estrofes com dezesseis versos cada. A totalidade do poema aborda o fim da vida humana nessa região. O 1º bloco reforça a imagem principal (cemitério), que abarca as imagens dos blocos seguintes com subtemas inerentes ao cemitério: morte, mortos, restos. Assim, temos a estrutura do poema/polígono na seguinte ordem:

Tema geral do “Polígono das Secas”: o fim da vida		
Poema composto por 16 estrofes. Dividido em 4 blocos. Cada bloco com 4 estrofes. Cada estrofe com 16 versos.		Subtema de cada parte:
1º bloco	estrofes: 1, 5, 9, 13	CEMITÉRIOS GERAIS
2º bloco	estrofes: 2, 6, 10, 14	A MORTE
3º bloco	estrofes: 3, 7, 11, 15	OS MORTOS
4º bloco	estrofes: 4, 8, 12, 16	OS RESTOS

De forma exemplar, João Cabral trabalha a matéria do poema, do todo para as partes, assim como o cemitério trabalha a morte, os seus mortos, os seus restos. Tal qual um cemitério, o poema parte do geral (cemitérios gerais) para o particular (o morto), indo do macro ao micro, até restar o nada, a poética

do menos, livre de seus excessos. Como sabemos, a temática do fazer literário nunca abandona o poeta. Obedecendo a geometria da forma de um polígono, o poema divide-se em quatro temas, quatro blocos de quatro estrofes cada, respeitando o intervalo regular entre elas, com uma ordem numérica consecutiva, como podemos observar na ilustração do quadro acima. Ainda, da mesma maneira que a totalidade do poema é formada por dezesseis estrofes, cada estrofe é composta por dezesseis versos, o que comprova a simetria, a exata medida da geometria poética cabralina.

O 1º bloco expõe os cemitérios que acolhem inúmeros corpos – homens, bichos, plantas – de forma que não há separação. Por isso, são chamados “cemitérios gerais”, primeira temática a ser narrada. A cada verso é enfatizada a generalização do lugar e de seus mortos. O poeta traz de volta a presença dos cemitérios, retomando, assim, a paisagem de *Morte e vida severina*, bem como os cemitérios de *Paisagens com figuras*. Notamos que, assim como houve a generalização e a adjetivação da palavra *severina*, no auto natalino do poeta, também aqui o vocábulo *cemitério* é generalizado. Nas primeiras quatro estrofes do poema, temos a construção da imagem da necrópole sertaneja:

1

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

(grifo nosso)

Na descrição desses “cemitérios gerais”, autônomos, “que produzem e transformam a matéria-prima que têm”, não há “mármore em arte”, nem epitáfios, nem símbolos encontrados em cemitérios privados, decorando a paisagem para os moradores defuntos. No Sertão, a morte é coletiva e dispensa as regalias dos “defuntos privados”. O Sertão é constituído na coletividade, tanto na vida como na morte, já que o indivíduo não se aparta de seus irmãos. O cemitério dessa região não estabelece divisórias ou cercas – “socializa seus defuntos numa só tumba grande”. Vejamos a característica coletivista dos cemitérios, evidenciando a personificação e humanização desta necrópole sertaneja, como um grande organismo que acolhe tudo e todos, renunciando, apenas, defuntos privados:

9

- Cemitérios gerais
onde não se guardam os mortos
ao alcance da mão, ao pé,
à beira de seu dono.
- Neles não há gavetas
em que, ao alcance do corpo,
se capitalizam os resíduos
possíveis de um morto.
- A todos os defuntos
logo o Sertão desapropria,
pois não quer defuntos privados
o Sertão coletivista.
- E assim não reconhece
o direito a túmulos estanques,
mas socializa seus defuntos
numa só tumba grande.

No desenvolver das estrofes de “Congresso no Polígono das Secas”, evidenciamos a insistência do símbolo “cemitério”, explorado em diversas faces, combinando com outros objetos, para juntos buscarem a construção de uma ideia: o tema da generalização da morte de comunidades da região do Polígono. Eis a temática do 2º bloco de poemas – a “morte”:

2

- Nestes cemitérios gerais
não há a *morte* excesso.
 - Ela não dá ao morto
maior volume nem mais peso.
 - A *morte* aqui não é bagagem
nem excesso de carga.
 - Aqui, ela é o vazio
que faz com que se murche a saca.
 - Que esvazia mais uma saca
aliás nunca plena.
- [...]

(grifo nosso)

Vemos a ênfase no vocábulo “morte” como imagem a ser esculpida a cada verso, buscando um símile que abarque a totalidade de seu significado. Assim, temos a morte definida como “vazio”, “saca vazia”, “ausência (‘ela não é nunca a presença’)”. A temática da morte é desdobrada numa cadeia de imagens visuais. Para Benedito Nunes, a composição poética de João Cabral se realiza ao projetar-se num objeto no intuito de construir nele aquilo que ele significa (seu significado temático).⁸⁶ “Tal como *faca*, *severino*, *cabra*, ou *pedra*, a palavra *cemitério* essencializa-se, ganhando função adjetiva. O polígono das secas é região cemitéria, onde a morte qualificada, a morte severina, ocorre”.⁸⁷

10

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

(grifo nosso)

A cada verso, o poeta denuncia o descaso diante de tantas mortes nas regiões áridas do país, mortes que se tornam rotineiras para uma determinada “classe”: “Nunca ela vem para um morto,/ mas sempre para a classe.” É a classe à qual pertence

86 NUNES, Benedito, 1971, p. 109.

87 NUNES, Benedito, 1971, p. 108 – grifo do autor.

o trabalhador de engenho que é recrutada para a morte. Uma repetição histórica de um país onde impera o abismo que separa ricos e pobres.

Seguindo a temática da morte, passamos para a imagem dos “mortos”, no 3º bloco:

3

- Nestes cemitérios gerais os *mortos* não variam nada.
- É como se morrendo nascessem de uma raça.
- Todos estes *mortos* parece que são irmãos, é o mesmo porte.
- Se não da mesma mãe, irmãos da mesma morte.
- E mais ainda: que irmãos gêmeos, do molde igual do mesmo ovário.
- Concebidos durante a mesma seca-parto.
- Todos filhos da morte-mãe, ou mãe-morte, que é mais exato.
- De qualquer forma, todos, gêmeos, e morte-natos.

(grifo nosso)

Os versos trazem a generalização dos mortos, todos filhos da mesma mãe (morte), do útero da terra ao seu sepulcro. Se esses corpos não eram reconhecidos como indivíduos durante a vida, na morte são ainda mais desindividualizados: produtos de uma mesma terra, trazidos ao mundo por meio da “seca-parto”, terminando como matéria útil a ser transformada nos cemitérios gerais.

O poema descreve defuntos que, quando vivos, pareciam já falecer em vida, como alguém que morre dormindo, sem direito a nenhum protesto, evidenciando a linha tênue entre o viver e o morrer de uma parcela da população que permanece ignorada – inúmeros trabalhadores anônimos, cujas mortes figuram

como catástrofes silenciosas, sem estatísticas, consolidando-se como um cenário “normal” e sempre presente nas regiões de seca do Brasil.

Na estrofe seguinte, observamos a dúvida sobre o aspecto humano do defunto. Presenciamos a mineralização do corpo, cujos resíduos de humanidade são confundidos com a pedra:

11

– Nestes cemitérios gerais
os mortos não têm esse ar
pisado, que uma dor
deixa atrás, ao passar.
– Ou o ar inteligente, irônico,
que muitos têm, de ter descoberto
o que só eles vêem
e não dizem, discretos.
– Eis um defunto nada humano,
que nem lembra um homem, se o foi,
e no qual nada mostra
se a morte doeu, ou dói.
– Se lembra algo, lembra é as pedras,
essas de ar não inteligente,
as pedras que não lembram
nada de bicho ou gente.

E aqui reencontramos o escritor da “primeira água”. O desejo de desumanização pode ser visto no defunto que mais lembra a pedra do que o homem. A recusa do ser vivo e, portanto, de sua finitude, contrasta com a preferência pelo ser mineral, exemplo de resistência à ação temporal. Essa atitude do poeta nos faz lembrar a “Pequena ode mineral” de *O engenheiro*: “Procura a ordem/ que vê na pedra:/ nada se gasta/ mas permanece”. De fato, sua rotina de escritura semelha-se à rotina do cemitério, por extinguir todos os restos de sua paisagem/linguagem, deixando-a “varrida de defuntos” (“Paisagem zero”).

Chegando ao 4º bloco de poemas, com a temática dos “restos”, resíduos de vida no cemitério, encontramos a aritmética cabralina do nada:

8

– Cemitérios gerais
que os restos não largam
até que os tenham trabalhado
com sua parcial matemática.
– E terem dividido
o resto pelo nada,
e então restado do que resta
a pouca coisa que restava.
– Aqui, toda aritmética
dá o resultado nada,
pois dividir e subtrair
são as operações empregadas.
– E quando alguma
é aqui multiplicada
será sempre para elevar
o resto à potência do nada.

(grifo nosso)

Ao fim desta nossa análise, constatamos a morte no Sertão ser um fato rotineiro, resultando em uma série de defuntos (“gravetos”) deitados na terra sem restos de uma humanidade. Tornam-se padronizados, assim como objetos produzidos em série, em fábricas. Semelhante às imagens permutantes de *Uma faca só lâmina*, o “Congresso no Polígono das secas” também mostra uma nova face do objeto ao tematizar a morte: os restos dos cemitérios são elevados “à potência do nada”.

No desejo de singularizar os cemitérios das secas, o poeta universaliza cada vez mais as imagens destes que passam a significar a morte coletiva, como vemos na repetição “cemitérios gerais”, no primeiro verso de cada estrofe de todos os blocos. As imagens desses cemitérios são ampliadas pelas palavras, pela tentativa em descrevê-los, construindo atributos de negação: “cemitérios sem vida/ frios de estatística”, cujos defuntos têm por morada “uma terra sem vermes”.

Até quando o país irá tratar a população carente do Polígono das Secas como o resto, a sobra, o excesso de uma

realidade brasileira que deve ser descartada? Até quando os cemitérios permanecerão no anonimato e as vidas e mortes seguirão despercebidas, reduzidas ao nada?

Por fim, resta arrematar o final desta parte de *Dois parlamentos*, atentando para o perfeito encaixe do título (“Congresso no Polígono das Secas”) com a figura geométrica do “polígono”, seja a de uma linha plana, limitada e fechada, seja a de um polígono esférico limitado por círculos. Como são dezesseis estrofes, com dezesseis versos, podemos imaginar um hexadecágono (polígono de 16 lados). Nesse polígono (poema), vemos a imagem (cemitério) ser configurada por diferentes ângulos, agrupando blocos com outras imagens (morte, mortos, restos). Seja o polígono, seja o quadrado, o fascínio de João Cabral por uma arte geométrica e simétrica é constante nas “Duas águas” de sua poesia.

4.4 A imagem do cassaco – vida e morte do trabalhador de engenho

Um texto primordial para o entendimento da segunda parte de *Dois parlamentos* é o ensaio de Alfredo Bosi, “Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral”.⁸⁸ Nele, o crítico analisa a imagem do cassaco de engenho construída pelo poeta em “Festa na Casa-grande (ritmo deputado; sotaque nordestino)”. O poema é composto por vinte estrofes que seguem o dinamismo do intervalo numérico observado nas estrofes do “Congresso no Polígono das Secas”.

Bosi inicia sua análise explicando o termo cassaco (trabalhador), de origem africana (*kasakana*), que designa aquele que labuta em condições desumanas. Em cada estrofe do poema, é explícita a condição impiedosa do cassaco nas plantações de cana-de-açúcar.

88 BOSI, Alfredo. Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral. In: _____. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 42.

Ao longo do poema, percebemos que a imagem do trabalhador abarca qualquer gênero e idade, formando uma só gente. Assim, temos o cassaco criança, o cassaco mulher, o cassaco jovem ou velho, o cassaco doente ou sadio, morto ou vivo. São todos originários do mesmo barro, da mesma terra, feitos de carne e osso, unidos pela mesma sina. As estrofes do poema compõem momentos (fases) da vida do trabalhador. As condições deterministas do seu estar-no-mundo são repetidas a cada geração de cassacos como uma repetição histórica inalterável, cujo tempo torna-se um eterno presente, como bem observa Bosi:

O tempo presente atravessa de ponta a ponta as vinte estrofes assumindo um caráter atemporal ou, rigorosamente, trans-histórico. É a dimensão da sina, o ontem, o hoje, o sempre, que se enuncia na permanência secular das suas determinações.⁸⁹

Em “Festa na Casa-grande”, a temática do dentro e do fora, que analisamos em *Quaderna* e que é constante em toda a obra cabralina, também se faz aqui presente. Bosi registra no seu ensaio que a “chave crítica” do poema encontra-se no seu título e subtítulo: “Festa na Casa-grande: (ritmo deputado; sotaque nordestino)”, evidenciando uma hierarquia: de um lado aqueles que frequentam a Casa-grande, com direito ao lazer e as festas, e de outro os cassacos de engenho, que não são convidados para festas e nem desfrutam das regalias de seus patrões.

O poema é formado por cinco blocos de quatro estrofes cada. A quantidade de travessões lembra a variedade de vozes conversando durante a festa na Casa-grande, vozes que se complementam na tentativa de descrever a natureza do cassaco. Vejamos como se forma o poema em sua totalidade:

89 BOSI, Alfredo, 2015, p. 42.

Tema geral de “Festa na Casa-grande”: a condição cassaco de engenho		
Poema composto por 20 estrofes. Dividido em 5 blocos. Cada bloco com 4 estrofes. Cada estrofe com 16 versos.		Subtema de cada parte:
1º bloco	estrofes: 1, 6, 11, 16	A CONDIÇÃO CASSACO
2º bloco	estrofes: 2, 7, 12, 17	O CASSACO HOMEM
3º bloco	estrofes: 3, 8, 13, 18	O SONO/VIGÍLIA DO CASSACO
4º bloco	estrofes: 4, 9, 14, 19	A COR DO CASSACO
5º bloco	estrofes: 5, 10, 15, 20	O FIM PROGRESSIVO DO CASSACO

Observamos que “a condição cassaco” abarca todo o poema, como um guarda-chuva que abriga outros subtemas. As estrofes dos blocos vão se complementando, caracterizando detalhadamente a matéria do poema. Semelhante aos “cemitérios gerais”, que agrupam subtemas relacionados à morte, aqui temos a continuidade da técnica cabralina ao examinar, passo a passo, a imagem esculpida no seu poema.

No 1º bloco encontramos a busca pela definição do cassaco. De forma simplista, a voz narrativa anuncia – “o cassaco é um só”, unindo todos os trabalhadores numa só categoria, como mão de obra massiva, padronizada, sem direito à individualidade:

1

- O cassaco de engenho
de qualquer Pernambuco:
- Dizendo-se cassaco
se terá dito tudo.
- Seja qual for seu nome,
seu trabalho, seu soldo:
- Dizendo-se cassaco
se terá dito todos.

[...]

No entanto, ainda que por meio do “ritmo deputado”, pouco interessado em abordar o tema e arriscando rapidamente uma

generalização, afirmando que o cassaco de engenho é tudo e todos, é o escritor quem direciona cuidadosamente a voz do seu poema, ensinando o eu poético a investigar, mais atentamente, o cassaco, desde a infância à velhice:

6

- O cassaco de engenho
quando é criança:
- Parece cruzamento
de caniço com cana.
[...]

11

- O cassaco de engenho
quando é mulher:
- É um saco vazio
mas que se tem de pé.
[...]

16

- O cassaco de engenho
quando é um velho:
- Somente por acaso
ele alcança esse teto.
[...]

(grifo nosso)

Importante notar a incidência da conjunção subordinativa “quando”, condicionando o cassaco ao grupo ao qual ele pertence (criança, mulher, velho). O que marca cada grupo é a resistência. Afinal, o sujeito pode chegar a velhice – “ele alcança esse teto” –, ainda que sua expectativa de vida seja breve, como demonstrado na brevidade dos versos. Seja homem, criança ou mulher, o cassaco mantém-se “de pé”. E, retomando a primeira estrofe, ao fim todos serão cassacos, já que as gerações mais novas seguem as dos pais, resultando na sina comum a todos eles, até se tornarem idosos.

Os versos do 2º bloco trazem um olhar distanciado e ao mesmo tempo próximo do cassaco. Seja de perto ou de longe, a indiferença do olhar de quem narra é o que chama a atenção do leitor. O discurso na Casa-grande ressalta o estranhamento diante da imagem do trabalhador de engenho, como se este não pertencesse à raça humana (“em tudo é como homem”), atribuindo-lhe um valor de menos. Ainda por cima, notemos que em vez de usar a palavra “valor”, ao insinuar que o cassaco vale menos do que um homem, a voz do eu poético opta por “preço” (“só que de menos preço”). De fato, o vocábulo “preço” limita a existência do cassaco a um valor monetário, já que sua rotina é limitada a prestar um serviço para a obtenção do soldo mínimo para a sua sobrevivência.

2

- O cassaco de engenho
de longe é como gente:
- De perto é que se vê
o que há de diferente.
- O cassaco de engenho,
de perto, ao olho esperto:
- Em tudo é como homem,
só que de menos preço.
- Nada há nada de homem
que não tenha, em detalhe,
e tudo por inteiro,
nada pela metade.
- É igual, mas apesar,
parece recortado
com a tesoura cega
de alfaiate barato.

Até mesmo os objetos em contato com o trabalhador ganham destaque e são mais bem-vistos do que o próprio sujeito. Seu talhe humano, como sugere o poema, passa a impressão de ter sido “recortado” por um “alfaiate barato” por meio de uma “tesoura cega”. A imagem do cassaco expressa no poema nos faz lembrar do “cão sem plumas” e do “retirante Severino”, um ser que parece desculpar-se constantemente pelo seu estar-no-mundo,

como se não tivesse direito à vida, ou mesmo à subvida. Os últimos versos dessa estrofe sugerem que a imperfeição do cassaco encaixa-se bem com a incapacidade da tesoura para cortar. Além desta, outro objeto que ganha destaque no poema e que parece brilhar mais do que as mãos do trabalhador é a “enxada”. São as mãos calejadas do cassaco que “envernizam” o seu cabo, como afirmam os versos:

12
[...]
– Sequer aprende o brilho
do cabo das enxadas
que ele enverniza em seco
com a lixa da mão áspera.
[...]

O 3º bloco expõe a incapacidade de o cassaco sonhar. Diante de sua rotina de trabalho no engenho não lhe sobra tempo para a contemplação ou distração. Quando fecha os olhos, só enxerga a escuridão, sem direito à imaginação. O existir torna-se um fardo, pois “ao cassaco de engenho/ pesa o ar que respira:/ E até mesmo lhe pesa/ o chão sobre que pisa.”

3
– O cassaco de engenho
quando está dormindo:
– Se vê que é incapaz
de sonhos privativos.
– Nele não há esse ar
distante ou distraído
de quem detrás das pálpebras
um filme está assistindo.
– Detrás de suas pálpebras
haverá apenas treva
e de certo nenhum
sonho ali se projeta.
– O cassaco de engenho
dorme em sala deserta:
– A nenhum sonho-filme
assiste, nem tem tela.

O 4º bloco realça a cor amarela do mundo do cassaco. Para ele, a realidade não possui cores vivas. Seu mundo amanhece e adormece empalidecido, sob o efeito da ressaca de (sobre)viver, “pois o dia mostra sempre/ desbotada folhagem”. O amarelo ácido é a mancha que predomina na sua roupa, nos objetos, na paisagem, na água do rio, nas nuvens e na palha canavieira. Não é somente o corpo do trabalhador que possui essa cor parda, mas sobretudo o seu estado de espírito. O tom suave e anêmico do amarelo tingem tudo a sua volta, eliminando qualquer outra tonalidade e homogeneizando a paisagem árida sertaneja:

14

- O cassaco de engenho
vê amarelamente
todo o rosa-Brasil
que ele habita e não sente.
- Para ele, a água do rio
não é azul mas barro,
e as nuvens, aniagem,
pardas, de pano saco.
- Ao cassaco de engenho
nunca a terra é de vargem:
- E o dia mostra sempre
desbotada folhagem.
- E outra é a morte que vem
retratar seu trespasse:
- Não usa pano preto,
cobre-se, sim, de cáqui.

O 5º bloco conclui o poema anunciando a morte do trabalhador, quando este abandona a cor amarela e atinge o tom pálido. Lembrando um espectro incolor, no fim de sua travessia pela vida, o cassaco de engenho

10

[...]

- Adquire a transparência
própria de qualquer vela:
- Da mesma em cuja ponta
plantam a chama que o vela.
- A dele, então, é igual
à carne dessa vela:
- E a chama se pergunta
por que não acendem nela.

A cada imagem moldada pelo poeta, o leitor se surpreende com o poder de síntese na descrição do trabalhador. O uso de imagens intensas e tensas tem como função privar o cassaco de qualquer atributo, até mesmo de sua cor, transformando-o em coisa vazia. Se por um lado a imagem é esvaziada, reduzida a nada, como se o poema fosse uma máquina de incineração de cassacos, por outro lado, acreditamos que os versos possam despertar a atenção do leitor para a realidade aqui demonstrada. Contraditoriamente, ao mesmo tempo em que o poema esvazia a imagem do seu objeto (cassaco), termina preenchendo-a de sentido – a sensibilidade do poeta que desperta o nosso entendimento a respeito da existência de tantos cassacos esquecidos.

15

- O cassaco de engenho
quando o carregam, morto:
- É um caixão vazio
metido dentro do outro.
- É morte de vazio
a que carrega dentro:
- E como é de vazio,
ei-lo que não tem dentros.
- Do caixão alugado
nem chega a ser miolo:
- Pois como ele é vazio,
se muito, será forro.
- O enterro do cassaco
é o enterro de um coco:
- Uns poucos envoltórios
em volta do centro oco.

Vidas e mortes nordestinas tratadas como resíduos, bem como paisagens de pouca importância, recebem destaque na poética cabralina. Aquilo que ficava perdido na superfície passa a ser valorizado na literatura de João Cabral. A preocupação estética e social é significativa na arte do escritor pernambucano que segue a técnica de Joan Miró, cuja pintura valoriza a visão dinâmica da superfície, sem focar exclusivamente na mimese da profundidade obtida por meio da perspectiva do quadro. Contra a convenção clássica do renascimento de que a visão do espectador deveria ser atraída pela perspectiva (o centro do quadro) que organiza a totalidade do conjunto, Miró optou por desobedecer as regras clássicas e privilegiou as imagens da superfície. Leiamos as palavras de Bosi:

Miró teria levado ao extremo certas tendências de seus contemporâneos pós-impressionistas concedendo o máximo de liberdade e vitalidade às imagens de superfície. As figuras, intensamente coloridas, passam a estilizar

visadas e perfis do real com um senso de imediatez que a regra clássica ou ignorava ou reduzia a cânones ideais.⁹⁰

Semelhante a Miró, cuja técnica não se baseia em um centro (a perspectiva clássica) a comandar a totalidade do quadro, a poética de Cabral também desobedece à poética clássica, preferindo as “rimas toantes em geral pobres ou paupérrimas (as parnasianas se diziam ricas ou opulentas), pois Pernambuco rima com tudo, criança, com cana, mulher com pé, velho com esqueleto, roxo com morto”.⁹¹

Valorizando a técnica do pintor catalão, em “Festa na Casa-grande”, o poeta traz para dentro de seu poema os elementos (cassacos de engenho) que estão fora da festa (centro do poema). A realidade, constantemente rechaçada pela classe latifundiária, recebe destaque na poética cabralina. Como bem comenta Bosi, o trabalhador da cana-de-açúcar ao longo dos anos vem sendo reduzido a nada. O poema crítico de Cabral deixa claro que

tudo será construção e desenho de atributos, que farão do cassaco, visto pelo senhor de engenho letrado, um *caniço frágil, amarelo, barrento, mortício, desbotado, trapo de estopa, cera de vela, saco vazio de aniagem, taipa em ruína, coco oco, forro de caixão, vazio, morto*.⁹²

Finalizamos esta parte de nossa análise com as palavras de Bosi, e acrescentamos que, ainda que o discurso seja do senhor de engenho e que o cassaco nunca seja convidado para as festas na Casa-grande, na poética de João Cabral o trabalhador da cana-de-açúcar entra pela porta da frente e entranha todos os versos. De fora e de longe, fica o letrado, tentando explicar com palavras uma existência a qual ele ignora.

90 BOSI, Alfredo, 2015, p. 43.

91 BOSI, Alfredo, 2015, p. 39.

92 BOSI, Alfredo, 2015, p. 47 – grifo do autor.

4.5 A imagem do tempo em *Serial* – o tempo espesso cabralino

Em *Dois Parlamentos*, foi possível comprovar que a sucessão das imagens representa uma característica descritiva do poeta: “A existência de séries temáticas estendendo-se de poema a poema”.⁹³ Na obra seguinte (*Serial*), a tessitura prismática da estruturação das estrofes cabralinas tem continuidade.

O rigor de *Uma faca só lâmina* tem continuidade em *Serial* (1959-1961), livro composto por dezesseis poemas. Escrito em série, como o próprio título indica, *Serial* compreende poemas divididos em quatro partes. Essa série de poemas ganhará sentido em conjunto, no qual cada detalhe, cada estrofe faz parte de um todo maior: o *Serial*. Isso pode ser aplicado para toda a obra de João Cabral.⁹⁴ Nesse livro, o poeta estuda o ovo de galinha, o relógio, o alpendre, a cana de Málaga, enfim, ele descreve as coisas desde um simples objeto, como ocorre em “O relógio”, a um amplo lugar como em “O alpendre no canavial”. O cuidado com que o poeta trabalha os versos em cada série de poemas é o mesmo do de um religioso, pois parece levar a caneta ao papel, de maneira recolhida e religiosa,

[...]
quase beata, de quem tem
nas mãos a chama de uma vela

 (“O ovo de galinha”)

A natureza do tempo pode ser evidenciada em poemas como “O ovo de galinha”. Nele há a análise cuidadosa do ovo, partindo de sua superfície (visível ao olho) ao peso invisível do que ele carrega dentro de suas paredes brancas:

93 NUNES, Benedito, 1971, p. 109.

94 Segundo João Alexandre Barbosa (1974), em *A metáfora crítica*, essa característica do poeta já pode ser percebida em *O cão sem plumas*.

Ao olho mostra a integridade
de uma coisa num bloco, um ovo.
Numa só matéria, unitária,
maciçamente ovo, num todo.

Sem possuir um dentro e um fora,
tal como as pedras, sem miolo:
e só miolo: o dentro e o fora
integralmente no conforto.

No entanto, se ao olho se mostra
unânime em si mesmo, um ovo,
a mão que o sopesa descobre
que nele há algo suspeito:

que seu peso não é o das pedras,
inanimado, frio, goro;
que o seu é um peso morno, túmido,
um peso que é vivo e não morto.
[...]

O poema parte do concreto ao abstrato. Temos a “fixação do tempo (ou tempos) físico da percepção”,⁹⁵ em que a duração do passar segue o movimento circular do ovo/poema.

No poema “O relógio”, a primeira metáfora escolhida para o tempo é “bicho”, sendo gradativamente amenizada no decorrer das estrofes, passando de um animal em uma jaula à figura alada de um pássaro em uma gaiola.

Ao redor da vida do homem
há certas caixas de vidro,
dentro das quais, como em jaula,
se ouve palpitar um bicho.

95 Em seu ensaio “O geômetra engajado”, Haroldo de Campos (1992, p. 88) comenta, em uma nota, que o tempo cabralino não é o “tempo perdido” da memória proustiana, mas sim o tempo fixo da análise de um objeto.

Vemos a tentativa de descrever o que há dentro dessas caixas de vidro. Não se sabe ao certo o que é. O poema inicia-se investigando, buscando respostas diante da sua dúvida: “Se são jaulas *não é certo*” (grifo nosso). A incerteza do que vêm a ser essas “certas caixas de vidro” provoca o *símile* tão utilizado por João Cabral: “como em jaula”. A caixa de vidro comparada a uma prisão, que prende o bicho-tempo, passa agora a gaiola:

Se são jaulas não é certo;
mais perto estão das gaiolas
ao menos, pelo tamanho
e quebradiço da forma.

De jaula resistente que detém um ser feroz, ela passa à delicadeza de uma gaiola que guarda um pássaro, de “alada palpitação”:

Umás vezes, tais gaiolas
vão penduradas nos muros;
outras vezes, mais privadas,
vão num bolso, num dos pulsos.

Mas onde esteja: a gaiola
será de pássaro ou pássara:
é alada a palpitação,
a saltação que ela guarda;

e de pássaro cantor,
não pássaro de plumagem:
pois delas se emite um canto
de uma tal continuidade

A imagem dos ponteiros do relógio (seja ele de parede ou de pulso), semelhante às asas de um pássaro, remete-nos ao tempo-pássaro e ao desejo da ave de ganhar liberdade. Porém, impossibilitada de voar, tem de contentar-se com o curto bater de suas asas dentro do espaço limitado da gaiola. Nessa primeira parte do poema, vemos uma espécie de sondagem, de investigação minuciosa desse objeto relógio-jaula-gaiola. Seguindo

as pistas do canto do tempo-pássaro que se ouve de dentro da gaiola, o escritor parte do exterior (da forma) para o conteúdo, examinando a existência desse ser guardado na gaiola. Assim, o lado de dentro será agora pesquisado pelo poeta, como vemos na segunda parte, na qual, a partir do som que se ouve, evidencia-se uma rotina, pois o canto deste pássaro não se verticaliza. É um canto contínuo, linear, sempre o mesmo, nunca foge do compasso e nem se interrompe ainda que ninguém o esteja ouvindo. Nesse poema, é bastante clara a existência do tempo ligada à existência humana:

que continua cantando
se deixa de ouvi-lo a gente:
como a gente às vezes canta
para sentir-se existente.

Percebemos a materialização do tempo através de um relógio que, por sua vez, assemelha-se a um coração de “alada palpação” a contabilizar nossa existência. Durante todo o livro, *Serial*, notamos a importância que o tempo ganha.

[...]
têm sempre o mesmo compasso
horizontal e monótono,
e nunca, em nenhum momento,
variam de repertório:

dir-se-ia que não importa
a nenhum ser escutado.
Assim, que não são artistas
nem artesãos, mas operários
[...]

A figura do operário veste bem o ponteiro do relógio que trabalha sem parar, no mesmo ritmo automatizado. Diferentemente dos artesãos e artistas que fogem do compasso rotineiro do tempo, procurando evadir-se na arte, o trabalho dos ponteiros-operários

[...]
é simplesmente trabalho,
trabalho rotina em série,
impessoal, não assinado,

de operário que executa
seu martelo regular
proibido (ou sem querer)
do mínimo variar.

Esse trabalho em série, como vemos no segundo verso, parece espelhar o trabalho do poeta, principalmente nessa obra, que leva como título *Serial*. Compostos de quatro partes, número esse que conota precisão e perfeição, os poemas trazem o tema do fazer poético determinado e impessoal do escritor.

A resistência do poeta procura igualar-se à resistência do tempo, uma vez que este segue seu ritmo sem cansaço. Ao contrário de um operário, cuja mão é humana e, portanto, falha, João Cabral deseja a perfeição da mão mecânica do relógio (o ponteiro). Ele segue esta última, no intuito de vencer a fadiga, insistindo na precisão de sua mão poética, como se essa tivesse a precisão temporal dos relógios:

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

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

Na terceira parte do poema, após o poeta haver examinado a forma (relógio, gaiola), o som (canto do pássaro) e o ritmo (humano, operário, mecânico), ele parte agora para a indagação a respeito da materialização do tempo. Falamos da mão do operário, da mão do poeta, mas e quanto à mão do tempo? O que move

essa mão, cuja exatidão assemelha-se a uma máquina? E como funciona a maquinaria do tempo, se é isenta da mão operária? O escritor segue em busca de uma explicação para a força que move essa máquina do tempo. Aqui se começa a querer desvendar do que é feito o tempo, qual a composição de sua maquinaria. Podemos visualizar o fluido que passa por esta máquina? “Que fluido é ninguém vê”.

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

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

O poeta persiste na definição desse fluido:

[...]
da água não mostra os senões:
além de igual, é contínuo,
sem marés sem estações.
Seria então o vento?

E porque tampouco cabe
por isso, pensar que é o vento,
há de ser um outro fluido
que a move: quem sabe, o tempo.

Após as tentativas de se tentar preencher tal máquina, atenta-se para o fato de que o tempo não pode ser preenchido por outra coisa a não ser por ele mesmo.

Na quarta e última parte do poema, há a interiorização do tempo. Notamos que o poeta, desde o início, parte do exterior,

da simples “caixa de vidro” na qual pulsava um bicho, para apreender “agora, de dentro do homem”.

Quando por algum motivo
a roda de água se rompe,
outra máquina se escuta:
agora, de dentro do homem;

outra máquina de dentro,
imediata, a reveza,
soando nas veias, no fundo
de poça no corpo, imersa.
[...]

Atenta-se agora para um canto diferente, não mais o de pássaro rouco preso numa gaiola, mas “o som da máquina” de dentro, o pulsar do coração, substituindo a alada palpitação do pássaro. A força que dava impulso à máquina é encontrada agora na “bomba motor” (coração) que o homem leva dentro de si.

[...]
se descobre nele o afogo
de quem, ao fazer, se esforça,
e que ele, dentro, afinal,
revela vontade própria,

incapaz, agora, dentro,
de ainda disfarçar que nasce
daquela bomba motor
(coração, noutra linguagem).

Essa “vontade própria” do ritmo que damos à nossa vida pode remeter também à vontade do poeta em descrever uma poesia trabalhada sem fadiga, movendo qualquer personalidade que haja nela.

O poema parece compreender um círculo, como o movimento do ponteiro do relógio. Tanto o tique-taque do relógio como o bater do coração são movimentos incessantes. O último exemplo sugere um relógio que carregamos no peito, cujo pulsar

também contabiliza nossa vida como o tempo externo socializado do relógio. Essa não é a primeira vez que o poeta tratará de tempo-interno, tempo-externo. Se o fluido do tempo é o próprio tempo, esgotando-se nele próprio, o mesmo ocorre com o coração que

[...]
vive a esgotar, gota a gota,
o que o homem de reserva,
possa ter na íntima poça.

Aqui cabe voltar ao primeiro compasso do poema. No primeiro verso de “O relógio” temos: “*Ao redor da vida do homem*” (grifo nosso). *Ao redor* do homem o tempo o envolve como uma membrana, uma jaula invisível, como a proteção da lente transparente que envolve o relógio (a caixa de vidro). Assim, vivemos dentro de uma caixa de vidro (da redoma do tempo). É possível apreender neste poema a ideia de que o mundo e seu movimento podem ser representados pelo pulsar do relógio.⁹⁶

Mas o tempo em *Serial* não é só o do “bicho” que palpita na jaula, indicando uma ameaça – a finitude humana –; é também o tempo controlado por nós, o tempo de dentro, que “revela vontade própria” como ocorre no trabalho poético, em que o tempo parece estar suspenso, entregue ao labor do poeta que lida com palavras, sons e rimas, obedecendo ao ritmo do pulsar do tempo de dentro: o tempo do ser, “que nasce daquela bomba motor (coração, noutra linguagem)”.

Nesse livro, verificamos a apreensão dos objetos descritos internamente e externamente. O poeta deseja tornar concreto aquilo que é abstrato, como vemos no exemplo do tempo

96 Em seu livro *O tempo na história*, G. J. Whitrow comenta a ideia de Kepler em comparar o universo a um relógio: no início do século XVII, “Kepler rejeitou especificamente a antiga concepção mágica e quase-animística do universo e afirmou sua similaridade com um relógio”. WHITROW, G. J. *O tempo na história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 140.

transformado em coisa palpável (bicho) apreendido pelos seus sentidos. Insistindo ainda na metáfora utilizada para o tempo, assim como lemos em “O relógio”, a figura de um tempo-bicho que pulsa dentro de uma jaula, iremos nos deparar também em outros poemas com esse “bicho” que vive sempre ao nosso lado, fazendo parte da nossa existência. Tal exemplo pode ser verificado em “O alpendre no canavial”, poema que segue após “O relógio”. Poderia o tempo ser sentido fisicamente? Sim, por meio dos sentidos. Em “O alpendre no canavial”, o tempo é apreendido através do sabor, do olfato, da visão, do tato e da audição, como revelam as palavras no poema em itálico: *sabor, cheiro, palpável, ver e escuta*.

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

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

O “bicho” aparece aqui novamente não mais como uma ameaça, um ser que deva estar preso, mas sim solto, como um animal de estimação. A figura do animal remete também à capacidade que esse tem de sentir a “substância física”, por intermédio de seus sentidos que são mais apurados que o do homem. Neste alpendre, “a vida se dá tão vazia”, que se torna possível sentir o tempo através dos cinco sentidos. Esse tempo-substância consegue preencher o vazio, o deserto, assim como o ar que enche o pulmão, ou a chuva que encharca uma roupa. Esta facilidade de sentir o tempo, ou o transbordamento desse que se torna visível nas coisas, ocorre

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

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

[...]

Sobre a solidez, o caráter palpável dessa imagem (corpo) na escrita poética, Benedito Nunes explica a percepção do poeta, que consegue “tatear com os olhos”:

Essa exploração perceptiva do mundo, que detecta as qualidades densas das coisas, é orientada pelo vetor da sensibilidade originária, latente a todas as impressões sensíveis, e que é o próprio corpo, como forma de contato primitivo e carnal, fontes das intenções fundadoras e pré-reflexivas, anteriores à atividade específica dos órgãos dos sentidos. Através da sensibilidade carnal, estruturante da percepção, a exploração do mundo se torna um corpo a corpo com as coisas.⁹⁷

No espaço do alpendre, o eu lírico está aberto às sensações trazidas pela natureza, pronto para mais uma lição: a lição do tempo no canavial. Aqui, além da visão, da audição e do tato, o tempo compreende o paladar e o olfato:

[...]

... o tempo ali pode mesmo
ser sentido, literalmente,
e até como *sabor e cheiro*

O tempo passado se presentifica através da memória e da reminiscência, insiste em deixar vestígios de sua passagem,

97 NUNES, Benedito, 1971, p. 123.

assim como um incêndio que, mesmo depois de apagado, ainda ficam suas cinzas como um rastro das labaredas de outrora, ou como uma vela que, mesmo após o fim de seu pavio, sua matéria persiste endurecida, compacta, resto de “coisa extinta”:

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

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

Nesse passado “já ido”, com “sabor leve de cinza”, percebemos a mobilidade do tempo, pois ele ou já foi ou ainda vai ser; nunca é. Isso porque, permanecendo em constante mobilidade, semelhante ao ponteiro dos segundos de um relógio, só para quando a máquina se quebra. Portanto, sendo o presente, desde já e sempre, uma fuga, somente será possível situá-lo na duração do seu passar. Conforme afirma Santo Agostinho, o presente “provém daquilo que ainda não existe, atravessa o que não tem dimensão, para mergulhar no que já não existe”.⁹⁸

Contudo, em “O alpendre no canavial”, o tempo é subvertido, uma vez que “se deposita” nas coisas:

[...]
o tempo para de correr:
começa a se depositar.

Neste alpendre, o tempo passa da abstração para a concretude. Fundido ao alpendre, o tempo se materializa nas coisas, sendo-as, impossibilitado de fluir no seu ritmo. Vemos que o eu lírico recusa a temporalidade e permite-se abandonar no

98 AGOSTINHO, Santo, 1984, p. 345.

instante. A referência à “água lisa” pode representar o tempo linear, cronológico, rechaçado pelo poeta:

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

O poema mostra que o tempo se expressa por meio da linguagem, como vemos na repetição do som das sílabas, em que o tempo parece arrastar-se no alpendre, passando lentamente no ritmo dos animais, sendo percebido nos sons da natureza e dos seres. Temos a sonoridade repetitiva, a presença da aliteração, caracterizando assim a ação dos animais, dando-nos a ideia de continuidade e repetição do tempo: “patativas, papacapsins,/ xexéus”. Enfim, vemos o tempo “mostrar como passa,/ em sintaxes de todo tipo”. Se ele sempre nos foge – como vimos o presente é uma fuga, em que o passado já foi e o futuro ainda não é –, ao menos neste alpendre conseguimos senti-lo ao nosso alcance, “ao alcance da mão”.

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

Patativas, papa-capins,
Xexéus, concrizes, curiós:
é então que se escuta o tempo
que passa e o diz, de viva voz.

sabiás, canários-da-terra,
cantando de estalo e corrido:
uns gaguejando, qual telégrafo,
outros contínuos, como um trilho.

Sanhaços, galos-de-campina,
ferreiros, com ferro no estilo:
todos vêm mostrar como passa,
em sintaxes de todo tipo,
[...]

A segunda, terceira e quarta estrofes dessa parte ilustram o tempo interrompido, entorpecido, “impedido de fluir livre”, como se o poeta desejasse reter o tempo no espaço limitado do poema. A repetição de “Então” que inicia as três estrofes, mostra-nos esse tempo repetitivo, acumulado, preso ao instante:

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

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

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

(grifo nosso, exceto em “palpável”)

Vemos que, ao se acumular no espaço do alpendre, o tempo se torna algo espesso, cuja substância pode ser apalpada. Essa espessura do tempo ganha espaço no movimento do trem que o poeta colocou entre parênteses. A insistência do adjetivo espesso(a), que aparece no poema cinco vezes, sinaliza para o desejo de certeza quanto à espessura de sua substância, uma vez que há a aliteração da consoante “p”: “o tempo para de correr”. A membrana do tempo se torna

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

(Quanto mais *espessa*, eis que o trem
com a explosão, a histeria,
bruta de ferro, de cidade,
rompe a membrana distendida.

E só depois que ele reparte
com sua exaltação maníaca
é que os rotos fiapos duros
de tempo coalhado em bexiga,

voltam a diluir-se no vazio
que vai diluindo, dia a dia,
ferros velhos de uma paisagem
posta à margem, fora da via).

(grifo nosso)

A ideia do trem assemelhada à morte é perfeita com relação à passagem de ambos. O trem passa pelo alpendre, quebrando o tempo sublime desse, assim como a morte passa pela nossa vida, assim como uma fruta é passada por uma espada, como um rio atravessa uma paisagem. Nessas estrofes entre parênteses percebemos a espessura do tempo e da morte, mediante o movimento realizado pelo trem. Do lado de fora dos parênteses temos o alpendre e sua tranquilidade. Nele, o tempo é distendido, alongado, como uma bola de sabão que levemente passeia no ar. Contudo, se o trem surge com sua rotineira velocidade, a tensão dessa frágil “membrana distendida” do tempo do alpendre pode se romper. A passagem do trem-morte, que adentra o cenário e rompe o tecido temporal do alpendre, fazendo restarem somente os “rotos fiapos duros de tempo” é representado pelo parêntese que envolve três estrofes do poema. Depois, tudo volta à normalidade, pois, após o tecido rasgado do tempo, seus fiapos

“voltam a diluir-se no vazio” no cenário do alpendre. Cenário esse que se encontra “fora da via” do trem, fora do parêntese, assim como a morte que está fora da vida.

Esse tempo distendido do alpendre parece traduzir o que vem a ser a tensão temporal no poema cabralino. Como um tecido elástico preso nas duas pontas, o poema busca reter o tempo no espaço trabalhado pelo poeta. Diferente do tempo social e real, o tempo do “alpendre” expressa o tempo do poema: o eterno presente.

Na poesia cumpre-se o *presente* sem margens do tempo, tal como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro e presente do presente. A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca.⁹⁹

Após a leitura dessas quadras, na primeira parte de “O alpendre no canavial” percebe-se que o tempo pode ser sentido fisicamente por intermédio dos cinco sentidos, podendo ser uma coisa, um bicho ao qual nos acostumamos. Na segunda parte, o tempo consegue ser mais que simples coisa. Ele é trazido pelos diferentes pássaros que visitam o alpendre, cada qual com um som diferente, pois “o tempo é coisa capaz de linguagem”. Na terceira parte, o tempo se faz espesso, palpável. Fora do ritmo da cidade, o alpendre consegue fazer o tempo parar (ou parece poder fazê-lo). Finalmente, a quarta parte traz um tempo amadurecido, tendo passado por vários estágios, como se esse alpendre fosse um lugar onde se experimentasse a experiência temporal de diversas formas, compreendemos que ele próprio (o tempo) “sabe moderar sua passada”. Essa percepção é alcançada justamente “num meio-dia”:

99 BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 141 – grifo do autor.

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

Ao meio-dia, o sol é tão forte e claro que parece cegar os olhos do transeunte. Não importa. Como observamos no itálico realçado de propósito (*ver*) é diante desse sol que o poeta consegue alcançar a clareza das coisas, o que nos remete ao sol do meio-dia do *engenheiro*.

Se a dificuldade em domar o tempo da feitura poética, tema cabralino desde *Pedra do sono*, persistia em *O engenheiro*, agora em *Serial*, o poeta passa a compreender o natural caminhar do tempo. O tempo espesso e “só presente” da terceira parte é retomado aqui, também iniciado por “Então”:

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

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

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

Este alpendre funciona como um laboratório do mundo, da vida, do tempo. Nele, a poesia age experimentando nas coisas o tempo lento e bem trabalhado, como é o tempo da criação poética. Aqui, o eu lírico parece conseguir entrar no tempo e sentir sua espessura:

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

“Apreender as coisas por dentro” parece ser o objetivo da poesia de João Cabral; adentrar a imagem das coisas, chegando à profundidade delas. Assim, o poeta deseja, também, adentrar o tempo, habitá-lo.

Em “Habitar o tempo”, de *A educação pela pedra* (1962-1965), notamos que, na tentativa de frear a ação passageira e corrosiva do tempo, resta-nos viver cada instante intensamente, dentro da pele do tempo, fundidos à sua essência.

Para não matar seu tempo, imaginou:
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo em que ocorre,
em ponta de *agulha* e porém acessível;
viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos que não distraiam de viver
a *agulha* de um só instante, plenamente.
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
habitá-lo, na *agulha* de cada instante,
em cada *agulha* instante: e habitar nele
tudo o que habitar cede ao habitante.

(grifo nosso)

E onde podemos habitar o tempo, vendo-o passar lentamente “no instante finíssimo em que ocorre”? Como podemos equilibrar-nos na ponta de sua *agulha*? Vimos que no espaço do poema torna-se possível habitá-lo. A plenitude do tempo “só presente” do “Alpendre no canavial” parece ser encontrada também aqui. Esse tempo-*agulha* é mais um outro exemplo da tentativa do poeta em cristalizar o tempo, dar-lhe espessura, atribuindo-lhe metáforas e comparações como o *tempo-bicho*, *tempo-coisa* e agora o *tempo-agulha*, que intenciona estar em toda parte, em cada instante, como a perfurar o que está a sua frente.

Poema composto de duas estrofes, bem como todos os outros que compõem *A educação pela pedra*, percebemos nessa primeira estrofe o desejo de penetrar o tempo a fim de habitá-lo. A agulha (repetida quatro vezes) parece furar os versos, na tentativa de penetrar cada vez mais a matéria do poema.

O verbo “habitar” é frequente nos versos de João Cabral: “habitar o flamenco”, “habitar uma língua”, “habitar o tempo” são alguns dos exemplos encontrados em sua poesia. Em “Bifurcados de *Habitar o tempo*” vemos que o homem no deserto da Caatinga é o próprio tempo. Lá, habitar o tempo é “habitar-se”. Comparado a outros que não deixam de viver a “agulha de um só instante”, o homem na Caatinga sente o vazio do deserto, que se funde à sua alma, como uma agulha se funde à pele.

Viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Exceção aos desertos: o da Caatinga,
que não libera o homem, como outros,
para que ele imagine ouvir-se mundos
ouvindo-se a máquina bicho do corpo;
para que, só e entre coisas de vazio,
de vidro igual ao do que não existe,
o homem como lhe sucede num deserto,
imagine sentir outras coisas ao sentir-se;
embora um deserto, a Caatinga atrai,
ata a imaginação; não a deixa livre,
para deixar-se ser; a Caatinga a fere
e a ideia-fixa: com seu vazio em riste.
Ele ocorre vazio, o tal tempo ao vivo;
e como além de vazio, transparente,
habitar o invisível dá em habitar-se:
a ermida corpo, no deserto ou alpendre.
Desertos onde ir viver para habitar-se,
mas que logo surgem como viciosamente
a quem foi ir ao da Caatinga nordestina:
que não se quer deserto, reage a dentes.

Em *A educação pela pedra*, como o próprio título indica, encontramos o tempo árduo e lento da construção das coisas, passo a passo – tempo do aprendizado. O tempo alongado pode ser evidenciado nos versos. Se boa parte da obra de João Cabral é formada de versos curtos e agudos, em *educação* os versos são longos, exigindo um tempo maior de leitura, além de cada poema apresentar duas estrofes densas.

Quem subiu, no novelo do *chiclets*,
ao fim do fio ou do desgastamento,
sem poder não sacudir fora, antes,
a borracha infensa e imune ao tempo;
imune ao tempo ou o tempo em coisa,
em pessoa, encarnado nessa borracha,
de tal maneira, e conforme ao tempo,
o *chiclets* ora se contrai ora se dilata,
[...]

Um exemplo de sentir o tempo, encarnando nele, seria o do mascar *chiclets*. Em “Para mascar com *chiclets*”, temos o tempo-borracha, o “tempo em coisa”. Descrita como “imune ao tempo”, a goma de mascar parece nunca se desgastar, dependendo da intensidade e frequência da nossa mordida. Eis um tempo prazeroso, ilusão das ilusões, o tempo (em nossa boca) subjugado ao nosso querer. Mascar *chiclets* é uma forma de sentir o tempo por dentro, coordenando seu movimento, chegando até a exorcizá-lo:

[...]
Faz o homem, sentindo o tempo dentro,
sentir dentro do tempo, em tempo-firme,
e com que, mascando o tempo *chiclets*,
imagine-o bem dominado, e o exorcize.

Uma das imagens do tempo que surge nessa obra é a do tempo-rio, a vida assemelhada ao correr de um rio. Em “Os rios de um dia” podemos dizer que a vida é o percurso de um rio e viver é o misturar-se às suas águas; é o diluir-se em sua matéria. Assim corremos e somos corridos pelo rio-tempo e com

ele vamos no seu ritmo. E se o rio não é nunca o mesmo, correr suas diferentes águas equivale a “suicidar-se, todo o tempo”.

Os rios, de tudo o que existe vivo,
vivem a vida mais definida e clara;
para os rios, viver vale se definir
e definir viver com a língua da água.
O rio corre; e assim viver para o rio

vale não só ser corrido pelo tempo:
o rio o corre; e pois que com sua água,
viver vale suicidar-se, todo o tempo.

A brevidade da vida leva o rio a correr mais depressa, equilibrando-se neste fio-tempo, antes que a seca corte suas águas:

O que um rio do Sertão, rio interino,
prova com sua água, curta nas medidas:
ao se correr torrencial, de uma vez,
sobre leitos de hotel, de um só dia;
a se correr torrencial, de uma vez,
sem alongar seu morrer, pouco a pouco,
sem alongá-lo, em suicídio permanente
ou no que todos, os rios duradouros;
esses rios do Sertão falam tão claro
que induz ao suicídio a pressa deles:
para fugir da morte da vida em poças
que pega quem devagar por tanta sede.

Breve e intenso, o rio interino caracteriza-se por ser um rio provisório, de curta existência. Por isso tem pressa diante do pouco tempo que lhe resta (*duração de um só dia*) e trata de “correr torrencial, de uma só vez”. Como o rio, o tempo reflui sobre si próprio. Semelhante a este caminhar apressado do rio, sobre o percurso da existência humana, Bachelard nos diz que o caminhar do homem “vai até mais depressa quando não sabe onde vai, quando se confia ao elã vital que impele sua raça, no momento em que se afasta da solidão pessoal. Nossa vida é tão plena, assim, que age mesmo quando não fazemos nada”.¹⁰⁰

100 BACHELARD, Gaston, 1996, p. 11.

O tema do rio pode ser retomado em “Uma mulher e o Beberibe”. Aproximando ainda mais a semelhança entre rio-vida-tempo, no poema que se segue temos ao lado do rio uma mulher. Postos lado a lado, talvez a intenção seja a de aproximar nossa existência a do rio. A mulher, assim como as águas do rio Beberibe, “se imove”:

Ela se imove com o andamento da água
(indecisa entre ser tempo ou espaço)
daqueles rios do litoral do Nordeste
que os geógrafos chamam “rios fracos”.

Esticando o fio-tempo de sua direção, o rio e a mulher, cansados nessa paisagem inóspita, tentam chegar ao mar para de novo reatarem esse fio-tempo-vida, contudo, fracassam.

Lânguidos; que se deixam pelo mangue
a um banco de areia do mar de chegada;
vegetais; de água espaço e sem tempo
(sem o cabo por que o tempo a arrasta).

A água parada é só espaço, sem tempo, ao passo que o tempo é o correr, o fluir, o movimento. Isso nos remete a “Os rios de um dia” e a vida que não cessa. Essa mobilidade/imobilidade compreende a transição do passar, evidenciando, assim, que a vida sempre está em movimento mesmo quando parecemos não exercitar nenhuma atividade.

E se o rio-vida-tempo se corta de vez? Que será do futuro? É preciso dar tempo ao tempo para que o devir desenvolva seu trabalho. Parece clara a fusão rio-vida-tempo. Sem o correr do rio, da vida, não há tempo, só há espaço. Espaço vazio de folhas, galhos, corpos de bichos, enfim, o esqueleto do rio, sem o fluir de sua água, sua vida, seu tempo. As poças secas são resquícios do cadáver do rio. Isso explica a fase adolescente, cheia de vida do rio: “precipitadamente tempo, não espaço”.

Ao rio Beberibe, quando rio adolescente
(precipitadamente tempo, não espaço),
nada lhe pára os pés; se rio maduro,
ele assume um andamento mais andado.
Adulto no mangue, imita o imovimento
que há pouco imitara dele uma mulher:
indolente, de água espaço e sem tempo
(fora o do cio e da prenhez da maré).

Vemos, no avançar de nossa caminhada, que a poesia cabralina parece oscilar entre dois polos: mobilidade/imobilidade, sono/sonho, vida/morte, compreendendo dessa forma uma longa trajetória na qual se dá o exercício de sua poesia. A partir de *Museu de tudo*, próxima obra ser analisada, o poeta tratará a experiência da memória de forma natural, apesar de tê-la evitado em obras anteriores.

5 MUSEU E MEMÓRIA

Em *Museu de tudo*, João Cabral permite que o passado visite os seus versos. Poemas soltos com temáticas variadas compõem o museu do poeta que, inicialmente, tinha resistência em reunir os escritos e publicá-los em livro. Por abordar assuntos diversos, resolveu dar-lhe como título, *Museu de tudo*. Nas obras seguintes, o passado acompanha o escritor na sua caminhada. Tanto a memória pessoal (*A escola das facas*, com poemas que descrevem a vivência do poeta em Pernambuco) como a memória histórica (*Auto do frade*, homenagem à figura de Frei Caneca) compõem sua autobiografia poética.

5.1 *Museu de tudo* – intervalo da tensão

Reunião de oitenta poemas, *Museu de tudo* (1966-1974) representa uma espécie de ponte, de intervalo, ligando as obras que lhe são anteriores às obras tardias do poeta. Nesse livro, como o próprio poema-título indica, há a reunião de várias temáticas. Nas palavras do próprio Cabral, “o livro tem de tudo: poemas de circunstâncias, poemas escritos em 52 (“Cartão de Natal”), poemas sobre um filósofo (Max Bense), poemas sobre a música da Andaluzia, sobre pinturas, escritores, futebol. Uma série de poemas que nunca consegui encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior”.¹⁰¹

Uma vez reunidos e retrabalhados, os poemas assumem características de quadros, de obras expostas num museu, pois ao

101 MELO NETO, João Cabral de *apud* ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro; São Paulo: Nova Fronteira, 1998, p. 116.

mesmo tempo em que se apresentam separados uns dos outros, compõem um todo, graças à estratégica finalidade da exposição. Sobre a ideia de quadro-poema a ser visitado num museu, o poeta salienta que Oscar Lopes foi o crítico que melhor apreendeu a escolha da palavra *museu* para título da obra: “Ele disse que a característica principal da minha poesia é a delimitação. E vê meus poemas como formas recortadas que, apesar de diferentes, acabam, no livro, compondo uma espécie de quadro, ou uma série de quadros”.¹⁰²

É sabido que a obra em análise causa certo estranhamento ao ser comparada ao rigor de *A educação pela pedra*: “Eu me lembro que, na época em que o livro saiu, um crítico disse que ele não tinha plano”.¹⁰³ João Alexandre Barbosa, por exemplo, assimila a indicação do próprio poeta e crê estarmos ante um livro “invertido”, pois tudo parece casual. Essa aparente despreocupação com a arquitetura do todo é o que João Alexandre chama de “pausa no rigor e na complexidade com que estabeleceu os parâmetros de sua poesia até então”.¹⁰⁴ Nesse caso, e indo um pouco mais além, poder-se-ia dizer que tal relaxamento é causado propositadamente pelo escritor, podendo ser lido no cansaço da alma do poeta como vemos “No centenário de Mondrian”:

Quando a alma já se dói
do muito corpo a corpo
com o em volta confuso,
sempre demais, amorfo,

se dói de lutar contra
o que é inerte e a luta,
coisas que lhe resistem
e estão vivas, se mudas,
[...]

102 MELO NETO, João Cabral de *apud* ATHAYDE, Félix de, 1998, p. 116.

103 MELO NETO, João Cabral de *apud* ATHAYDE, Félix de, 1998, p. 116.

104 BARBOSA, João Alexandre, 2001, p. 72.

Diante do passar do tempo e de sua *travessia poética*, João Cabral afirma o desejo de sua obra ser analisada dentro do que foi escrito até os seus quarenta e cinco anos, como se dali em diante houvesse uma perda do rigor do seu trabalho, do “corpo a corpo” com a palavra. Entediada, talvez, a alma cabralina crê não conseguir manter o ritmo de antes na sua fábrica de poemas. Temerosa em se repetir continuamente sem produzir o inusitado como antes, ela receia entre o que ficou para trás e o que virá em seguida. Presa entre o passado e o futuro, a obra é chamada de “pausa” por João Alexandre Barbosa e “transição” por Marta de Senna. *Museu de tudo* pode ser visto como uma reunião do que foi e do que virá, representando, assim, um tempo de mudança para o poeta e sua obra. Como sugere Marta de Senna, *Museu de tudo* será uma obra decisiva, apontando na direção do surgimento de um “anti-Cabral”.¹⁰⁵ É certo que a obra aponta para algo novo, talvez não necessariamente um “anti-Cabral” já que a conquista estética de sua poética permanece nas suas obras de maturidade. Não há dúvidas de que o rigor cabralino seja um marco na literatura brasileira do século XX tanto em seu primeiro livro, *Pedra do sono*, quanto em *Andando Sevilha*, o ponto final de sua obra.

De tão coerente que é o universo cabralino, seus livros parecem tender, grosso modo, a uma retomada do que foi escrito. No poema “O ferrageiro de Carmona”, por exemplo, que surgirá no livro *Crime na Calle Relator*, vê-se retomado o eu lírico de “No centenário de Mondrian”:

[...]
Só trabalho em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro;
então, *corpo a corpo* com ele;
domo-o, dobro-o, até onde quero.
[...]

Quando a alma já se dói do
muito corpo a corpo
[...]
(grifo nosso)

105 SENNA, Marta de; 1980, p. 187.

Sendo a fôrma do “ferro forjado” um exemplo da luta do escritor com o poema, no sentido de domá-lo, dando-lhe vértebras, é possível contrastar esse poema com o de *Museu de tudo* (“No centenário de Mondrian”), no qual pudemos depreender o exercício artístico como motivo de tédio, de acúmulo de experiências anteriores de uma alma empoeirada a criar teias de aranha, “a ter câibras”, parada no tempo do *museu*:

[...]
... quando a alma já arde
da afta ou da azia
[...]

O incômodo sentido por essa alma será desvanecido em *A escola das facas*, em que o poeta irá unir sua experiência poética anterior à memória dos anos passados de sua vida, recompondo-os com o rigor das facas, aquelas que cortam tudo o que há de excesso, de sobras, já trazendo de volta a ideia fixa de *Uma faca só lâmina*.

Museu de tudo sinaliza para uma nova fase da obra cabralina; talvez por isso nele estejam contidos temas abordados posteriormente. Deparamo-nos com a temática da morte, também a ser retratada em *Agrestes*, ou ainda o tema da cidade ligado ao da mulher em “Retrato de andaluza”, semelhante aos retratos das sevilhanas como veremos nas duas últimas obras, em que mulher e cidade são fundidas em um só ser.

[...]
cidades que ainda se podem
abraçar de uma vez, completas,
e que dão certo estar-se dentro,
àquele que as habita ou versa,
a entrega inteira, feminina,
e sensual ou sexual, de sesta.

 (“Retrato de andaluza”, *Museu de tudo*)

Em “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, ainda, poder-se-ia dizer que anuncia os traços do *Auto do frade* (publicado alguns anos após *Museu de tudo*).

Ele jamais fez por onde,
sequer desejou, ser mártir.
Assim, morto, e aqui esquecido
não é coisa que o agrave.
[...]

(“Frei Caneca no Rio de Janeiro”, *Museu de tudo*)

Não apenas *Museu de tudo*, mas a obra cabralina como um todo tende a retomar os livros anteriores ao mesmo tempo em que aponta para aqueles que ainda virão. Embora “invertebrada”, vemos o tema recorrente da metalinguagem invadir não poucas estrofes. Se no início, logo no poema de abertura, “Museu de tudo”, o poeta denomina o livro de invertebrado, “assim, não chega ao vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro”, no decorrer de sua leitura, vemos que, na verdade, tal afirmação serve para desafiar ainda mais o seu fazer poético. Para um autor como João Cabral, que prefere o difícil ao fácil, compreendemos a maneira como ele coloca obstáculos na sua obra, a fim de vencê-los, ultrapassá-los, lançando-se a um novo fazer:

e lançar ao fazer
a alma de mãos caídas,
e ao fazer-se, fazendo
coisas que a desafiam.

(“No centenário de Mondrian”, *Museu de tudo*)

Assim, o poeta trata de reverter o processo. Ao invés de polir as palavras, ele pretende “despolir/ até o texto da estopa/ ou até o grão grosseiro/ da matéria de escolha”. Desmembra as partes para depois trabalhosamente juntá-las, compondo peças ligadas e unindo-as em um eixo central.

Concordamos com João Alexandre Barbosa quando afirma ser o poema “O artista inconfessável” aquele que traz à tona o problema da comunicação poética (tema tão caro a Cabral, não só na poesia como também nos seus escritos críticos). Segundo o estudioso, esse poema pode ser apontado como a “vértebra” de *Museu de tudo*:¹⁰⁶

Fazer o que seja é inútil.
Não fazer nada é inútil.
Mas entre fazer e não fazer
Mais vale o inútil do fazer.
Mas não, fazer para esquecer
que é inútil: nunca o esquecer.
Mas fazer o inútil sabendo
que ele é inútil, e bem sabendo
que é inútil e que seu sentido
não será sequer pressentido,
fazer: porque ele é mais difícil
do que não fazer, e dificil-
mente se poderá dizer
com mais desdém, ou então dizer
mais direto ao leitor Ninguém
que o feito o foi para ninguém.

Nesse poema, é clara a preocupação em relação à comunicação estabelecida entre o texto e o leitor. O escritor traz à tona o difícil da obra poética: comunicar-se. Lúcido e lúdico, João Cabral não esquece o outro do diálogo. Sabemos, a obra de arte só existe no interagir com o olhar-leitor. Melhor, o leitor instala-se naquela clareira que é a obra. Goethe, em seu aforisma, estabelece três tipos de leitores:

Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio,

106 BARBOSA, João Alexandre, 2001, p. 75.

que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte.¹⁰⁷

Posto isso, vale precisar que, ante o olhar-leitor, a obra tenha seus significados virtuais ativados. E mais: lembrando Fernando Pessoa, é razoável admitir que não apenas o poeta, mas também o leitor seja um fingidor.

O problema da comunicação parece permanecer como um enigma. Se os dois primeiros versos de “O artista inconfessável” expõem o fato da utilidade/inutilidade poética, os dois últimos respondem de modo tênue, fazendo pensar o leitor (“ninguém”). Nesse poema temos a contradição utilidade/inutilidade do fazer poético desencadeada por um jogo de palavras que desafiam o leitor, pois, “toda poesia tem origem no jogo”.¹⁰⁸ A ausência do jogo na técnica, na ciência e na praticidade do mundo moderno, conduz o leitor a questionar sobre o (in)útil da poesia e por extensão sobre o que é (in)útil para os homens.

Na verdade, a metapoesia está tão rente ao problema da comunicação que é difícil dizer se aquela deve sua existência a esta, ou se esta existe somente devido àquela. De outro modo, a metapoesia é uma consequência do pensar do poeta sobre o diálogo com o leitor, ou esse diálogo surge como uma consequência da poesia refletindo sobre a poesia? Cremos que não, pois uma não pode ser pensada sem a outra. Em Cabral, criação e crítica estão intrinsecamente ligadas, como aponta Marta de Senna ao observar a relação do primeiro poema, “Museu de tudo”, com “O artista inconfessável”. Para ela, o segundo é complemento do primeiro, justificando-o, não apenas o poema, mas a obra em si, *Museu de tudo*.¹⁰⁹ Entendemos que “Museu de tudo” explica ao leitor o que vem a ser este *museu*, antes que o leitor adentre seu

107 GOETHE *apud* JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 82.

108 HUIZINGA, Joan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 143.

109 SENNA, Marta de, 1980, p. 183.

universo, ou seja, adverte o leitor de ser esse um livro que “não chega ao vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro”. Já o segundo poema aborda não o livro de poemas, mas sim quem o faz e o porquê de fazê-lo. Sobre a utilidade/inutilidade de fazer poemas, o poeta ludicamente trabalha com a tensão entre os contrários, buscando um equilíbrio entre composição e comunicação, pois não basta comunicar algo, mas também comunicar como se deu a composição do poema, sendo este muitas vezes didático, dando-nos lições de como escrever:

Fazer com que a palavra leve
pese como a coisa que diga,
[...]
Fazer com que a palavra frouxa
ao corpo de sua coisa adira.
[...]

(“Catecismo de Berceo”, *Museu de tudo*)

Em vez de lermos *Museu de tudo* como uma ruptura, preferimos entendê-lo como um tecido que se esgarça, mas que não chega a se romper. Uma ponte, como foi sugerido inicialmente, ligando duas fases do poeta, ambas inseridas na mesma paisagem da metalinguagem, na qual se procurará dissolver a problemática entre o trabalho poético e a sua função. Em toda a obra cabralina, tem-se a impressão de que é necessário ler os poemas buscando duas leituras: a leitura do poema e a do poema sobre ele mesmo. Nesse exercício metapoético, João Alexandre Barbosa encontra duas intenções: a da composição e a da comunicação.¹¹⁰ É importante notar o fato de o poeta manter sempre acesa aquela luz-lucidez do sol do *engenheiro*. A obsessão metapoética permanece um dos motivos mais fortes associados às suas meditações acerca das macerações do tempo.

110 Em seu livro *A imitação da forma*, João Alexandre Barbosa (1975, p. 224) mostra que não há como separar composição e comunicação. O poeta persiste em resolver essa tensão em sua obra. O texto cabralino revela “o modo pelo qual a tensão permanece entre composição e comunicação, de maneira que uma não invalida a outra.”

Vejamos alguns poemas que trazem como temática o tempo para compor este *museu*. Em “O espelho partido”, a metáfora do tempo é o câncer – grande ferida, alimento de si mesma –, a liquidar o corpo-espaço existente. O câncer parece tomar conta do corpo/poema, multiplicando-se nos versos. É o que mostra o “signo” câncer repetido quatro vezes na estrofe:

Como *câncer*: signo da vida
que multiplica e é destrutiva,
câncer que leva outro mais dentro,
o *câncer* do *câncer*, o tempo.

(grifo nosso)

Sobre a ideia de um espaço-tempo a envolver o homem, vemos, tal qual um rio, o escoar da vida em “Anúncio para Cosmético”. O homem pode se desfazer das coisas ao seu redor. Contudo, não pode jogar fora o tempo que lhe é inerente. O tempo é ele próprio, faz parte do seu ser, pois o *tempo é de dentro*:

Nada há contra o tempo.
O homem tudo o que pode
é fechar-se ao espaço
redondo que o envolve;
jogar fora o espaço,
o fora, ele sim pode,
assim numa Cartuxa
que de ao redor o isole.
Mas o tempo é de dentro;
dentro ele faz-se, escorre,
e esse escorrer interno
não há nada que o corte.
Às vezes o “.....”
por certo tempo o encobre:
não o tempo ele próprio,
sim o corpo que ele morde,
já que o expressar do tempo
é roer o que percorre.

Somos feitos de tempo. Por dentro e por fora somos substâncias de e no tempo. No ser do tempo um “roer o que percorre”. Contra ele, não há cirurgia plástica, congelamento ou outro singelo disfarce: o cosmético. Por mais que este cubra a passagem do tempo, como é mostrado no verso (“.....”), nada pode contra as rugas, o envelhecer, o *morder* do tempo, pois contra o tempo “não há nada que o corte”.

É certo, ou quase, a propósito do poema acima, da mesma forma que o tempo corrói a nossa vida, nossas esperanças, nossos corpos e o mundo ínfimo de nossas coisas; também o fazer poético cabralino consiste no desbastar das palavras os sentidos fixos.

Em “O Autógrafo”, “o tempo do poema não mais há”, uma vez que a palavra parece não mais fluir livremente ao impulsionar o poema. Aqui há o fluir interrompido, cortado, assim como o fluir de “A mulher e o Capibaribe” de *Educação pela pedra*. Aqui não existe vida, não existe o impulso em percorrer as palavras internamente. Sem o rio da vida, sem a paixão e a vontade de viver, só resta o tédio, a imobilidade, o não-tempo. Isso ocorre pois, como diz o poema, “a mão já não treme”, já não segue aquele impulso incessante de outrora de “rio adolescente”. A mão já não devora tanto papel, com a intensidade de uma correnteza. Prevalecendo, nesse poema, um tempo calmo, o poeta parece instalar-se numa atemporalidade pétrea, uma estabilidade plástica da linguagem mais afeita ao sentimento de ordem e clareza.

Além do tempo ligado à ideia de tédio, ao câncer, à morte, como vimos acima, encontramos em *Museu de tudo* o tempo-museu. Este parece não passar, estando impregnado nas coisas, conservando-as. O tempo parece deixar de exercer sua ação corrosiva e passa a cúmplice da vida passada, tornada presente através dos olhares curiosos. É como se dentro do museu, o tempo fosse “tanto” que se acumulasse nas coisas, passando do devorador Saturno a um camarada dorminhoco, representando o sono eterno das estátuas:

Certas parecem dormir
de um sono empedernido
que gelasse seu sangue,
veias de arame rígido;
[...]

(“Estátuas jacentes”, *Museu de tudo*)

Verificamos a partir do título, *Museu de tudo*, a estagnação do tempo e o desejo de preservar as coisas (como de fato é a função de um museu) para que elas não sofram a ação corrosiva do passar dos anos. A obra do poeta pode ser representada por um *museu de tudo*, como o poema-título sugere; um lugar que guarda diversos temas, arquivos, tudo reunido, trazendo consigo os diversos tempos da obra e da vida do poeta, já que a vida é um grande museu que abarca tantos museus com suas obras:

Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
[...]

(“O museu de tudo”, *Museu de tudo*)

Diante do exposto, na ponte, da qual falávamos anteriormente, representada por *Museu de tudo*, ou *pausa* entre as duas fases do poeta, observamos também um intervalo temporal, no qual ele medita sobre a abstração do tempo, de um modo diferente do de *Serial*, em que o tempo-bicho se concretizava.

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

(“O número quatro”, *Museu de tudo*)

Nos primeiros versos, vemos o número quatro interferindo na realidade das coisas, passando a sê-las, a invadi-las com a sua forma quadrada. As palavras “quadrúpede” e “mesa”, postas lado a lado, fazem-nos refletir sobre o animado e o inanimado e a força do tempo.

Ao número quatro, nada parece faltar-lhe, dono de um perfeito equilíbrio das quatro partes, uma apoiando-se na outra, na simétrica estabilidade do número par. Contudo, se uma dessas *patas* do objeto se desgasta, ele tende a tombar, perdendo o equilíbrio de antes. Nos últimos versos, o poeta chama a atenção do leitor para o passado desta roda (quadrado outrora):

mas a roda, criatura do tempo,
é uma coisa em quatro, desgastada.

Ao terminar com uma reafirmação do quadrado, apesar de desgastado, o poema parece ser uma explicação da obra, pois vemos *Museu de tudo* como uma espécie de roda que, mesmo

carcomida, ainda figura como o “quatro”¹¹¹ cabralino, dando, assim, impulso à roda do tempo da obra do poeta: o tempo futuro de “*Museu de tudo e depois*”.

5.2 Memória – *A escola das facas*

A escola das facas (1980) compreende uma reunião de poemas sobre Pernambuco. Tudo aqui converge para um lugar, onde a infância pode ser reencontrada, os espaços podem ser revisitados e o Pernambuco que foi se confunde com o Pernambuco que é, ambos misturados na “moenda do tempo”.

Na obra, vemos as chuvas de Pernambuco, bem como suas frutas, suas praias, sua voz – a voz do coqueiral e do canavial – o engenho da infância do poeta, o rio Capibaribe; enfim, os poemas dão vozes ao ser pernambucano que se apresenta diluído em todo esse livro. Sobre o título, João Cabral comenta:

O título original era *Poemas Pernambucanos*. Depois o José Olympio achou-o pouco comercial [...] Eu então mudei para *A escola das facas*, título de um dos poemas. Imitei Molière, que tem *A escola de mulheres*, como o imitaram também Gide e Cocteau. Mas o meu livro não tem nada a ver com o de Molière nem com os dos outros [...] Tem um tema. É um livro todo dedicado a Pernambuco.¹¹²

Sendo o tema da obra Pernambuco, os poemas trazem fatias pernambucanas a formarem esse todo. *A escola das facas*, tal qual uma *faca*, vai abrindo aos poucos o tecido da memória do poeta a fim de compor os quadros de suas reminiscências,

111 Segundo Marly de Oliveira (1995, p. 20), no prefácio à *Obra completa* do poeta, “o número 4 e seus múltiplos são uma presença constante na poesia de João Cabral de Melo Neto, não que a ele atribua uma função esotérica, mas simplesmente como sinônimo de equilíbrio e racionalidade”.

112 MELO NETO, João Cabral de *apud* ATHAYDE, Félix de, 1998, p. 117.

palavra por palavra, “faca a faca”. Esse cortar da faca traz à superfície a cicatriz mais profunda. No intuito de “mumificar” suas reminiscências, evitando que estas se desprendam da memória, como páginas de poemas que se desprendem de um livro, *A escola das facas* traz aquilo que ele julgava não ter guardado, mas que permanece consigo:

[...]
...uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se.
[...]

(“Menino de engenho”, *Museu de tudo*)

Após o livro *ponte*, como denominamos *Museu de tudo*, João Cabral surge com a novidade das reminiscências de suas relações familiares de infância. Se, desde *Pedra do sono* até *A educação pela pedra*, o poeta viveu o aprendizado da contundência e da estabilidade da pedra, agora, em *A escola das facas*, o poeta parece viver uma educação pela memória, dando continuidade a sua obra que parecia ter tido um ponto final:

Tendo lançado, em 1968, suas *Poesias completas*, o autor como que fechou um ciclo balizado por duas pedras: a primeira, *do sono*, e a última, *d’A educação*. Tresleu-se nisso um protocolo precoce de aposentadoria poética, desmentido cab(r)almente pelo vigor criativo de *A escola das facas*.¹¹³

A criatividade desse novo livro, conjunto de quarenta e quatro poemas, pode ser vista como a junção do tema da memória à sua obsessão pela lucidez adquirida nos poemas anteriores. Assim, a memória trabalha a matéria do poema sem que haja uma perda da consciência conquistada pelo poeta-engenheiro.

Após o longo livro anterior, vemos que “*A escola das facas* não deixa de ser, à sua maneira, um outro *museu*: o de Pernambuco”¹¹⁴,

113 SECCHIN, Antonio Carlos, 1996, p. 84.

114 SECCHIN, Antonio Carlos, 1999, p. 271.

cujos espaços são desenhados através da memória geográfica do escritor. Assim como em *Museu de tudo*, o poema com o qual João Cabral abre *A escola das facas* tem uma função explicativa ao compartilhar sua produção poética com o leitor: “Eis mais um livro, (fio que o último)”. Já dizia o poeta: “Quero ser julgado sobre que escrevi até os 45 [anos]”. Com essas palavras garantia ser o percurso de *Pedra do sono à Educação pela pedra* aquilo que de melhor havia em sua obra. *A escola das facas* traz no primeiro poema o tema da publicação de livros:

Eis mais um livro (fio que o último)
de um incurável pernambucano;
se programam ainda publicá-lo,
digam-me, que com pouco o embalsamo.

E preciso logo embalsamá-lo:
enquanto ele me conviva, vivo,
está sujeito a cortes, enxertos:
terminará amputado do fígado,

terminará ganhando outro pâncreas;
e se o pulmão não pode outro estilo
(esta dicção de tosse e gagueira),
me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.

Poema nenhum se autonomiza
no primeiro ditar-se, esboçado,
nem no construí-lo, nem no passar-se
a limpo do datilográfá-lo.

Um poema é o que há de mais instável:
ele se multiplica e divide,
se pratica as quatro operações
enquanto em nós e de nós existe.

Um poema é sempre, como um câncer:
que química, cobalto, indivíduo
parou os pés desse potro solto?
Só o mumificá-lo, pô-lo em livro.

(“O que se diz ao editor a propósito de poemas”, *A escola das facas*)

A pessoalidade sutil e trabalhada desse “livro-umbigo” não interfere na exigência e no rigor da sua preocupação com a forma. O primeiro verso do poema é imediatamente negado pelo segundo, pois como afirmar ser esta a sua obra derradeira, se em seguida o poeta se denomina um “incurável pernambucano”? Nada há contra a vontade compulsiva de escrever, não adiantando promessa alguma: “(fio que o último)”. Ressalvemos que sempre existirá algo a ser dito e, assim sendo, não há como prever o último livro, o último poema. Ciente da inesgotabilidade da poesia, o poeta admite ser o poema algo instável e fugidio, sendo somente possível parar “os pés desse potro solto” embal-samando-o em um livro, antes que o seu feitor o mutile. Nas três primeiras estrofes, o assunto é o livro, esse organismo vivo que pede ao poeta para ser logo publicado; já as três últimas estrofes abordam o poema.

Em *A escola das facas*, prevalece a tentativa de reter o tempo. A “memória mumificada” compreende a união da memória pessoal do museu pernambucano do autor com a memória histórica, a que João Alexandre Barbosa chama de “memória enxundiosa”.¹¹⁵ Para ele, a convergência dessas duas memórias pode ter impulsionado a composição do *Auto do frade*.

Além do tema da memória, o poeta traz para *A escola das facas* o elemento feminino, em que a mulher é retratada como cidade/aconchego (“Olinda revisited”) ou como uma fruta (“As frutas de Pernambuco”), ou ainda a mulher/menina andaluza, cujas pernas são vestidas por “saias folhudas”, como a cana-de-açúcar (“A cana-de-açúcar menina”) e outros exemplos mais. Contudo, interessa-nos ressaltar o tempo-memória nessa obra.

Em “Prosas da maré na Jaqueira”, o poeta aprende a lição do rio Capibaribe ao elegê-lo como mestre desde seu nascimento. À geografia dos caminhos traçados pela sua memória une-se a geografia do Capibaribe. Não se trata de um relato ocasionado pelo sentimentalismo, mas sim pelo aperfeiçoamento da

115 BARBOSA, João Alexandre, 2001, p. 78.

composição de seus poemas, onde “o poeta consegue criar no texto uma perspectiva até então praticamente inexistente: a do próprio sujeito lírico enquanto ser histórico”.¹¹⁶ Antônio Carlos Secchin assinala para o fato do “eu” aparecer na obra cabralina pela primeira vez de forma explícita: “Quase 50% dos textos trazem as marcas da primeira pessoa...”.¹¹⁷ Finalmente, após a sua rigorosa *educação pela pedra*, desde *Pedra do sono*, Cabral agora parece conseguir livrar-se do pudor da primeira pessoa, após seu exercício errante pela paisagem da linguagem. O rigor e a exatidão, buscados desde o início, passam a estar ao seu lado, naturalmente, ou ainda, como uma *cicatriz* que o poeta trará sempre consigo.

No poema a seguir, encontramos sua “Autobiografia de um só dia”:

116 SECCHIN, Antonio Carlos, 1999, p. 272.

117 SECCHIN, Antonio Carlos, 1999, p. 273.

No Engenho Poço não nasci:
minha mãe, na véspera de mim,

veio de lá para a Jaqueira,
que era onde, queiram ou não queiram,

os netos tinham de nascer,
no quarto-avós, frente à maré.

Ou porque chegássemos tarde
(não porque quisesse apressar-me,

e se soubesse o que teria
de tédio à frente, abortaria)

ou porque o doutor deu-me quando,
minha mãe no quarto-dos-santos,

misto de santuário e capela,
lá dormiria, até que para ela,

fizesse cedo no outro dia
o quarto onde os netos nasciam.

Porém em pleno Céu de gesso,
naquela madrugada mesmo,

nascemos eu e minha morte,
contra o ritual daquela Corte

que nada de um homem sabia:
que ao nascer esperneia, grita.

Parido no quarto-dos-santos,
Sem querer, nasci blasfemando,

pois são blasfêmias sangue e grito
em meio à freirice de lírios,

mesmo se explodem (gritos, sangue),
de chácara entre marés, mangues.

("Autobiografia de um só dia", *A escola das facas*)

Nesse poema vemos o claro destino de todos, o ciclo da vida: queiramos ou não, nascemos e morremos. Desde sempre, a vida nos impulsiona para fora: “Sem querer, nasci blasfemando”. Ao nascermos, já trazemos conosco a morte: “nascemos eu e minha morte”. Temos, pois, um poema concebido de acordo com o pensamento de Schopenhauer, para quem, quando morremos retornamos ao ventre da natureza, que por sua vez fará surgir outras vidas. O filósofo nos descreve a vida e a morte como complemento um do outro, cujo equilíbrio é necessário à continuação do mundo, da natureza. Sendo assim, empalidecemos aos poucos para que em seguida surjam novos seres.

Ora, se a Grande Mãe envia tão sem cuidado seus filhos desprotegidos de encontro aos mil perigos ameaçadores, isso só pode ser porque ela sabe que, caso eles caiam, recaem em seu ventre, onde estão protegidos e, por isso, a sua queda é apenas uma brincadeira.¹¹⁸

Portanto, os versos indicam claramente a consciência do poeta em relação à morte, além de um forte pessimismo como podemos observar no tédio a invadir sua alma “frente à maré” da vida, resultando, assim, num arrependimento por ter nascido:

(não porque quisesse apressar-me,
e se soubesse o que teria
de tédio à frente, abortaria)

O arrependimento se dá após o conhecimento daquilo que outrora era desconhecido, e, ciente de sua verdade, o eu lírico despreza a experiência vivenciada. Sem poder retroceder o tempo, resta-lhe lamentar o ocorrido – ter nascido. Eis o que ocorre nesse poema: o sentimento de impotência diante do fato já consumado, que é, lamentavelmente, o de estar vivo. Como diz o verso acima, se nos fosse possível adivinhar o tédio que teríamos

118 SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 79.

a nossa frente, abortaríamos. O fato de os versos estarem entre parênteses sugere que possa ser uma maneira de demonstrar o estado de gravidez. Estando entre parênteses (ainda do lado de dentro) o poeta não teria como prever a verdade do lado de fora: o tédio perante a maré da vida.

Não por acaso, a palavra “maré” aparece duas vezes nesse poema. A primeira vez ocorre no sexto verso, com a descrição do local onde o poeta vem ao mundo: “os netos tinham de nascer,/ no quarto-avós, frente à maré”. A segunda vez ocorre no último verso: “de chácara entre marés, mangues”. A maré pode significar o ciclo que compreende morte-vida, a maré da vida, na qual estamos imersos harmoniosamente. Por outro lado, a sensação de mesmice que temos ao mirar a maré do mar em seu ir e vir causa-nos um certo tédio.

Em “Barra do Sirinhaém”, poema composto por duas partes, temos a apresentação de duas formas do *estar* no mundo. Vemos que na primeira parte, o sujeito não se entrega à paisagem, ao contrário, fecha-se em si mesmo, isola-se do espaço que o circunda, como se ele estivesse dentro da própria gaiola. Já na segunda parte, o sujeito (“alguém”) encontra-se imerso na atmosfera nordestina, entregando-se a tudo ao seu redor, pois “sente com o corpo que a terra roda redonda em seu eixo”. A experiência temporal é, portanto, diferente em ambas as situações. Na primeira, não há uma sintonia entre o sujeito e o tempo, sendo este um eterno fluir, algo que sempre escapa do controle das pessoas; ao passo que na segunda parte, há uma perfeita sintonia entre o tempo e o sujeito, sendo ambos uma só e mesma coisa. Para tal conclusão, importa notar, nos versos grifados, o jogo do poeta ao trocar de posição os verbos “deixar” e “deitar” no quarto verso da primeira estrofe de cada parte.

1

Se alguém se deixa, se deita,
numa praia do Nordeste,
ao sempre vento de leste,
mais que se deixa, se deita,

se se entrega inteiro ao mar,
se fecha o corpo, se isola
dentro da própria gaiola
e menos que existe, está;
[...]

esse alguém pode que ouvisse,
assim cortado, e vazio,
no seu só estar-se, o assovio
do tempo a fluir, seu fluir-se.

2

Se alguém se deixa, se deita,
numa praia do Nordeste
ao sempre vento de leste;
mais que se deita, se deixa,

sente com o corpo que a terra
roda redonda em seu eixo,
pois que pode sentir mesmo
que as suas pernas se elevam,
[...]

Essas praias permitem
que o corpo sinta seu tempo,
o espaço no rodar lento,
sua vida como vertigem.

(“Barra do Sirinhaém”, *A escola das facas* – grifo
nosso)

Em “Fotografia do Engenho Timbó”, depreendemos a dificuldade em se chegar ao passado, como se o esforço realizado para lembrar algo remetesse aos golpes de faca que são dados na cana que guarda uma propriedade esquecida:

Casas-grandes quase senzalas,
como a desse Engenho Timbó
que tenho na minha parede
(casa onde nasceu uma avó).

O tudo em volta é sempre a cana,
que sufoca tudo, como a asma
e só se abre em poucos terreiros,
guardados a ponta de faca.

[...]

No caminhar de sua obra, João Cabral semeia e colhe seus poemas ao lidar com a terra/poesia, cuja relação não é a de alguém que solta uma semente e espera que esta cresça por si só, mas sim a de alguém que participa do seu desenvolver passo a passo, obedecendo ao tempo da lentidão e da paciência. O tempo da composição cabralina traz o tempo da produção de poemas unido ao tempo da memória do poeta. É como se o tempo da obra fosse o tempo cumulativo, realizado através da memória, resgatando imagens dos poemas anteriores.

5.3 A linguagem marca-passo do *Auto do frade*

O *Auto do frade* (1984), poema-prosa, narra a execução do frei Caneca em praça pública. Joaquim do Amor Divino Rabelo (1779-1825), Caneca, foi um religioso e revolucionário que apoiou a Revolução Pernambucana de 1817 e a Confederação do Equador em 1824. Conhecido pela famosa frase, “Quem bebe da minha caneca tem sede de liberdade”, o frade sempre esteve engajado nos movimentos pela independência do Brasil, o que terminou levando-o à prisão, sendo condenado à morte por enforcamento. Por se tratar de um frade, os carrascos não tiveram coragem de enforcá-lo, resultando no seu fuzilamento. *Auto do frade* descreve a história do frei que, assim como Cabral, era um pernambucano inconformado com a injustiça.

O poema compreende um longo caminhar partindo da cela, onde dorme o frei prisioneiro, até o Pátio do Carmo. Seguido por toda a gente, que o acompanha como em uma procissão, ele caminha para a sua execução. O texto é dividido em sete partes (Na cela, Na porta da cadeia, Da cadeia à igreja do Terço, No adro do Terço, Da igreja do Terço à praça da Fortaleza, Na praça da Fortaleza, No Pátio do Carmo), representando, assim, as paradas de uma procissão.

Esse longo e lento caminhar em direção à morte é compartilhado pela gente nas calçadas, pela tropa, pelo clero, pelos oficiais; enfim, por todos aqueles *atores* cuja união guarda no centro o *personagem* principal da *cena*: frei Caneca, como sugere a metalinguagem do poeta, trazendo o cinema para o auto:

– Que passa com o outro *ator*
que nos deixa todos na espera ?
– O outro *personagem*, o carrasco,
não aceita o papel, se nega.

(grifo nosso)

Essa ideia de auto como cena de espetáculo se deve à distribuição de várias vozes e imagens no texto, fazendo com que o leitor siga com o olhar atento cada trecho, cada voz, como uma câmara que filma tudo, de todos os lados, cobrindo inteiramente a procissão, pois a forma como o discurso se apresenta pode simular uma procissão. A fala de frei Caneca se encontra no meio do texto, cercada por todas as outras falas da gente nas calçadas, da justiça, da tropa, do meirinho, entre outras. O frei é quem fala mais, apesar de ser aquele que menos tem direito à voz, ou seja, a frequência de seu falar é mínima, porém “é a voz que interpreta e que julga”, como diz Alfredo Bosi em “*O Auto do frade: as vozes e a geometria*”.¹¹⁹ Em meio aos vários travessões

119 BOSI, Alfredo. *O Auto do frade: as vozes e a geometria*. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, 1988, p. 98.

trazendo diferentes vozes, frei Caneca diz tudo em um só jato, em versos de sete sílabas, sem interrupção. Esse poema-quadro da procissão parece pular do papel para atuar numa cena como diz o próprio Cabral:

Acho que fiz uma coisa muito visual, consequência daquela minha primeira impressão de que os últimos momentos de frei Caneca dariam um bom filme, e é estranho, um auto é feito para teatro, não para cinema. O resultado é o *Auto do frade*, imaginado como um filme, escrito em versos e estruturado como para teatro.¹²⁰

O poema caminha com passos (ritmo) lentos. O tempo encontrado no *Auto do frade* é a duração do passar de uma procissão, compreendendo o dormir e o acordar, o percurso da vida à morte. Para Alfredo Bosi, o tempo dramático tende a se estreitar entre o anúncio do meirinho, repetido catorze vezes na obra, e a hora em que o frei é executado:

– Vai ser executada a sentença de morte natural na forca, proferida contra o réu Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca.

“João Cabral elaborou de uma forma coral essa experiência de espera sofrida no espaço exíguo das sete estações por onde o réu é arrastado”.¹²¹ Preso, frei Caneca parece dormir para a vida, em meio à cela “escura como um poço/ pintada de negro, de alcatrão”, e acordar para a morte, já que será executado na claridade do dia quando “o sol, todo aceso, já arde”. Se a escuridão da cela o impedia de discernir quando era dia ou noite, quando estava acordado ou dormindo, uma vez que já não sabia se a escuridão era da parede de suas pálpebras ou da negra parede

120 MELO NETO, João Cabral de *apud* ATHAYDE, Félix de, 1998, p. 118.

121 BOSI, Alfredo, 1988, p. 98.

da cela que o guardava; agora, após o acordar, frei Caneca está fora da cela, encontrando-se com a vida:

– Acordo fora de mim
como há tempos não fazia.
Acordo claro, de todo,
acordo com toda a vida,
com todos cinco sentidos
e sobretudo com a vista
que dentro dessa prisão
para mim não existia.

A vida parecia não existir lá dentro, mas sim fora da cela, onde todos os seus sentidos podem apreender as coisas a sua volta, impregnadas de vida:

Essas coisas ao redor
sim me acordam para a vida,
(grifo nosso)

E não importa a curta duração do seu acordar, do pouco tempo de vida nessa procissão. O curto tempo que lhe resta parece acumular-se, tornando o tecido temporal elástico e permanente, de tão densa que é a sua presença. Assim, o importante é viver esse tempo ainda que seja o último de sua vida:

embora somente um fio
me reste de vida e dia.
Essas coisas me situam
e também me dão saída;
ao vê-las me vejo nelas,
me completam, convividas.

O que seriam essas “coisas”, situando-o, acordando-o e oferecendo-lhe saída? Essas “coisas” só podem ser encontradas fora da cela, pois é o mundo lá fora, o mexer da vida, o piscar dos olhos diante da presença do sol. Enfim, sem essas coisas exteriores, dialogando com o seu interior, frei Caneca, imerso na cela escura,

...não podia dizer
quando velava ou dormia.

Esta lucidez do acordar remete-nos à clareza e ao rigor presentes na poesia cabralina, evidenciando-se, dessa forma, o exercício de metalinguagem no *Auto*:

Acordo *fora de mim*
como há tempos não fazia

(grifo nosso)

O acordar do frade não é simplesmente um acordar fora da cela, mas também fora de si como vemos no primeiro verso. Sabemos que João Cabral deseja uma escrita enxuta, antilírica, fora do *self*, tendo como referência as coisas exteriores. Tal qual o olhar do poeta, vemos o olhar do frei Caneca voltado para o exterior, estando seu ser imerso na claridade do dia e não em si mesmo. Ao contrário do sono no cárcere, a procissão lhe traz o acordar:

Acordar não é de dentro,
acordar é ter saída.

Buscando edificar uma poesia que não explore o individualismo, o poeta acorda para aquela poesia que lhe traga saídas em vez de se fechar no seu “eu”, na escuridão das paredes de seu ser. Os mesmos versos dirigidos ao frei Caneca podem referir-se a João Cabral, ambos amantes da geometria:

Na sua boca tudo é claro,
como é claro o dois e dois quatro.

Na composição do *Auto*, em meio ao ritmo lento da procissão, o poeta desafia mais uma vez o tempo, ao tentar plastificar as imagens, insistindo na geometria do espaço, em que o tempo que passou permanece acumulado no espaço por ele passado, como aponta o crítico:

Uma composição simples e sólida. O poeta-engenheiro confiou, ainda uma vez, nas leis da geometria. De geometria foi lente frei Caneca, no convento do Carmo. A geometria é uma ciência do espaço e da medida. Não tem um discurso sobre os acidentes do tempo: a paixão, o acaso e o malogro não a movem. Reduz o minuto que passa ao ponto que fica, e a hora, à curva que se fecha em si mesma.¹²²

Preparado para ser executado em praça pública, o cenário em volta do frei parece estar todo pronto à espera da última personagem invisível, cuja ação é a principal: a Morte. Por mais que a presença desta seja algo certo, cumprindo o seu papel sempre pontual ao final da vida de todos nós, é ao mesmo tempo uma surpresa, ora se antecipando, ora se fazendo esperar. De qualquer modo, é sempre estranha, como uma pessoa cujo rosto nunca vemos. Dessa forma se dá a procissão do frei que

Veio como se num passeio,
mas onde o esperasse um estranho.

O tempo da espera guarda uma interrogação: o que ocorrerá? Como a ação será desencadeada? Mais adiante, na obra *Crime na Calle Relator*, o poeta trará à tona novamente esse tempo da espera, dessa vez de forma irônica, como quem espera na sala de um dentista:

Por trás da espera há sempre a morte,
morte há na sala do dentista.
Há uma morte densa, nessa hora
que vai da fixada à cumprida.

(“Episódio da Guerra Civil Espanhola”)

A hora da morte do frei vai se estreitando lentamente e o “agora” da duração da procissão pode ser cortado a qualquer momento. “Elegendo a cena derradeira de uma vida, o poeta

122 BOSI, Alfredo, 1988, p. 98.

quis segurar, no andamento lentíssimo do *Auto*, os minutos que fogem para o desenlace. A sua linguagem é um marca-passo”:¹²³

- Sente como pode ser longo
que nós chamamos de agora.
- Que é como um tempo de borracha
que se elastece ou que se corta.

Aliado ao tempo da espera da morte observamos o tempo futuro em forma de presságio. Vemos a ameaça da morte rondar todo o espetáculo, podendo ser apreendida por toda a gente. Contudo, não podendo ser vista, a morte pode ser captada pelos sentidos, como é o caso da visão. “A gente no adro” prevê o fuzilamento do frade pelo fato de ele estar vestindo vermelho:

- Não sei se hoje pelas igrejas
é dia de usar encarnado.
- Para enforcado, o justo é roxo,
pois sangue não é derramado.
- Quem sabe se há nisso um presságio?
Quem sabe se vão indultá-lo?
- Me parece, sim, presságio:
não indulto, vão fuzilá-lo.

Embora seja a morte algo certo, a forma pela qual ela se dá permanece incerta, misteriosa, não havendo, pois, como não temê-la:

Temo a morte, embora saiba
que é uma conta devida.
Devemos todos a Deus
o preço de nossa vida
[...]

Além do presságio quanto ao fuzilamento que ocorrerá no final, vemos o futuro incerto através da preocupação do frei em prever como seria Recife, daquele momento a alguns anos, quando ele não mais existisse:

123 BOSI, Alfredo, 1988, p. 97.

Como será o Recife
que será? Não há quem diga.
Terá ainda urupemas,
xexéus, galos-de-campina?
Terá estas mesmas ruas?
Para sempre elas estão fixas?
Será imóvel, mudará...

Prestes a se ausentar do mundo, a memória do frei Caneca tenta abarcar o Recife de todos os tempos, até mesmo daquele em que ele não mais estará presente.

A escolha de João Cabral pelo instante da morte do frei consegue unir o seu árduo fazer poético (exercício pessoal) ao fato histórico, do que se depreende uma nova lição para o poeta ao utilizar a técnica narrativa dramática, mostrando que seu verso é sempre um aprendizado. Nesse *Auto*, uma lição histórica.¹²⁴

124 “Tendo-se em vista todo o processo de educação e aprendizagem a que o poeta foi submetido por seu próprio fazer poético, pode-se dizer que, com esse *Auto*, ocorre uma espécie de educação pela história”. (BARBOSA, 2001, p. 83).

6 AGRESTES E ANGÚSTIA

Obra que traz lembranças do poeta, *Agrestes* reúne poemas que descrevem tanto a sua vivência de menino, em Recife, como as recordações do escritor diplomata em Sevilha e outras regiões visitadas por ele. Para este capítulo, elegemos a última parte de *Agrestes*: “Indesejada das gentes”. Nela, temos a morte abordada de diferentes maneiras – de forma trágica, bem-humorada e desejada (suicídio). Em meio a sua travessia poética, caminhando para as últimas obras, o eu poético confessa: “Aos sessenta, o pulso é pesado/ faz sentir alarmes de dentro”.¹²⁵ O autor parece querer se despedir da poesia, no entanto, dois anos depois, publica *Crime na Calle Relator*, livro que traz poemas narrativos, baseados em fatos reais, dando continuidade, assim, à temática da memória. Nesse livro, destacamos dois poemas que tendem a revelar a face metafísica escondida do poeta. São eles: “História de pontes”, que traz um transeunte caminhando de madrugada por uma ponte de Recife, entregue à solidão absoluta; e “Rubem Braga e o homem do farol”, poema que descreve a profissão do faroleiro imerso em angústia, silêncio e solidão.

6.1 *Agrestes* – entre o peso da morte e o compasso da vida

O tema da morte no *Auto de frade* é trazido para *Agrestes* (1985). Entretanto, diferente da morte *severina* e da morte do frei Caneca, o poeta agora passa a meditar sobre a morte individual, que pode se dar de diversas maneiras: morte no avião, na banheira, por fuzilamento e até por suicídio. Enfim, o poeta traça várias

125 MELO NETO, João Cabral de, 1995, p. 585.

facetas da morte, de maneira irônica e sarcástica na última parte de *Agrestes*. Porém, antes de estudarmos essa parte, vamos discorrer sobre os outros temas presentes no livro.

Obra dividida em seis partes, abrangendo diferentes assuntos, *Agrestes* é descrita por João Alexandre Barbosa como uma possível combinação de *Museu de tudo* e *Paisagens com figuras*. O primeiro por causa da variedade de temas que a obra comporta, o segundo pela plasticidade das imagens e por unir dois cenários constantes na poesia cabralina: Pernambuco e Sevilha, acrescentando-se, ainda, cenários da África e dos Andes.¹²⁶

Se na primeira obra, *Pedra do sono*, ocorria uma certa ausência de sucessão de verbos, em *Agrestes* os poemas trazem verbos no passado, no presente e no subjuntivo, o que permite apreender diversas experiências temporais. Na primeira parte da obra, “O Recife de Pernambuco”, em que encontramos poemas que abarcam as lembranças de Pernambuco, destacamos alguns poemas como “Cais do Apolo”. Composto por duas partes de quatro estrofes, o poema apresenta dois cais diferentes: um do passado, trazido ao presente da linguagem através de sua memória, e outro atual, que não é mais cais, e sim vestígios do cais de outrora:

[...]
Antes foi cais de mar e rio
(no fundo, era um cais de maré),
hoje é cais de terra aterrada
(onde as barcaças, chevrolets).
[...]

A modernidade da segunda parte desse poema toma conta do espaço do que um dia havia sido cais. O poeta mostra o passado e o presente de um mesmo espaço físico, pondo as imagens lado a lado, como se visualizássemos duas paisagens, sendo a de sua memória tão real quanto a segunda.

126 BARBOSA, João Alexandre, 2001, p. 84.

“O jardim de minha avó” reaviva a memória do poeta, que visita o presente de sua escrita. Aqui, o poema nos chama a atenção não para um jardim qualquer, um jardim como espécie de vitrine “para os estranhos e estrangeiros”, mas sim para um jardim de quintal, onde é possível “dar-se a um jardim mais pessoal”:

[...]
como o de minha avó da Jaqueira,
oculto de quem sai ou chega.

Jardins que as visitas não viam,
que poucos viam, da família,

mas que tratava com a pureza
de quem faz diário para a gaveta.

Constatamos que, no decorrer da obra cabralina como um todo, os poemas expressam diferentes tempos. Sendo assim, temos o tempo estático da pedra, cujo espaço se encontra dividido entre o real e o onírico nas três primeiras obras; o tempo da negação e da busca pelo silêncio em *Psicologia da composição*; o tempo do domínio da linguagem, como foi visto no trabalho em série de *Serial*; o retorno ao tempo da pedra, evidenciando-se versos longos e trabalhosos, refletindo um ritmo novo em sua poesia como vemos em *A educação pela pedra*; e, por último, o tempo da memória, como ocorre em *Museu de tudo* e nas obras que lhe são posteriores. Por fim, arriscaríamos dizer que o caminhar do poeta e da obra se misturam em um só. Na incessante busca pela pureza da linguagem, João Cabral aprende que o rigor de sua escrita *pétrea* traz certa desumanização, já que “toda pureza implica um aspecto de desumanização. É o problema permanente da pureza ressecando a vida”.¹²⁷

Tendo aprendido diversas lições na lida com o poema e no processo constante de domar as palavras, agora o poeta

127 CANDIDO, Antonio, 2002, p. 140.

passa a entregar-se um pouco à linguagem, mas sem deixar de aperfeiçoar cada vez mais o equilíbrio entre forma e conteúdo. De *Museu de tudo* em diante notamos um poeta maduro, ciente de seu trabalho e de sua experiência de vida/poesia. O surgimento da primeira pessoa, tantas vezes evitada por ele, espontaneamente converge com o universal e a disciplina da linguagem. Dessa forma, o escritor se sente à vontade para “dar-se a um jardim mais pessoal”.

Assim, os poemas trazem imagens que vão sendo solidamente construídas pelo fio do discurso (“dedos da aranha”) poético, no qual o exercício da linguagem não é deixado de lado em prol da memória pessoal. Não são poucos os poemas que abordam o exercício metalinguístico do poeta. Como exemplo, temos Recife/dedos da aranha, Nordeste/abraço de rede, Capibaribe/jornal; enfim, exemplos nos quais o poeta recria a imagem do objeto, transformando-o num outro, sendo esse segundo objeto tão real quanto o de antes.

O Recife até os anos quarenta
era como os dedos da aranha
[...]

(“Uma evocação do Recife”, *Agrestes*)

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
[...]

(“A rede ou o que Sevilha não conhece”,
Agrestes)

Quanto à imagem do rio/jornal como objeto de leitura e aprendizado, notamos a lição do Capibaribe ser retomada, aqui em *Agrestes*, quando o poeta lê o rio “letra a letra”, pois desde *A escola das facas* essa lição já se dava:

[...]
Maré do Capibaribe,
afinal o que ensinaste
ao aluno em cujo bolso
tu pesas como uma chave?
[...]

Maré do Capibaribe,
mestre monótono e mudo,
que ensinaste ao antipoeta
(além de à música ser surdo)?
[...]

(“Prosas da maré na Jaqueira”, *A escola das facas*)

Em *Agrestes*, o rio pode ser lido nas diversas edições por dia, tal qual um jornal. Se em *A escola das facas* o Capibaribe era exemplo de disciplina, de métrica e de ritmo, sendo o poeta leitor e aprendiz de suas águas; em *Agrestes*, o poeta transforma-o em objeto de leitura, no qual o que interessa não é “saber” ler o rio como desejava antes, mas fazer desse rio um ritmo de leitura, o do jornal, que requer a paciência do leitor ao lê-lo “letra a letra”.

O Capibaribe no Recife
de todos é o jornal mais livre.

Tem várias edições por dia,
tantas quanto a maré decida.

Na Jaqueira, o Capibaribe
tinha uma edição do Recife

e tinha outra do interior
(sempre quando a maré baixou).

Se não lhe devo saber ler,
devo-lhe fazer do ler ser,

o imóvel ser para a leitura
que nos faz mais enquanto dura,

esse dar-se que a paciência
de sua passada pachorrenta

impõe a quem lhe lê a gazeta
que ele dá a ler, letra a letra.

(“O Capibaribe e a leitura”, *Agrestes*)

Acompanhando o envelhecer do poeta, temas como a memória e a morte passam a ocupar sua escrita. Finalizando essa primeira parte de *Agrestes*, envolvendo sua memória de Pernambuco, o poeta evoca a imagem de Nossa Senhora do Carmo, que já sobrevoava a procissão no *Auto do frade*:

[...]
Cobrindo o frade com seu manto,
voando no céu ela foi vista.
[...]

Se havia uma esperança nos fiéis do *Auto*, já no último poema desta parte de *Agrestes*, Nossa Senhora do Carmo é acusada de se ter omitido de qualquer ação no momento da execução do

frade. O “impoder” da santa pode ser lido nos seguintes versos de “O helicóptero de Nossa Senhora do Carmo”:

Nossa Senhora do Carmo
(de helicóptero já então),
que viste matar Caneca
sem qualquer intervenção

Assinalamos, ainda, no segundo verso, “de helicóptero já então”, um diálogo com *Auto do frade*, no qual percebemos a mesma presença distante e omissa da padroeira do Recife, pois, já na execução do frade, parecia viver no helicóptero, imagem da passividade/indiferença da santa apresentada aqui em *Agrestes*. A lucidez e a desconfiança adquiridas com o passar dos anos do poeta contrastam com a inocência e a credence de sua infância:

Nossa Senhora do Carmo,
ao menos na minha infância,
pensei que eras a madrinha
de toda espécie de lâmina.

Essa distância da realidade mantida por Nossa Senhora do Carmo ao preferir afastar-se das coisas e dos acontecimentos, mirando-os ao longe na altura de seu helicóptero, pode ser, de outra maneira, comparada à postura do poeta no sentido de manter certa distância do objeto a fim de recriá-lo em sua poesia limpa e clara como o céu do Recife.

O último poema dessa primeira parte termina com uma confissão. O eu lírico, sem saber por que, permanece fiel à padroeira apesar de sua distância e insistência em voar cada vez mais alto. E parece ser por meio dessa distância/altitude que miramos a queda do poeta. Do helicóptero de Nossa Senhora, o poeta cai no inferno amparado por Dante, como vemos no poema que inicia a segunda parte de *Agrestes*, no qual vislumbramos o humor do poeta ao debochar do inferno, para onde todos nós vamos:

Se todos vamos para o inferno:
e é fácil dizer quem vai antes:
nus, lado a lado nesta cama,
lá vamos, primeiro que Dante.

Eu sei bem quem vai para o inferno:
primeiro, nós dois, nesses trajes
que ninguém nunca abençoou,
nós, desabençoados dos padres.

Nesta segunda parte, “Ainda ou sempre Sevilha”, temos a forte presença da Espanha, através dos relatos de experiências e conversas sevilhanas, além dos poemas que abordam a metapoesia como “Lembrando Manolete”, cujo tourear assemelha-se ao escrever equilibrando-se no fio da palavra; “A Giralda”, cuja iluminação “dá a lição/ de incorrigível proporção”; “Uma *bailadora sevilhana*” que, em vez de decorar a dança repetitiva, prefere reinventá-la, tal qual o poeta que, diante da folha em branco, descobre uma nova forma de criação, pois, assim como a dança, a poesia “é cada vez;/ é um faz, nunca um fez”; “A Antonio Mairena, cantor de flamenco”, cuja tensão da voz é como a tensão da poesia cabralina; e outros exemplos mais, fazendo-nos concordar que “não são poucos os momentos, nesse livro, em que fica explícita uma poética de corte metalinguístico...”.¹²⁸ Esse tema da metalinguagem percorrerá, ainda, a terceira parte de *Agrestes*, “Linguagens alheias”, espécie de antologia. Percebemos o desejo cabralino em firmar cada vez mais uma poesia “como tábua cheia de nós” (“O poeta Thomas Hardy fala”).

Ao passear por “certos autores”, o eu cabralino se acha imerso num espaço-tempo criado pela literatura, como uma espécie de tempo suspenso em favor da leitura e escritura. Como se o lá fora não existisse, no tempo-espaço literário “se pode habitar muitas horas”:

128 BARBOSA, João Alexandre, 2001, p. 85.

Certos autores são capazes
de criar o espaço onde se pode
habitar muitas horas boas:
um espaço-tempo, como o bosque.

Onde se ir nos fins de semana,
de férias, até de aposentar-se:
de tudo há nas casas de campo
de Camilo, Zé Lins, Proust, Hardy.

[...]

(“A literatura como turismo”, *Agrestes*)

Desse *espaço-tempo* suspenso da literatura, o poeta dificilmente tem como se ausentar, por mais que afirme novamente, como o fez em *A escola das facas*, ser este o último poema, no qual, já se encontrando em idade avançada, crê escrever poemas como quem anda de muletas.

“Do outro lado da rua” compreende a quarta parte de *Agrestes*, tratando-se de poemas que ressaltam características dos locais visitados pelo poeta, como o azul guardado na “Lembrança do Mali”, lugares que, apesar de estarem “do outro lado”, remetem ao Nordeste:

Conacri dá de volta
Piedade, Pina, Olinda,
praia onde se fala
a língua desta brisa.

[...]

(“Na Guiné”, *Agrestes*)

No poema que finaliza essa parte, o poeta compara a maneira com que os cajueiros são plantados na Guiné-Bissau (“plantados em pelotões”) e no Nordeste (“à vontade”). Não havendo como implantar regras à natureza, ele exemplifica com uma espécie de cajueiro “anarquista”:

[...]
Os cajueiros são anarquistas,
nenhuma lei rege seus galhos
(o de Pirangi, de Natal,
é horizontal, cresceu deitado).
[...]

(“Os cajueiros da Guiné-Bissau”, *Agrestes*)

Assim como o cajueiro do poema, a escrita cabralina é aquela escrita anarquista que prefere os tropeços, o balançar de um carro numa estrada de paralelepípedos disformes aos da estrada de asfalto onde o carro desliza com facilidade.¹²⁹ Tal qual o crescer desse cajueiro, a escrita do poeta traça seus caminhos tortuosos, deitando seus galhos na terra para apontar em seguida em outro local, de onde se tem a impressão de ser um novo cajueiro, quando na verdade todos esses galhos estão ligados pela mesma raiz; assim como todos os poemas convergem para um único João Cabral, aquele que, como o galho rebelde da árvore, se atira em busca de um novo espaço-poema que lhe permita criar a poesia pura que tanto deseja.

Na quinta parte de *Agrestes*, “Viver nos Andes”, os poemas parecem guardar o tempo anestésico das montanhas:

[...]
É o sono imóvel e compacto
que se dorme na anestesia,
[...]

(“Um sono sem frestas”, *Agrestes*)

129 A comparação entre os dois tipos de estrada é feita pelo poeta ao comentar sua obra *Museu de tudo*: “[...] se você vai dirigindo um carro num chão de asfalto, você é capaz de dormir. Se você vai num chão de paralelepípedos, o carro não deixa você dormir, porque está acordando você a cada momento. Porque o carro vai tropeçando, não é?” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 116).

Símbolo da transcendência, sendo um elo entre o céu e a terra, morada dos deuses, a montanha é um exemplo de gigantesca perfeição e pureza, parecendo abarcar as características da poesia cabralina, exemplo de estabilidade e imutabilidade. Portadoras do tempo, do espaço e do silêncio, as montanhas figuram aqui um vazio enigma:

A imensa espera da montanha:
por que ver nela algum sentido?
É só espera: o viver suspenso
de que apodreça o prometido.
A imensa espera da montanha
tem a paciência que é de bicho;
é como a do homem que se empoça
na espera, e dela faz seu vício.

(“O ritmo do Chimborazo”, *Agrestes* – grifo
nosso)

“O viver suspenso” do tempo *empoçado* da espera remete ao tempo suspenso da literatura como já foi mencionado. Esse tempo envolve a paciência da leitura e da escrita, de que o poeta “se empoça” no seu vício de traçar, assim como a montanha o faz entre o céu e a terra, um elo entre o mundo, os sentidos e a sua alma poética.

A sexta e última parte de *Agrestes*, intitulada “Indesejada das gentes”, traz o tema da morte. Enquanto a montanha é exemplo de estabilidade e permanência, o ser humano, por sua vez, consciente de sua finitude e mutabilidade, teme a morte como quem anda num “chão minado”:

Temer quedas sobremaneira
(não as do abismo, da banheira).

Andar como num chão minado,
que se desmina, passo a passo.
[...]

(“Conselhos do conselheiro”, *Agrestes*)

Este “final do percurso” da vida é tratado com um humor sarcástico pelo poeta. Após abordar a morte severina e a morte do frei Caneca, aqui o poeta fala da morte com certa intimidade e deboche, chegando a liberdade de escolher qual a melhor forma em que ela se dá:

Há o morrer em lâmina fina
do fuzilado ou em guilhotina

e um morrer que se desmerece,
morrer de cama, isto é, morrer-se.

A votar, quem não votaria
no primeiro, em sua faca fria?
[...]

(“As astúcias da morte”, *Agrestes*)

No poema que se segue, vemos que o mesmo som vocálico nas últimas sílabas dos versos causa o efeito de zombaria, de humor ácido que sutilmente envolve o pesado tema da morte e ao mesmo tempo ressalta a repetição dos dias (“dia a dia”), a rotina do doente, o arrastar dos lentos dias que parecem mais alongados no desconcerto das rimas toantes: *levanta/cama, por quê/pé, perna/nela*.

Certo dia, não se levanta,
porque quer demorar na cama.

No outro dia ele diz por quê:
é porque lhe dói algum pé.

No outro dia o que dói é a perna,
e nem pode apoiar-se nela.

Dia a dia lhe cresce um não,
um enrodilhar-se de cão.

Dia a dia ele aprende o jeito
em que menos lhe pesa o leito.

Um dia faz fechar as janelas:
dói-lhe o dia lá fora delas.

Há um dia em que não se levanta:
deixa-o para a outra semana,

outra semana sempre adiada,
que ele não vê porque apressá-la.

Um dia passou vinte e quatro horas
incurioso do que é de fora.

Outro dia já não distinguiu
noite e dia, tudo é vazio.

Um dia, pensou: respirar,
eis um esforço mais que evitar.

Quem deixou-o, a respiração?
Muda de cama. Eis seu caixão.

(“Como a morte se infiltra”, *Agrestes*)

Notamos que o verso regular de João Cabral não segue a musicalidade da métrica tradicional. O poeta dá liberdade ao

verso, criando um poema menos cantante, cujo ritmo é mais seco e contundente, podendo ser comparado ao ritmo inesperado da vida do homem moderno.¹³⁰ Composto por doze estrofes dísticas, o poema comporta vinte e quatro versos, coincidindo com as “vinte e quatro horas” do dia do doente.

Neste poema temos a repetição da palavra “dia” em expressões que iniciam alguns versos: “dia a dia”, “no outro dia”, “certo dia”, com a exceção da oitava estrofe, que inicia com “outra semana” e da última estrofe, iniciada por “quem”. Tal repetição reforça ainda mais a rotina vivida pelo doente que, de seu leito, assiste ao passar dos dias. Examinamos que a palavra “dia” remete à “vida”, ao contrário da “noite”, em que “tudo é vazio”, lembrando a morte.

Se nas primeiras estrofes os verbos estão no presente do indicativo, possibilitando-nos ressaltar a proximidade entre o texto e o presente, nas quatro últimas estrofes, por sua vez, os verbos apresentam-se no passado: “passou”, “distinguiu”, “pensou”, “deixou”, indicando, assim, o hoje que virou ontem.

Vemos que no poema “cresce um não”. De uma indisposição em não se levantar da cama, passa-se a uma dor no pé que, em seguida, passa para a perna até tomar conta do corpo todo. Como uma vela que finda em sua própria matéria, o homem, por mais que se esforce, não se sente capaz de mais um sopro.

É a morte o sutil apagar
da vela na mão, morta já?
[...]

(“Cemitérios metropolitanos”, *Agrestes*)

Unindo o tema da morte ao da metalinguagem, diríamos que, “aos sessenta e mais anos”, o poeta sabe que o pouco tempo que lhe resta não parece ser suficiente para terminar sua obra.

130 Cf. GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1994, p. 38.

Como lemos na última estrofe de “O postigo”, poema no qual o escritor se despede de seus leitores, fechando a obra *Agrestes*,

[...]
o tempo para ele é uma vela
que decerto algum subversivo

acendeu pelas duas pontas,
e se acaba em duplo pavio.

[...]

(“O postigo”, *Agrestes*)

Ressalvemos que o postigo caracteriza-se por ser uma pequena porta ou janela, de onde se permite observar sem abri-la. Dessa forma, o título do poema parece sugerir que a porta/janela poética do escritor permanecerá entreaberta, através da qual poderá sair mais um verso, um poema, um livro, por mais que o poeta afirme na primeira parte do poema:

Agora aos sessenta e mais anos,
quarenta e três de estar em livro,
peço licença para fechar,
como fizeste meu postigo.

[...]

(Idem)

A imagem de uma vela que se queima de ambos os lados ressalta a impossibilidade de se deter a ação devastadora e ininterrupta do tempo, que dá fim à ordem estabelecida pelo poeta no processo de feitura de seus poemas. Ora, se o ato de escrever “lembra o de dona bordando um lenço”, de onde resulta uma soma de tecido temporal para que se dê a realização da atividade, como continuar sua escritura se agora “aos sessenta, o pulso é pesado”? Do peso da morte e da angústia do passar do tempo, o poeta passa a entrar em sintonia com o ritmo da vida. Em vez de assistir ao tempo passar, ele adquire “a paz de

sentir passar-se” como mostra esse verso de “O circo”, poema da próxima obra, *Crime na Calle Relator*, que reabre seu postigo.

6.2 *Crime na Calle Relator* – limite, tensão e angústia

O benefício de escrever quando jovem, grosso modo, consiste na crença impetuosa de que tudo é possível, num simples gesto crê-se capaz de escrever o texto definitivo, enquanto na maturidade, apesar das arestas do impulsivo terem sido lapidadas pela vida, há o apreender de todo um espaço-tempo percorrido. Cobaias de nós mesmos, somos os senhores de um tesouro tão certo quanto impalpável: a memória. A vivência do poeta, e com certeza de quase todos, é o proveito de sua maturidade, pois, mesmo que escrever continue sendo sempre um ato inédito, como o era para João Cabral, na

[...]
memória é fácil compor
todo o dia, seja onde for:
[...]

(“Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, *Crime na Calle Relator*)

Em *Crime na Calle Relator* (1987), obra constituída de dezesseis poemas, recorrendo ao uso das reminiscências, o poeta sinaliza para uma abertura maior no que diz respeito à receptividade do leitor.¹³¹ Contudo, não ficará à parte, na feitura poética, o ditame do “limite”, pois a poesia de João Cabral destaca-se por “desconfiar [...] de seu ‘fácil’ e dotar sua linguagem de um

131 Márcio Dantas afirma haver na obra *Crime na Calle Relator* uma “comunicação mais estreita” entre João Cabral e os leitores. DANTAS, Márcio de Lima. *Mestiçagem e ensaísmo em João Cabral de Melo Neto: uma leitura do livro “Crime na Calle Relator”*. 1995. 124f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Letras, Natal, 1995, p. 59.

programado controle”.¹³² Desde *Pedra do sono*, nota-se a obsessão de João Cabral pela eliminação do “eu”, a busca por instaurar um espaço poético caracterizado pela contenção e cautela em seu lidar com a palavra. Assim, calculada geometricamente passo a passo, a poesia cabralina destaca-se por aquilo que traz de ausência, seja em *Uma faca só lâmina* ou em *O cão sem plumas*, no incessante desejo de preenchê-la:

a poesia mais rica
é um sinal de menos
(Carlos Drummond de Andrade)

Exemplo de rigor e de contenção em sua lida com o poema, evitando o excesso e o aflorar emotivo, torna-se presente a lição do toureiro Manuel Rodrigues (*Manolete*), que, semelhante aos gestos do poeta, diferencia-se por saber

[...]
como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,
[...]

(“Alguns toureiros”, *Paisagens com figuras*)

A economia do dizer ressalta a suficiência da poesia de João Cabral, pois, em vez de querer dizer, o poema é a expressão do próprio dizer; ou seja, o poema fala dentro de si mesmo, de modo que a resposta não deve ser buscada em um além, mais ainda, do texto, porém circunscrita ao espaço gráfico da folha. Como está dito no *Ars Poetica*, de Archibald Macleish,¹³³ influenciado pela crítica de Pound-Eliot, em que a poesia deve ser objetiva e impessoal, cabendo ao poeta mostrar as coisas e não falar a

132 VILLAÇA, Alcides, 1996, p. 144.

133 HIGH, Peter B. *An Outline of America Literature*. New York: Longman, 1995, p. 140.

respeito delas, permitindo que o poema adquira sua própria voz e as imagens do poema falem por si mesmas, aquilo que lemos em João Cabral é o que é, pois:

A poem should not mean
but be¹³⁴

(*Ars Poetica*)

Após se ter caracterizado por uma poesia que solicita ao leitor postura vigilante e reflexiva, pois exige um cuidado maior no apreender das relações de significação do poema, a linguagem cabralina em *Crime na Calle Relator* dá um passo em direção ao leitor, convidando-o a “ouvir” a narração de suas histórias.

Seus dezesseis poemas distinguem-se da totalidade da obra por serem narrativos, historizados. Mas não apenas por isso, já que mesmo os poemas anteriores possuem o pendore para o narrativo: *O rio*, *Morte e vida severina*, *Auto do frade*. O conjunto de poemas em *Crime na Calle Relator* traz uma novidade: a amálgama de gêneros.

Esta poesia que se quer prosa/narrativa, por ter um caráter “crítico”, semelha-se ao ensaio, visto que procura refletir sobre seu método de feitura. Acerca desse hibridismo, no qual temos poesia-ensaio, o comentário de Márcio Dantas é esclarecedor:

A fusão dos gêneros, no livro “*Crime na Calle Relator*”, acaba por configurar uma poesia com um pendore, ou melhor, uma feição ensaística, na medida em que o poeta percorre outras províncias do conhecimento para formatar e veicular seus temas. A mescla de gêneros – confluência de diversos modos de apreender o real – imbrica-se e origina a forma de um ensaio poético.¹³⁵

134 Tradução: “Um poema não deve pretender dizer/ mas ser”.

135 DANTAS, Marcio de Lima, 1995, p. 24.

Do imbricamento entre poesia e prosa, como quem convida o outro a ouvir/ler uma história, o poeta perfaz sua ponte entre o mundo, a memória e a realidade do texto. No entanto, por mais que, devido ao caráter narrativo dos poemas, haja uma abertura maior entre poesia e leitor, o poeta não deixa à parte a preocupação com os elementos estéticos do texto.

“Crime na *Calle Relator*” (o poema) conta a morte da avó nonagenária, em companhia de sua jovem “neta de dezesseis”. Prestes a morrer, a avó pede à neta um alívio (um gole de cachaça) para melhor “dormir”. Não podendo ou não querendo ir contra a autoridade da avó, uma vez que o médico havia afirmado que a paciente não passaria daquela noite, a neta atende ao pedido da idosa: “lhe dei como colher de chá [a cachaça]”. E:

[...]
De manhã acordou já morta,
e embora fria e de madeira,
tinha defunta o riso ainda
que a aguardente lhe acendera.

Crítico arguto, Alcides Villaça ressalta o “limite” nesse poema cujo título é homônimo ao da obra. No poema pode ser percebida a importância de “expressões de cautela e comedimento” que, segundo o crítico, estão no âmago do fazer poético de João Cabral. Vejamos as palavras do estudioso:

São marcantes no poema as expressões que vão compondo aspectos *restritivos* da situação: “ela não passa desta noite” funda a restrição crucial, mas uma economia depuradora vai-se marcando nos “só dezesseis anos” da neta, que está “só, em casa com a irmã pequena”; na “*poquita* de aguardiente” que lhe pede a avó; [...] Na verdade, é exatamente nesse conjunto de restrições e mensurações que se encontram a poesia da narrativa e a poética de Cabral.¹³⁶

136 VILLAÇA, Alcides, 1996, p. 167.

Em contraste com o tempo da morte, pesado como um “ovo podre”, de *Agrestes*, a morte ganha aqui uma certa leveza e aceitação, como demonstra a plenitude tranquila com a qual a nonagenária morre. A morte é vista como uma porta, uma celebração deleitosa. Ainda, ao contrário do doente (“Como a morte se infiltra”, em *Agrestes*) que, em sua cama, contava os dias à espera de seu *leito* definitivo, o caixão, no poema em análise, mesmo depois de ter falecido, a morta permanece com a chama acesa. Essa evidência se dá na serenidade de seu “semi-sorriso de *gracias*”, sendo confirmada e ampliada nos versos finais:

“tinha defunta o riso ainda
que a aguardente lhe acendera.”

Crime na Calle Relator guarda momentos sutis, como podemos perceber no sorriso confortante e delicado da avó de noventa anos. A passagem da vida à morte é suavizada pelos “santos óleos da garrafa”. A duração do sorriso, parecendo eternizar o breve instante de serenidade no semblante da avó, funciona como um ápice que, fugaz, é distendido pela bebida e se preserva da noite anterior à manhã seguinte.

Para João Alexandre Barbosa,¹³⁷ os poemas de *Crime na Calle Relator* são “pequenos textos historizados pela experiência do poeta...”. Neles, podem ser percebidos traços vivenciais da infância e juventude passadas em Pernambuco, bem como traços vivenciais da maioria lotada na Europa. Por outro lado, encontra-se, no poema “O ferrageiro de Carmona”, a problematização da metapoética. Nesse poema, a atividade do poeta pode ser comparada à do ferrageiro pela dificuldade do trabalho manual de ambos em produzir o ferro forjado e a palavra poética, que precisam de suas mãos para moldá-los:

137 BARBOSA, João Alexandre, 2001, p. 89.

[...]
Só trabalho em ferro forjado
Que é quando se trabalha;
Então, corpo a corpo com ele;
Domo-o, dobro-o, até onde quero.
[...]

(“O ferrageiro de Carmona”, *Crime na Calle Relator*)

A aproximação entre ferro e poesia traz o tempo lento do labor da feitura de ambos. A luta entre o ferrageiro e o ferro, recusando, como uma fraude, o ferro fundido jogado na fôrma, é similar à luta entre o poeta e a palavra, dispensada a inspiração. Mais ainda, segundo Alcides Villaça:

Os traços mais superficialmente formais de “Crime na *Calle Relator*” são os mesmos de “O ferrageiro de Carmona”: estrofes de quatro versos, regularidade métrica, rimas toantes, discurso apresentado como fala direta a um interlocutor.¹³⁸

Posto isso, não há dúvida, *Crime na Calle Relator* possibilita abordagens diversas, quais sejam: o humor, o sagrado, o profano, o questionar acerca da (in)transitividade da obra, o resgate da linguagem coloquial, entre outras. Todavia, interessa-nos a experiência temporal. Nesse intuito, faz-se necessário a fala solícita de duas poesias bastante significativas. Nelas, imerso no vazio, o homem pode sentir a amplitude do silêncio, da solidão e do medo da morte.

“História de pontes”, poema constituído de oito partes, tendo cada parte quatro estrofes dísticas, tem por ambiente a atmosfera noturna de Recife. Durante a madrugada, em meio à angústia, à solidão e à incerteza que o caminhar por uma ponte pode suscitar em qualquer um, o ansioso transeunte

138 VILLAÇA, Alcides, 1996, p. 165.

(“N.”) sente-se momentaneamente pacificado em seus temores ante o surgir de um homem vindo em sua direção. Expectativa frustrada, pois “N.” percebe no desconhecido o *rir demoníaco* “que não é o da morte,/ mas o de quem vem de sua posse”. Angustiado, o caminheiro põe-se a correr. Chegando à Ponte da Boa Vista, “N.” detém um estranho. Atordoado, ainda, narra ao outro acerca do sorriso daquele “de um dente só que ri na boca”. Ao fim da história, o estranho pergunta a “N.”: “Será por acaso este o dente?”. E “N.” novamente dispara a correr.

Leiamos o poema:

1

De onde o que foi todo o Recife
e hoje é só o bairro do Recife,

de onde de dia , bancos, bolsas,
e à noite prostitutas louras,

de madrugada, quando a angústia
veste de chuva morna, e é viúva,

certo Cavalcanti ou Albuquerque
voltava a casa, murcha a febre.

2

Na Ponte Maurício de Nassau,
deserta, do deserto cão

das pontes (quem não o conhece
é melhor que não sofra o teste),

pois N. vê que um outro vinha
na mesma calçada em que ele ia.

Vendo alguém, vê-se aliviado:
eis onde acender-se um cigarro.

3

A noite na ponte é sem diques,
mais, numa ponte do Recife.

A ponte a custo se defende,
esgueirando-se frágil, entre

massas cegas, nuvens de treva
que a esmagam pelas costelas:

não há sequer a companhia
de janela que se abriria.

4

Nisso o homem que se aproximava
frente a N. a boca escancara,

boca de assombração, vazia,
onde um único dente havia,

um dente de frente, o incisivo,
único, mas capaz do riso

bestial, que não é o da morte
mas o de quem vem de sua posse.

5

N., Cavalcanti ou quem quer,
pavor e nojo, deu no pé:

varou a Primeiro de Março,
varou a Pracinha do “Diário”,

vara disparado a Rua Nova,
nesse então Barão da Vitória,

chega à Ponte da Boa Vista:
outra ilha! quem sabe, a saída.

6

Levando na alma aquele dente,
sem encontrar um recifense

a quem contar, e nos ouvidos
o hálito mau daquele riso,

entra na ponte da Boa Vista
como não se entra na Polícia:

na ponte treliçada de, cárcere,
purgaria o dente que o arde.

7

Já agora, cansado, não corre.
Vê alguém, enfim, pela ponte,

alguém que logo deteria
para dividir o que crispa.

Detém o estranho, conta a história,
de um dente só que ri na boca.

O estranho o escuta paciente,
como um doutor não ouve um doente.

8

“Riso de um dente só na boca?
Riso, na madrugada roxa?

Será por acaso este o dente?”
Mostra-o: é o mesmo, e o rir demente.

Por terror, loucura, o que seja,
N. dispara à Tamarineira.

(Cura-o de todo Tio Ulysses.
Não de ponte em Capibaribes).

Segundo João Cabral, “História de pontes” surgiu do desejo de abordar histórias de ponte que lhe contavam, quando menino, em Recife. Vejamos suas palavras:

Você, de madrugada, atravessar uma daquelas pontes do Recife, dá uma ideia de solidão absoluta. Porque você ouve os passos do sujeito que está a 200 metros de distância. Porque não tem ninguém na rua. Você cruzar com um sujeito no meio da rua... a rua tem casa de cada lado, tem janela, tem porta. Agora, você cruzar com um sujeito no meio de uma ponte, de noite, de madrugada, realmente é uma aventura.¹³⁹

Sendo assim, e não esquecendo que o conto é uma cena cotidiana poeticamente surpreendida,¹⁴⁰ trazendo consigo um conflito, ou melhor, o conto é o desfecho de uma ação, que por sua vez guarda um enigma, “História de pontes” está próxima ao que gostaríamos de chamar poema-conto.

O tempo vivenciado nessa narrativa poética é o presente, pois o futuro ou o passado de “N.” tem pouca, ou quase nenhuma, importância, visto não haver como fugir à sensação de que, ao caminhar sobre uma ponte de madrugada, somos impelidos pelo desejo de alcançar a outra margem, pois que a ponte “deserta, do deserto cão”, como se tênue teia de aranha fosse, “[...] a custo se defende/ esgueirando-se frágil, entre/ massa cegas, nuvens de treva/ que a esmagam pelas costelas”. É verossímil sentir o ser do tempo como um presente que, esgarçado pelo angustiante retorno do mesmo, tem sua duração prolongada mais ainda.

Bem como o tempo, o espaço da história está praticamente circunscrito à ponte. Os outros pontos percorridos por “N.” apenas servem para devolvê-lo ao susto inicial: o caminheiro vê

139 MELO NETO, João Cabral de *apud* Athayde, Félix de, 1998, p. 120.

140 MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia e realidade: ensaios acerca de poesia brasileira e portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 100.

o diabólico, o caminheiro foge, o caminheiro encontra o sorriso de um só dente, o caminheiro foge. Pode-se concluir isso pela circularidade do poema.

Preso à fuga quase impossível (a angústia, a chuva morna e a viuvez da madrugada, caracterizando o estado de melancolia), o passante apressa seu caminhar com o cair da noite. Nas palavras “dia”, “noite” e “madrugada” intui-se uma gradação, talvez homóloga ao estado da alma desse transeunte que apressa o passo madrugada adentro. Espécie de simbiose entre o ser-que-caminha e a ambientação circundante, madrugada e “N.” enlaçados significam angústia:

de madrugada, quando a angústia
veste de chuva morna, e é viúva.

Mais ainda, o dente solitário na boca do *estranho*, bem como a presença solitária desse homem ao caminhar pela gengiva da ponte, torna presente a imagem: homem/ponte, dente/gengiva. O vocábulo entre vírgulas, grifado em itálico, pode figurar como o espaço do dente, fixado no meio da gengiva/verso, onde os versos parecem pontes, divididos por um ser/palavra que os percorre:

boca de assombração, *vazia*,
onde um único dente havia,

na ponte treliçada, de *cárcere*,
purgaria o dente que o arde.

(grifo nosso)

O segundo poema, “Rubem Braga e o homem do farol”, composto por doze estrofes de quatro versos, inicia enfocando a circunspeção do ser faroleiro:

entrar para ser faroleiro
é como entrar em religião

Tem-se, portanto, o gesto da entrega incondicional ao nada onde está fincado o farol. Nesse espaço, o ser faroleiro fecha-se dentro de si, pois sua profissão e o espaço-tempo que a envolve, “leva-o à posição uterina”. Leiamos o poema inteiro:

É necessário vocação
na carreira de faroleiro.
Consta do serviço civil,
tem obrigação e direitos.

Porém não se entra nela como
em qualquer outra profissão:
entrar para ser faroleiro
é como entrar em religião.

É como entrar para a Igreja
numa ordem contemplativa,
pois no alto cargo se cavalgam
vazios propícios a mística.

Na torre só, mais: isolado
de tudo o que faz transeunte,
habita a linha de fronteira
onde espaço e tempo se fundem

O mar em volta do farol
é qual relógio sem ponteiros.
O farol é só em si,
sem companhia nem de espelho.

O faroleiro é como nu,
ser devassado por janelas
que o cercam de todos os lados
e para o nada sempre abertas,

sobretudo para esse nada
que há na fronteira espaço-tempo:
o silêncio, que abafa como
almofada de algodão denso.

Ora o nada aberto ao redor
leva-o à posição uterina,
fechando-o ainda mais em si,
habitando a moela mais íntima

ora dissolve o faroleiro,
que embora desperto se anula:
as vias da contemplação,
qualquer das duas, se quer, usa.

Rubem Braga uma vez tentou
salvá-lo do não metafísico:
foi visitar um faroleiro
titular de uma ilha do Rio.
Rubem Braga logo decide:
não é homem de introspecção.
Vê que precisa de diálogo
esse afogado em tanto não.

De volta ao Rio, nos jornais,
lança um apelo: que doassem
vitrolas, rádios, qualquer voz
ao navegante sem navegagens.

Diferentemente da ponte ausente de casas, janelas e portas, o faroleiro está na iminência de ser devassado pelo espaço ao redor. A ambientação restrita e abafada de “História de Pontes” contrasta com o “nada aberto ao redor” a circundar o faroleiro. Em ambos os poemas, há solidão:

Não há sequer a companhia
de janela que se abriria

(“História de pontes”)

Na torre só, mais: isolado
de tudo o que faz transeunte

(“Rubem Braga e o
homem do farol”)

O sentir da solidão em “Rubem Braga e o homem do farol”, mais agudo que o de “História de Pontes”, deve-se à ausência da outra margem aonde chegar ou para onde fugir. A solidão do

faroleiro é mais do que estar só. É um não estar “sem companhia nem do espelho”. É como se o faroleiro, ante a possibilidade de se esvaziar, quisesse dissolver-se no ar ao redor, alimento de si, a fim de evitar que o nada anulasse por completo sua interioridade.

Insistimos na aproximação entre “ponte” e “farol” por serem espaços imersos num tempo (i)limitado do presente. Nesses lugares

[...]
habita a linha de fronteira
onde espaço e tempo se fundem.
[...]

A obra de João Cabral pode ser representada pelo andar de um caminheiro na ponte, passando de uma margem à outra, a cada passo superando os obstáculos que sabe insuperável, pois a palavra *certa* é uma busca (in)finita. Sua poesia compreende uma viagem pelo enigma da linguagem, cujas paisagens (obras) são ligadas pelas pontes traçadas pelo poeta. Não uma viagem despreocupada, cujas direções seriam variadas e dispersas ao sabor do acaso. No poeta pernambucano, a viagem caracteriza-se pela consciência de que o poeta não se deve deixar vencer pelo discurso indireto a circundar o *ser* por todos os lados. O espaço-tempo da ponte é um exemplo de tensão e de limite na poética cabralina, visto que seu fazer poético semelha ao movimento das ondas que, por mais que se derramem, são novamente puxadas ou ajustadas pelo mar. O fazer poético de João Cabral é a luta do sujeito para domar o excesso de linguagem que ele sabe impossível. É, também, a luta do escritor contra o nada e o sentimento de solidão que envolvem o seu processo de criação. Semelhante ao trabalhador faroleiro, o escritor lida no seu dia a dia com o mar de linguagem. Ilhados e dedicados ao seu ofício, o poeta e o homem do farol necessitam de diálogo para livrá-los do silêncio angustiante:

[...]
O mar em volta do farol
é qual relógio sem ponteiros
O faroleiro é só em si,
sem companhia nem do espelho.
[...]

Tanto em “História de pontes” como em “Rubem Braga e o homem do farol”, presenciamos a expansão do ser do poeta contrastando com o limite do espaço físico onde habita o sujeito: a ponte e o farol. A tensão provocada pela expansão e pelo limite na poesia cabralina foi bem apontada por Alcides Villaça: “A precisão da linguagem de Cabral é conforme a valores éticos básicos, que lhe dão a propriedade expansiva ao mesmo tempo em que determinam seus limites”.¹⁴¹

Também como o faroleiro, arriscaríamos dizer que o poeta observa as coisas, tendo vocação “contemplativa”. Seu olhar abrange tudo ao redor, encarregando-se de guiar, com a luz do farol, os navegantes (leitores) que se aproximam do porto (dos seus poemas).

Contudo, se é verdade que mesmo aqui o escritor não esquece a busca pela medida certa, não será descabido atribuir a ele o velar da lúcida luminosidade do *engenheiro*, em favor do desvelar da luz noturna, a trazer à tona temas até então deixados à sombra. Pensemos, agora, nos aspectos da (des)conhecida metafísica. Soltos “na fronteira espaço-tempo”, “N.” e o “faroleiro” têm que enfrentar ou o nada ou o desconhecido, o que talvez, em dados momentos de visão, possa significar a angústia de ser.

141 VILLAÇA, Alcides, 1996, p. 149.

7 SEVILHA ÍNTIMA

João Cabral nutria grande admiração por Sevilha, o que o levou a criar o neologismo “sevilhizar”, transformando o nome da cidade em verbo cuja ação seria a de “civilizar” o mundo. A admiração pela cidade é revelada na descrição das procissões, de ruas, praças e bairros, da dança flamenca, das corridas de touro com seus famosos toureiros, da mulher sevilhana e assim por diante. Sevilha é descrita como uma cidade feminina que acolhe o viajante. A cidade é retratada como “o aconchego de mulher”, onde mulher e cidade se amalgamam em uma só, constituindo o *ser* sevilhano. Os dois últimos livros do poeta reafirmam que a influência da cidade espanhola é tão importante quanto a influência pernambucana na poesia cabralina. Conforme aponta Salgueiro,¹⁴² os dois últimos livros do poeta são o ponto alto dessa representação cultural, desde a referência a pintores, como Picasso e Miró, a escritores, como Quevedo e Jorge Guillén. O pesquisador defende ainda que “Cabral se servirá de Sevilha, como um cavalheiro corteja e seduz uma dama. Para isso, buscará nela traduzir-se, traçando em seus octossílabos a cultura de um paraíso feminino, por meio da trindade mulher-língua-cidade”.¹⁴³

7.1 *Sevilha andando*

Composta por trinta e um poemas, *Sevilha andando* (1990) traz o tema da sensualidade da mulher ligado à arquitetura da cidade

142 SALGUEIRO, W. Cabral (se) descobre (em) Sevilha: A Cidade Feira, Medida. *REEL - Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, v. 3, n. 3, p. 1-10, 2007, p. 1.

143 SALGUEIRO, W., 2007, p. 2.

de Sevilha, visto que cidade e mulher tornam-se uma só a fim de retratar o aconchego feminino de seu acolhimento. No decorrer dos poemas, vemos a cidade refletindo-se na mulher por intermédio do seu andar, do seu pisar decidido, de sua presença vivaz. Isso é demonstrado pela perspectiva metalinguística que, como viemos salientando, é uma das marcas cabralinas. O poeta segue em busca do tempo-ser sevilhano, tornando-o habitante de sua linguagem, desdobrando-o em diversas imagens, que são acolhidas pela palavra do instante poético, com a finalidade de traduzir o viver/existir sevilhano. Tanto em *Andando Sevilha* como em *Sevilha andando* há a descrição de uma mulher/cidade que se abre ao poeta, permitindo-lhe percorrê-la por dentro, para melhor ver sua cor, sua paisagem, sua dimensão, sua “nitidez cristal”, enfim, sua feminilidade acolhedora. Sevilha parece ter sido feita para se dar a quem a “habita” em profundidade por entre suas “coxas íntimas” e não a um turista que passa por ela superficialmente:

Quem fez Sevilha a fez para o homem,
sem estentóricas paisagens.
Para que o homem nela habitasse,
não os turistas, de passagem.

E claro, se a fez para o homem,
fê-la cidade feminina,
com dimensões acolhimentos,
que se espera de coxas íntimas.

Para a mulher: para que aprenda,
fez escolas de espaço, dentro,
pequenas praças, *plazoletas*,
quase do tamanho de um lenço.

(“As Plazoletas”)

Essas *plazoletas* parecem o interior de uma “concha”, como é citado em outro poema, “Verão de Sevilha”, caracterizando as “praças fêmeas”, onde o sevilhano encontra “A atmosfera de pátio,/ o fresco interior de concha,/ todo o aconchego e

acolhimento/ das praças fêmeas e recônditas”. Ao caminhar por Sevilha, os sentidos do poeta tornam-se mais aguçados, e o instante vivido passa a ser duradouro, lento, tal qual vimos em “O alpendre no canavial” (*Serial*), no qual os cinco sentidos se misturam, “Sentidos que fundam num só:/ viver num só o que nos vive,/ que nos dá a mulher de Sevilha/ e a cidade ou concha em que vive” (“Viver Sevilha”).

Assim, o poeta procura viver “a agulha de cada instante”, “nessa febre que arde no que é Sevilha e suas Carmens”. Essa cidade-mulher-concha que acolhe o visitante, envolve-o interna e externamente como a noite que ao abraçar o dia é rompida por ele no sol de cada manhã: a presença inebriante de sevilhana noite-dia.

[...]
(E isso, só, com a convivência
de mulher, com a nua presença
de mulher, que como Sevilha
é interna-externa, é noitedia.)
 (“Meu álcool”)

No desejo de encontrar uma nova denominação para o ser sevilhano, Cabral se arrisca a novas figuras, novos signos de conteúdo (imagens literárias), formando uma verdadeira geometria sevilhana conforme os cenários projetados pela sua poesia, em que o pensar poético é ver uma imagem. Ver e pensar confluem para um e mesmo ato: o ato mágico de imaginar. Obedecendo à consciência poética, as palavras permitem ser preenchidas pelas imagens resultantes da percepção do poeta. Vejamos alguns exemplos de imagens que refletem a feminilidade da cidade/mulher:



No decorrer da obra, outros símiles persistem na tentativa de criar imagens, entrelaçando a ideia de mulher/cidade, retratando um lugar que tenha a conotação de conforto, de morada do ser sevilhano. Essa semelhança ou analogia encontra-se já no próprio símbolo, uma vez que é duplo (cidade/mulher), ou seja, no eixo sintagmático já encontramos uma relação paradigmática, na qual a cidade sevilhana pode ser ícone de mulher e vice-versa. Tais símbolos, por sua vez, receberão a projeção do eixo paradigmático abrindo uma maior possibilidade de símiles. A poesia, sendo a criação que se dá ao transformar o símbolo (a palavra mulher/cidade) em ícone (concha, coxas etc.), aperfeiçoa a definição do aconchego sevilhano através da mediante a rede de relações estabelecida através da imagem poética. As palavras de Jakobson são fundamentais para o entendimento desse processo poético:

Qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética? Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, *seleção* e *combinação*. [...] *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.*¹⁴⁴

Com a semelhança semântica das palavras, o poeta cria uma imagem de abrigo, de recepção carinhosa, de um lugar acolhedor que protege o habitante, uma

[...]
 cidade feminina,
 com dimensões acolhimentos,
 que se espera de *coxas íntimas*.
 [...]

(“As Plazoletas” – grifo nosso)

144 JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 129-130.

Ou, ainda, adentrar o espaço sevilhano assemelha-se ao espaço interno de uma “concha”, onde o homem, tal qual um molusco, sente-se dono do universo à sua volta, pois a geometria de sua morada não se separa do seu corpo físico, de modo que seu existir está intrinsecamente ligado à sua morada. É o que sugere o poema sobre as praças sevilhanas ao descrever os sentidos do homem que anda pela cidade

[...]
e encontra a atmosfera de pátio,
o fresco interior de concha,
todo o aconchego e acolhimento
das praças fêmeas e recônditas
[...]

(“Verão de Sevilha”)

Mas além de um lugar onde se habita, o poeta busca mais símiles que consigam traduzir o ser de Sevilha. Para tanto, o poeta parece concordar que a resposta só pode ser encontrada no mover-se da chama/mulher sevilhana:

[...]
mas digo: o tudo de Sevilha
está no andar de sua mulher.
[...]

(“O segredo de Sevilha”)

A leitura do andar traz toda a história da mulher sevilhana, o acúmulo de vivências, as marcas características de seu ser. Na postura ereta e de cabeça erguida de quem passeia nas ruas como se estivesse na sala de sua casa (“passeia como em sala sua,/ multivestida porém nua”), a mulher sevilhana assemelha-se a uma “chama morena e petulante” (“A sevilhana que não se sabia”).

Outra imagem que apreende o andar da cidade/mulher sevilhana é o fervilhar do formigueiro, similar a uma grande

quantidade de pessoas reunidas, no qual a mulher sabe sobresair-se, estando ela no centro ou ao redor:

Só com andar pode trazer
a atmosfera Sevilha, cítrea
o formigueiro em festa
que faz o vivo de Sevilha.

[...]
uma mulher que sabe ser-se
e ser Sevilha, ser sol, desafia
o ao redor, e faz do ao redor
astros de sua astronomia.

(“Sevilha andando”)

No intuito de alcançar a essência do ser sevilhano, o poeta fabrica imagens na sua poesia a fim de melhor reter a atmosfera sevilhana, prendendo tais imagens nas palavras que buscam significar, com precisão, a essência da cidade recomposta pela sua memória e imaginação poética. Contudo, após várias analogias, o poeta percebe que para tanto não basta o símile:

[...]
...não há nenhum sentido
em usar o “como” contigo:
és sevilhana, não és “como a”
és sevilhana, não só sua sombra
[...]

(“É de mais, o símile”)

O ser sevilhano ultrapassa as comparações simplesmente porque não há como defini-lo, ou seja, Sevilha é. Ou ainda, Sevilha é Sevilha, em que o predicado é o próprio sujeito. Esse sujeito, reflexo do predicado, foge da tautologia através de imagens criadas pelo poeta e pode ser apreendido nos dois títulos das obras: *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*, significando que um pode ser a sombra do outro. O ser-feminino-sevilhano está diluído

em tudo. Tanto o poeta passa por Sevilha, como a cidade passa por ele, de maneira que

[...]
há momentos em que não se sabe
o que é passar e o que é passar-se.

Ora, vi que Sevilha andava
ou fazia andar quem a andasse.

[...]

(“Cidade viva”)

O tempo da memória permite-lhe “revisitar” Sevilha quantas vezes desejar, pois, tendo já visitado a cidade-mulher, ela não lhe sai da memória, assim como um objeto o qual carrega sempre no bolso. Onde quer que esteja, o poeta será sempre envolvido pela atmosfera sevilhana, pois essa cidade é como algo

[...]
que levamos onde que formos
e que cria para mim um entorno
[...]
que onde quer que estejamos sozinhos
nos traz Sevilha, seu dentro íntimo,

de uma casa que vai comigo
e que invoco quando é preciso.

[...]

(“Sevilha de bolso”)

A Sevilha que o poeta guarda na memória não é

[...]
a Sevilha cartão-postal,
a que é turístico-anedótica,
a que é museu e catedral

mas sim a

[...]
Sevilha fundo de quintal,
Sevilha de lençol secando,
a que é corriqueira e normal.
[...]

(“Lições de Sevilha”)

A Sevilha da memória cabralina é aquela que traz o seu mais natural, a Sevilha do dia a dia. Onde quer que vá, o poeta aspira-a no ar, de modo que seu ser se funde à própria cidade, sendo-a. Sente, portanto, Sevilha nas quatro paredes do hotel pelo fato de já tê-la nas quatro paredes de seu ser:

Porque nesse quarto de hotel
– que é o que de menos sevilhano –
tinha-a entre quatro paredes
como se estivesse Sevilha andando.

Tinha consigo a intimidade
que de Sevilha faz mulher,
toda a que ela tem de Sevilha:
pois passeá-la não é mister.

Ele foi visitar Sevilha
levando Sevilha consigo;
assim não teve de a levar
à Sevilha do tempo já ido.
[...]

(“Sevilha revisitada”)

Nessa obra, por mais que o espaço sevilhano esteja ausente no presente do poeta, sua memória torna-o real, de modo que o poeta se encontra com Sevilha a qualquer momento, como se estivesse na cidade espanhola a “escutar o tempo/ desfiar carretéis de silêncio” (“A sevilhana que não se sabia”).

Portanto, o tempo vivenciado nessa obra é o passado, o “tempo já ido”, que se mistura ao presente para recompor o

quadro sevilhano. Recorrendo a memória, o poeta, juntamente com a cidade, permanece “num vai e vem que é ir-se e vir-se” fundidos num só, de maneira que não só ele vai à cidade como ela pode vir a Pernambuco: “Sevilha veio a Pernambuco” (“Sevilha em casa”). A memória do poeta reordena continuamente as imagens, colocando-se como visão comparativa e contemplativa, associando o objeto (cidade/mulher) à sua imaginação, criando símiles por meio do mecanismo poético, com o desejo crescente em transmitir a imagem do mundo (Sevilha) e do ser que a habita, num desejo de projetar a cidade, tornando-a maior, englobando o mundo: “que o mundo se sevilhize” (“Viver Sevilha”).

7.2 *Andando Sevilha*

Como vemos no título deste último capítulo do nosso estudo (Sevilha íntima), procuramos seguir os rastros do andar do poeta ao percorrer a cidade. Depois de *Sevilha andando*, em *Andando Sevilha* (1990) vemos que em vez de Cabral andar “em” Sevilha, ele “anda Sevilha”, com o verbo transformado em transitivo direto “penetrando” Sevilha. Assim, a cidade caracteriza o seu andar, um andar sevilhano, em que ele pode ser a personalização da própria cidade. Se invertêssemos as palavras do título, veríamos que a cidade é o sujeito na frase que anda: “Sevilha andando”. Assim sendo, o poeta e a cidade se fundem num só ser. Por outro lado, comparemos esse título da obra de Cabral à frase *andando descalço*. O andar descalço é o andar de quem sente a terra nos pés. É um andar cuidadoso e ao mesmo tempo confiante em se entregar à paisagem de corpo e alma, fundindo-se a ela. Ao andar pela cidade, o poeta passa a sê-la, percorrendo-a por dentro, lendo-a, interpretando-a. Vejamos o que afirma o crítico João Alexandre Barbosa a respeito de ambas as obras:

Se, na primeira parte do livro, ele vê a cidade *na* mulher, num lance metalinguístico que é a sua marca, a segunda

é a perspectiva da mulher *na cidade*, com que completa o círculo de leitura e de nomeação.¹⁴⁵

Composta por trinta e seis poemas, *Andando Sevilha* é a outra metade, uma espécie de continuação de *Sevilha andando*. Nessa obra, Cabral não só nos convida a um passeio pela cidade como também nos fornece um olhar preciso das imagens a sua volta. Percebemos o olhar detalhista do poeta ao apreender não só Sevilha, mas o olhar do sevilhano, verificado nessa última estrofe do poema “Semana Santa” que abre o livro:

[..]
O sevilhano vai ao bar
ver passar as virgens rivais.
Não se sabe é que, encapuzado,
de vela na mão, segue a sua.

(grifo nosso)

Ao falarmos anteriormente sobre a imagem, ressaltamos a fusão de dois verbos que, perante uma imagem, agem em conjunto, numa circularidade que dificilmente se interrompe: ver e pensar. Assim, o poeta presencia algo que em seguida será transportado para a realidade do texto, por intermédio de analogias ou comparações, em que a imagem tem um papel fundamental não só em *Sevilha andando* como também em *Andando Sevilha* como veremos mais adiante.

Sevilha, como um todo, parece um carrossel que gira e cujo espectador encontra-se no meio a acompanhar, cautelosamente, todas as imagens em movimento. Por ele, passam as procissões, as touradas, as ruas, as mulheres, os velhos, enfim, toda a paisagem sevilhana. O poeta conhece Sevilha de dentro, chegando à essência dela, ao miolo da cidade. Verbos como *andar-se*, *aprender-se*, *viver-se* e *centrar-se* são encontrados pela

145 BARBOSA, João Alexandre, 2001, p. 94.

obra reflexionados, como se indicassem o movimento de fora para dentro:

[...]
Aquele fazer de mais dentro,
se quer de quem faz pôr-se ao centro,

centrarse, viver seu caroço,
e a partir dele dar-se todo.

("Intimidade do flamenco" – grifo do autor)

Assim ocorre com o *andar-se* do poeta ao adentrar esse mundo sevilhano. Uma vez imerso nesse universo, ele passa a senti-lo de dentro, como uma abelha que, embora fascinada pelas diversas cores das pétalas das flores, trata de voar para o centro delas. Dessa maneira, caminha em meio às cores, à arquitetura da cidade e à sua gente, como se Sevilha fosse um grande fruto a ser saboreado por ele. Comparada a um "grande fruto cítrico", Sevilha seduz o poeta transeunte que se sente acolhido "como na entranha/ de luminosa acesa laranja":

Sevilha é um grande fruto cítrico,
Quanto mais ácido mais vivo.

Em geral, as ruas e pátios
arborizam limões amargos.

Mas vem da cal de cores ácidas,
dos palácios como das taipas,

o sentir-se como na entranha
de luminosa, acesa laranja.

("Cidade cítrica")

O "sentir-se" Sevilha por dentro nos remete aos verbos mencionados como reflexionados. Entregue a este universo, o poeta acomoda-se dentro da fruta, entre suas paredes amarelas.

Semelhante à “Cidade cítrica” temos outro poema, no qual encontramos esse “sentir-se”. A sensação que se tem é a de que, por mais que as coisas mudem em seu exterior, a cidade de Sevilha continuará sendo a mesma por dentro, como uma fruta que guarda suas sementes ou como a chuva que guarda o sol. Assim, a cidade parece possuir um ritmo próprio, um segredo que só pode ser compartilhado com quem realmente sabe andá-la, percorrê-la, visitá-la, como ocorre com o eu lírico, querendo sempre alcançar a essência sevilhana. O poema que se segue faz emergir de dentro dele um sol ou um canário:

Não tem Sevilha a chuva triste:
mesmo se a chuva cai em cordas,
Sevilha guarda dentro o sol
como um canário na gaiola.

A chuva é fora e apaga a cal
mas tráz as *rejas* das janelas,
dentro do que por fora é cárcere,
há flor da alma, vivo-amarela.

(“Gaiola de chuva”)

“Concha”, “acesa laranja”, “gaiola” (cidade) que guarda um canário amarelo (sol) são alguns exemplos da tentativa do poeta em arriscar novos ícones, através do deslocamento semântico, com o fim de retratar a figura de Sevilha. Parece não haver limites para a imaginação poética que busca um novo modo de criar a percepção do objeto/símbolo cidade, consistindo na deslocação (metáfora), unindo objetos diferentes que, no poema, ganham semelhanças. Sevilha guarda a explosão do ser, o amarelo do sol, visto ser uma cidade que, mesmo quando chove, não perde sua cor. A cor “vivo-amarela”, presente tanto na laranja como no sol e no canário, atesta a alma em festa do ser-cidade sevilhano. A cidade representa esse objeto que abarca todas as coisas, figurado no poema como “gaiola”, abraçando-as num abraço redondo, caracterizando o arredondamento de sua

arquitetura pela influência árabe, refletindo, assim, o desejo de “sevilhizar o mundo”, trazendo os que estão do lado de fora para dentro do mundo sevilhano:

Como é impossível, por enquanto,
civilizar toda a terra,
o que não veremos, verão,
de certo, nossas tetranetas,

infundir na terra esse alerta,
fazê-la uma enorme Sevilha,
que é a contra-pelo, onde uma viva
guerrilha do ser, pode a guerra.

(“Sevilhizar o mundo”)

Esse poema nos remete a um outro que também expõe o arredondamento da construção sevilhana, em que o ser sevilhano é reflexo de sua arquitetura voltada para o seu próprio interior como pode ser evidenciado em “Cidade de alvenaria”:

[...]
e já foi ganhando com o tempo
esse humano arredondamento

que faz amigo a quem de fora,
e a quem de dentro é quase mucosa.
[...]

Em “Manolo Caracol”, cujo título já chama a atenção para o voltar-se para dentro, encontramos mais uma vez a presença da cor amarela (a gema do ovo):

Cada *cantador* andaluz
cantando trás a plena luz

uma ferida de nascença,
como dentro de um ovo a gema.
[...]

(grifo do autor)

Percebemos que nessa obra, como em tantas outras de João Cabral, o principal motivo é a poética. Por isso talvez tenhamos tantos poemas que dialogam o íntimo e o exterior – a vontade de analisar as coisas do lado de dentro pode ser vista na maneira como a linguagem se volta para ela mesma. Isso se reflete no tempo sevilhano, um tempo que se acumula, que não escorre, mas que está constantemente se revolvendo dentro de si próprio. Sevilha é mostrada como uma cidade singular que não cede ao tempo linear do progresso. Não é que ela não cresça; ao contrário, é justamente por não se dispersar que ela cresce mais: cresce pelos arredores, sem afetar a essência de dentro, como as espumas na borda das ondas do mar. Assim, o “antigo” que permanece no miolo dessa cidade, como um ovo que traz do lado de dentro a gema, recebe todo o “hoje” que a circunda, trazendo-o para a intimidade sevilhana:

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:
que ela só, entre todas cidades,

pode o aconchego de mulher,
pode o macio existir do mel,

que outrora guardava nos pátios
e hoje é de todo antigo bairro.

(“Sevilha e o progresso”)

Não só Sevilha apresenta a idade antiga, mas o país como um todo. A Espanha “obriga a ser meia-idade o turista”:

[...]
Juan, que fazer para evitar
que só acordem à meia-vida?
Que país é esse que obriga
a ser meia-idade o turista?

(“Os turistas”)

Esse pulo da idade sevilhana que parece amadurecer antes do tempo, como se chegasse ao futuro sem ter passado pela duração do presente, lembra o salto dado em Anfion do passado ao futuro, lembra também o precoce amadurecimento do retirante Severino por envelhecer antes dos trinta, lembra finalmente a ansiedade do poeta contra a qual ele sempre lutou como testemunhamos no ético rigor de sua obra.

Sobre a idade madura sevilhana, constatamos a tranquilidade diante da presença da morte. Esta parece conviver com as pessoas como uma companheira, não como uma ameaça. O toureiro, por exemplo, crê convocar a morte quando quer, antecipando-a com o suicídio, assim como a cigana que, supersticiosa, crê manter um bom convívio com a “dama”:

[...]
Suicidou-se, mandou na morte,

ele que mandava nos touros
com que ela sempre ameaçou-o,

de que escapava por um triz:
convocou-a, mas quando o quis.

(“Juan Belmonte”)

[...]
Supersticiosa, sou cigana,
vivo muito bem com tal dama:

Ela faz mais denso o meu gesto
e só virá em meu dia certo.

(“Carmen Amaya, de Triana”)

O sevilhano parece viver um tempo descompromissado, vivendo o tempo da alegria, de maneira que até a morte lhe é suave. O tempo da morte pode ser visto como um amadurecimento, uma vez que todos se sentem prontos para a sua chegada, como vemos no “Hospital de *La Caridad*”, no qual encontramos um

único tempo, o da *espera*, conjugado somente na primeira pessoa do singular: “Espero”. Lá, já se sabe o futuro que todos aguardam: a morte; o único destino certo, mas que no ambiente hospitalar ganha mais realidade, por meio da tensão pela qual passam os doentes, à espera da “Visita”, que na verdade ninguém deseja receber, mas também a esperam com uma certa impaciência por serem velhos e doentes incuráveis. Se uma das características da morte é pegar-nos de surpresa, *sem data fixa*, aqui, ao saber que todos querem sua vinda, sendo ela a principal “Visita”, resolve fazer cerimônia. Parece que quanto mais é desejada, mais ela se faz esperar:

Conjugam um só tempo de verbo,
no indicativo presente: “Espero”.

Ali esperam incuráveis e velhos,
que venha o objeto direto,

a esta sala de espera tão densa,
sem mais programas, sem agendas.

[...]

No ar formigueiro de Sevilha,
criou essa sala de visitas,

essa glorieta, tão diferente
das outras em que preguiça a gente.

Nela se espera uma só Visita,
que é certa, mas sem data fixa.

A espera é densa que se a apalparia,
muda, de quem faz pontaria.

Só que tenso não está quem atira,
estão os alvos que estão sob a mira.

(“Hospital de La Caridad”)

Andando Sevilha traz o tempo da morte como um tempo que se coloca naturalmente na experiência sevilhana. A morte, em vez de ser temida, é desafiada pelo sevilhano que a enfrenta como um jogo, uma sorte, como

[...]
... viver sobre um fio
tenso, por em cima da morte,
onde andar como equilibrista
sobre um fio agudo de cobre.
[...]

(“A imaginação perigosa”)

O cair da noite (morte) pode ser identificado na pouca luz que abrange os últimos poemas. Nas obras mais recentes, vemos a luz cabralina perder a intensidade do sol do meio dia dO *engenheiro*. Nessas duas obras finais do poeta, o sol surge de dentro do poema (da gaiola que vimos há pouco, ou da “luminosa, acesa laranja”), ou seja, o poema não sofre a ação do sol exterior. *Sevilha andando* e *Andando Sevilha* guardam o sol dentro de seus versos, cuja luminosidade é espalhada naturalmente no poema. Em vez de uma luz que castiga a paisagem do deserto de Anfion, temos agora uma luz que nasce do poema, ou até mesmo uma ausência de luz, pois a consciência do poeta passa a ser orientada mesmo na escuridão:

Acordar é voltar a ser,
re-acender num escuro cúbico;
e os primeiros passos que dou
em meu re-ser são inseguros.

Re-ser em tal escuridão
é como navegar sem bússola.
Eu a tenho, ali, a meu lado,
num sol negro de massa escura:

que é de tua cabeleira,
farol às avessas, sem luz,
e que me orienta a consciência
com a luz cigana que reluz.

(“Sol negro”)

A falta de luminosidade não é obstáculo para a lucidez cabralina. O primeiro verso desse poema, “Acordar é voltar a ser”, faz com que nos lembremos do primeiro verso de frei Caneca em *Auto do frade*: “Acordo fora de mim”. Se continuarmos a ler o restante da primeira estrofe de “Sol negro”, reviveremos a experiência do frei que, ao acordar fora da cela e fora de si mesmo, re-acende seu ser, conscientemente, em meio aos passos inseguros da procissão.

Já o primeiro verso da segunda estrofe (“Re-ser em tal escuridão”) pode ser uma retomada à escuridão onírica do sono das primeiras obras. No entanto, a diferença é que, nessa última obra, final da trajetória do poeta, a falta de luz não o faz perder a direção ou o rigor característico de sua poesia. Sua experiência poética lhe permite “navegar sem bússola”, pois sua sabedoria e honestidade são suficientes para arriscar novos caminhos poéticos. Ao estudarmos sua obra, vemos João Cabral como um “cristal de chama que há anos nos propõe, solitário e insuperado, o único caminho que a nova poesia deve tomar”,¹⁴⁶

146 MERQUIOR, José Guilherme, 1996, p. 122.

o caminho de uma poesia reveladora de imagens, cativa de uma linguagem simples, sem cerimônias. Sua lucidez, que parecia ver tudo sob a luz solar do dia, adapta-se agora à luz da noite, ao “sol negro” dos cabelos da cigana, comprovando, mais uma vez, a sua atitude frente à poesia, sempre com a preocupação em recriá-la cada vez melhor.

O escritor pernambucano, assim como o ser sevilhano, optou por “viver sobre um fio tenso”, equilibrando sua poesia num novo espaço-tempo ao insistir em buscar a pureza tão desejada. Ao percorrer mares e rios, o barco do poeta parece não ficar só pelos escolhos. Desejoso da eternidade e da perfeição da linha do horizonte, seu barco alcança o sol e as estrelas.¹⁴⁷

147 Em *Poesia ao norte*, ensaio pioneiro sobre a poesia de João Cabral, Antonio Candido escreve sobre o primeiro e único livro do poeta publicado até então, *Pedra do sono*. Ainda que salientando a importância e riqueza de tal poesia, o crítico aponta uma certa desumanização na poesia de Cabral: “Mas essa riqueza não vai sem um certo empobrecimento humano”. Comparando Cabral a Mallarmé, chama-nos a atenção o fato de ambos terem ido em busca da poesia pura e lança uma incerteza em relação à nova poesia (cabralina) que surgiu: “Quanto à poesia pura que não sei se o seu barco alcançará as estrelas ou se ficará pelos escolhos” (CANDIDO, 2002, p. 140).

CONCLUSÃO

A nossa postura diante da poesia de João Cabral de Melo Neto é a da tentativa de desvendar o funcionamento de sua escrita desde o começo de sua atividade poética. Assim, procuramos investigar a percepção objetiva/subjetiva do *universo* cabralino. Tal universo se abre na poesia através da “faca só lâmina”, do deserto, do sertão nordestino, da mulher sevilhana, da atmosfera de sonho das primeiras obras. Ler a obra desse escritor pernambucano é sempre um recomeçar, analisando como a sua poesia nasce e se forma.

O intuito deste livro, portanto, foi o de *remontar* a obra de Cabral desde *Pedra do sono* a *Andando Sevilha*, colhendo visões de diversos críticos sobre o autor. Nesse percurso, nossa atividade crítica procurou ressaltar, sob o prisma do tempo, assuntos relevantes de sua obra, como a luta contra o acaso, a morte, a ausência e a angústia inerentes ao poeta, e a busca incessante por uma clareza no dizer, preocupado em estabelecer uma comunicação com o outro.

Nossa crítica aparece como um papel de parede submerso na sua poesia, permitindo a esta sobressair-se em meio a um discurso mais comprometido em orientar o leitor diante de sua riqueza do que inaugurar um novo dizer a respeito da obra, visto que já temos uma vasta gama de leituras críticas a respeito da dureza da poética cabralina.

Ao organizarmos os caminhos percorridos pela sua poesia, cremos nos aproximar cada vez mais do “cogito” do poeta que nos passa uma experiência única do ser-cabralino: um ser contido, aparentemente sem alma, mas que, ao recusá-la, confirma o seu ponto de vista espiritualista, visto que, ao escolher a paisagem

inóspita e desespirtualizada da matéria, o poeta se espiritualiza, transcende, pois em Cabral “a transcendência está na dureza do real”.¹⁴⁸

A poesia cabralina, caracterizada como antilírica, não deixa de possuir um lirismo próprio. Para afirmarmos isso, devemos entender o lirismo como uma emoção, e como sabemos, há diferentes tipos de emoção. A emoção na poesia do poeta pernambucano é despertada pela presença da pedra, do deserto, da paisagem severina e do céu varrido de nuvens. Seu lirismo elege um cenário diferente do lirismo dos românticos: “Lá o céu perdia as nuvens” (*O rio*). Persistindo na perda, na ausência, na “poesia do menos”, como descreve Antonio Carlos Secchin, tal poesia se faz notar ainda mais por aquilo que traz ausente. Apesar de se dizer frio, o olhar do poeta se dirige à vida lá fora que “explode” no jardim para, em seguida, controlar, por meio da razão e não da inspiração, a possível explosão no poema: “O frio olhar salta pela janela/ para o jardim onde anunciam/ a árvore” (“A árvore”).

No capítulo “Do sono à pedra”, buscamos evidenciar o desejo de João Cabral em inaugurar um novo dizer poético, esvaziado de todo simbolismo, voltado inteiramente para o fazer. Isso foi ressaltado nas três primeiras obras, nas quais o poeta tenta limpar o terreno da linguagem para cultivar sua poesia *antilírica*. Em *Pedra do sono* temos um poeta disposto a se arriscar em um novo espaço poético. Tal espaço traz as palavras jogadas no papel para, em seguida, serem trabalhadas e ordenadas através da ação poética de multiplicar símbolos em imagens oníricas “aparentemente” desorganizadas:

148 CASTELLO, José, 1996, p. 30.

E nas bicicletas que eram poemas
chegaram meus amigos alucinados.
Sentados em desordem *aparente*,
ei-los a engolir regularmente seus relógios.

(“Dentro da perda da memória”, *Pedra do sono* –
grifo nosso)

A fim de inaugurar esse novo espaço poético, percebe-se o desejo de suprimir o tempo cotidiano. Publicado quando Cabral ainda era o jovem poeta desconhecido, aos 22 anos de idade, o livro *Pedra do sono* já traz um escritor cuja característica principal em toda a sua obra será a de permanecer num constante exercício com a linguagem, movido por uma eterna insatisfação perante ela. Essa insatisfação impulsionará o poeta a questionar a sua própria atuação no processo de escritura, buscando sair a todo custo de situações sombrias, alimentadas pelo onírico e propiciadoras do acaso. Esse questionamento pode ser percebido em *Os três mal-amados*, no qual o escritor explicita sua relação com a poesia, predizendo o caminhar de sua obra que objetiva ser um percurso da obscuridade à clareza, arriscando “um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso” (Raimundo). Se nas duas primeiras obras o tempo é o da fuga e do passado evaporado, suprimido pelo poeta, em *O engenheiro* temos o tempo lento e estático, como vimos numa certa ausência de sequência verbal. Percebemos, também, uma atmosfera de morte rondando o cenário dessa obra. Há o desejo de controlar o atropelo do tempo que ao passar deixa sua marca nas coisas, como ocorre com “a fruta madura na beira da morte” (“As estações”).

Ainda imbuído de resquícios da paisagem onírica, *O engenheiro* projeta a construção de uma poesia clara e precisa, que valoriza o reino mineral e o tempo inerente a este, um tempo que lembra a eternidade. Diferente do tempo da fruta, correspondente ao tempo humano que traz a morte, o poeta segue o exemplo da estabilidade e duração da pedra. Em procura do silêncio (a recusa das vozes do acaso) e da pureza da poesia, o poeta

parece, desde já, admitir que sua caminhada pelo universo da linguagem não cessará, pois “o poema final ninguém escreverá” (“O fim do mundo”).

No capítulo “Paisagem e vazio”, a recusa ao passado impulsiona o escritor a preencher a ausência do presente da escritura, inaugurando um novo verso: “Poesia te escrevo fezes” (“Antiode”), negando o acaso da inspiração que altera o tempo da criação. O espaço do deserto será seu lugar privilegiado a fim de inaugurar um novo tempo da palavra poética. O tempo no deserto de Anfion parece caracterizar o tempo em toda a obra de João Cabral. Vimos que se trata de um tempo que lembra a vida humana com suas imperfeições. Ao querer construir um novo espaço poético, protegido do acaso, Cabral dá-se conta da impossibilidade de deter a ação do inesperado. O ato de jogar a flauta ao mar significa menos a desistência do que a persistência em manter sua poesia num contínuo processo criativo, buscando se não a flauta para essa empresa, ao menos um outro instrumento que lhe sirva na realização da lição poética “que se dá dia a dia” (“Vale do Capibaribe”). A “Fábula de Anfion” nos oferece um aprendizado pelo avesso: em vez de ser vista como um fracasso, a ação de jogar a flauta ao mar representa a continuidade, o reconhecimento do poeta diante da sabedoria do mar e da perfeita simetria de suas ondas. Anfion e o ser “sem plumas” figuram como exemplos da ação redutiva do poeta, que despe a linguagem, negando-lhe qualquer experiência subjetiva. Ao se livrar da flauta, Anfion vivencia o vazio e o silêncio, sendo impulsionado a buscar respostas que preencham tal vazio. Contudo, adentra cada vez mais na forma vazia “sem plumas” do poema, percebendo que a carência/ausência é menos do ser, que da própria linguagem.¹⁴⁹

149 Após a “Fábula de Anfion” o poeta passou três anos sem escrever, mas ao entrar em contato com a poesia espanhola amplia seu olhar para a imagem do poema. Cf. OLIVEIRA, Marly de, 1995.

No intuito de preencher a carência da linguagem, o escritor apropria-se de imagens que conotam a perfeição, como é o exemplo dos poemas que trazem mar e montanha, exemplos de lição geométrica para o poeta em *Paisagens com figuras*. Nessa obra, o tempo estagnado e calmo das montanhas figura como exemplo de um eu lírico analítico cuja visão das paisagens é registrada por intermédio da concretização dessas imagens no espaço-tempo do poema. Ansioso por um tempo calmo encontrado nas profundezas do mar, o tempo vivenciado nos poemas de *Paisagens com figuras* é um tempo circular, de um artista ciente do exercício que ainda tem pela frente, no longo percurso que será retratado pelo difícil caminhar de *O rio* e do retirante Severino, personagem cabralino angustiado com a ideia da morte, tentando a todo custo vencer a pressão desta, por mais forte que seja.

A atitude oscilante de Severino, pensando se seria melhor saltar da ponte da vida ou continuar sua luta diária, faz-nos lembrar de Anfion. Ambos possuem como objetivo a luta contra o acaso, seja o acaso-inspiração, seja o acaso-morte. O êxito de Anfion foi o de deixar para o mar a tarefa de realizar a lição de que não fora capaz. Já em *Morte e vida severina*, o êxito é percebido logo no título, pois, em vez de vida e morte, que caracteriza o percurso natural do ser vivo, o poeta conseguiu inverter essa ordem natural, finalizando o percurso do retirante com a vida. Dessa forma, o poeta parece ter vencido o ataque do acaso (morte). Porém, não seria o contrário? A vida severina, em meio a tantas mortes no decorrer do poema, não representaria justamente a força ou a inevitável presença do acaso, surpreendendo o caminhar do auto para a morte? Assim, o acaso não deixa de fazer parte da realização poética, e essa parece ser a grande lição da poesia cabralina, pelo fato de, na tentativa de se desvencilhar sempre do acaso, este forçosamente passa a ser tematizado em sua poesia, como uma presença inexorável.

Em “Ideias fixas de João Cabral,” capítulo que destaca a ideia fixa cabralina decomposta em unidades descritivas e

reconstruída na estrutura do discurso, temos a persistência de imagens na quadra poética. Em *Uma faca só lâmina*, o autor circunscreve sua insatisfação com a linguagem. No desejo de representar a ausência no poema, termina por perceber que todos os símbolos escolhidos (relógio, faca, bala) como comparantes terminam por desmoronar frente ao real. A forma encontrada para definir o objeto, concretizando-o no poema, é ampliar as possibilidades de símiles que enriqueçam sua imagem. Desde *O cão sem plumas*, o poeta vem trabalhando com comparantes, ampliando sua rede de símiles. Em *Quaderna* e *Serial* há a descrição de imagens passo a passo, ordenando-as contra o acaso, amarrando-as em suas quadras poéticas, unindo o motivo metapoético à questão temporal. Observador do real, o escritor, por meio do seu domínio da linguagem, traz as imagens desse real para o espaço poético, desejoso de apreender o objeto estudado, desvencilhando-se do jogo de metáforas que o circunda. A imagem *ensina* ao poeta que ela é uma forma viva relativamente autônoma. *Relativamente*, pois sua tarefa poética, na qual propõe separar o eu-psíquico da racionalidade, será a eterna luta travada na travessia da poesia. João Cabral tenta domar a imagem como se esta fosse uma fera (um “bicho” como vimos no poema “O relógio”) a ser guardada numa jaula (poema). Após a luta por apreender a realidade em *Uma faca só lâmina*, *Terceira feira* traz essa articulação entre poesia e realidade, visto que a primeira ousa servir-se da segunda por intermédio da percepção do poeta. Seu desafio será o de retirar a subjetividade da imagem e, mais ainda, tornar imagem concreta mesmo aquilo que é abstrato e, portanto, subjetivo: o tempo, tornando-o espesso como em “O relógio” e “O apendice no canavial” (*Serial*). Em *Quaderna*, ao eleger imagens como a onda (“A imitação da água”) ou o fogo (“Estudos para uma bailadora andaluza”), o escritor consegue domar essas formas de movimentos autônomos na precisão de suas quadras. Seu trabalho é o de reduzir a imagem ao mundo real do poema. Para isso, desconfia até da sua própria visão. Seu olhar, em vez de *ver* (recebendo e aceitando a realidade lá

fora), *mostra*, ou seja, já olha com uma intenção analítica o objeto mirado, como vimos em “O ovo de galinha”: “Ao olho *mostra* a *integridade*/ de uma coisa num bloco, um ovo” (grifo nosso). No decorrer de sua obra, o poeta busca a “integridade” do mundo material, apegando-se ao racional e recusando as dimensões subjetivas.

Ainda nesse capítulo, analisamos, em *Dois parlamentos*, a presença de cemitérios gerais na região do Polígono das Secas, onde a morte severina ocorre. Nessa morte em série e generalizada, a palavra cemitério ganha função adjetiva. Na segunda parte desse livro, encontramos o cassaco de engenho que se desdobra em sucessivas imagens dos trabalhadores da cana-de-açúcar na Casa-Grande. Temos a descrição desse sertanejo em estrofes agrupando-o em categorias – idade, sexo, cor (amarelada), aparência. A vida e a morte do cassaco são articuladas no poema de modo a compor os dois lados da mesma moeda, uma vez que a condição do cassaco é vivenciar a morte em vida.

A memória também é imagem; imagem do tempo passado. No capítulo “Museu e memória”, vimos que *Museu de tudo* corresponde a uma ponte, um intervalo que liga o passado das obras anteriores às obras posteriores. A contínua busca pela pureza da matéria faz com que o poeta duvide de uma percepção possivelmente falsa. No entanto, não há como separar o mundo real do mundo imaginário e da memória, pois um segue o outro, como a sombra segue o corpo. Ao negar a sombra, o mundo abstrato, João Cabral refugia-se na sua luta com o poema. Contudo, gradativamente, a consciência do poeta passa a acolher a perspectiva subjetiva tão evitada por ele nas suas primeiras obras.

Assim, a partir de *Museu de tudo*, evidenciamos uma nova fase de João Cabral. Fase essa que receberá uma certa influência do passado rechaçado pelo autor. A angústia provocada pelo passar do tempo, bem como o medo da morte estão em *Museu de tudo*, já que o poeta confessa: “Nada há contra o tempo” (“Anúncio para cosmético”), esse signo destrutivo cuja ação semelha à do

câncer: “O câncer do câncer, o tempo” (“O espelho partido”). Nessa obra, o poeta tece reflexões acerca do tempo e do fazer literário: “Poesia intransitiva/ sem mira e pontaria” (“Anti-chair”). O problema da comunicação, sempre questionado, é ressaltado em alguns poemas dessa obra, como vimos em “O artista inconfessável”: uma tentativa lúdica de mostrar a (in) utilidade da poesia, principalmente em sua fase tardia, em que o tempo parece apressar o passo. Nessa obra, o escritor mostra que o tempo é algo irrecuperável, provando como as coisas são efêmeras diante do acaso da morte.

Em *A escola das facas* surge, então, um museu de memórias, que, mesmo trazendo a pessoalidade de sua vida em Pernambuco, não deixa de atentar para a forma do poema que o preocupa desde sempre. O tempo da produção dos poemas aliado ao tempo da memória convergem para a consciência da morte (“nascemos eu e minha morte”), espécie de cicatriz que o poeta traz consigo. O tempo da morte percorrerá ainda a obra seguinte, *Auto do frade*. Nesses livros, percebemos que a morte tende a ganhar mais espaço, infiltrando-se nos poemas, permanecendo uma das suas grandes preocupações. A morte pessoal, social ou histórica é algo que o angustia por se tratar de um tempo sobre o qual a ação humana não tem domínio algum. A morte representa o inesperado, o grande acaso temido por João Cabral.

No penúltimo capítulo, “*Agrestes e angústia*”, vemos que esse acaso é semelhante a uma assombração contra a qual o poeta luta, mas que, inevitavelmente, finda por surpreendê-lo no caminhar da obra (ponte), como vimos em “*História de pontes*”, de *Crime na Calle relator*. Nesse poema, notamos que o caminheiro tem por objetivo chegar à outra margem e ao fazê-lo não espera nenhuma surpresa. No entanto, por mais que esteja programado o seu percurso, nada impede que, na duração do trajeto que percorre, surja um sujeito de riso diabólico em sua direção (o acaso “puro nada”), no meio da ponte, em meio à atmosfera noturna do Recife. A ponte, assim como um “corredor”, por mais conhecida

que seja, leva-o a um destino desconhecido. A travessia de um ponto a outro implica uma experiência, uma aventura em que o poeta se mostra sempre disposto a vivenciar, indo além dos limites que ele próprio impõe à sua linguagem poética.

Concluimos que o acaso (a morte) torna-se um obstáculo a ser combatido durante toda sua trajetória, permanecendo presente nos seus questionamentos. Essa inquietude (“cicatriz”) acompanha seu caminhar, integrando a paisagem dos poemas “como uma bala enterrada no corpo” (*Uma faca só lâmina*). Apesar da insistência em detê-lo, o inesperado faz-se presente nos poemas: nos sons que invadem o sono tranquilo em *Pedra do sono*; no acaso que faz soar a flauta, em Tereza de *Os três mal-amados*, representada por um fantasma distante; no nascimento de um novo Severino em meio a tanta morte no sertão nordestino; no caminheiro desconhecido encontrado na ponte; na morte de frei Caneca, que, em vez da morte prevista (enforcamento), é surpreendido pelo fuzilamento. Enfim, na sua metapoesia, João Cabral atenta para o fato de o acaso estar sempre *ali*, inerente às nossas vidas e, portanto, às obras que são produzidas pelos homens que as pensam, pois o pensar trará sempre a lucidez ligada à imaginação, ambas interagindo para a realização da travessia da linguagem poética. Finalmente, João Cabral compreende que o excesso de lucidez também desemboca na irrealidade:

Tanta lucidez dá vertigem.
Faz perder pé na realidade.
Perder pé dentro de si mesmo,
sem contrapé, é uma voragem.

(“Diante da folha branca”, *Agrestes*)

A persistência do dizer, impulsionado por uma insatisfação com o presente alcançado até então, leva o poeta a uma atitude crítica de “pensar” a linguagem antes de escrevê-la. Mas, como o discurso é falho, haverá sempre uma lacuna a ser preenchida. O motor cabralino, semelhante ao tempo da modernidade, age

incessantemente, procurando inaugurar uma nova palavra, um novo tempo sempre localizado num futuro a que ainda não chegamos, mas pretendemos chegar.

No último capítulo, “Sevilha íntima”, reunindo as obras *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*, presenciamos a experiência do poeta em extrair o núcleo imagético do poema, como o sol (palavra/imagem) que Sevilha (o poema) guarda dentro de si. Assim, o núcleo da poesia cabralina se afigura para nós como um sol, cujos raios se estendem por toda sua obra, com diferentes intensidades, de acordo com a necessidade de sua paisagem: se estamos numa paisagem inóspita e severina, o sol possui a ação de castigar; se estamos numa paisagem onírica (*Pedra do sono*), o sol pode ser figurado num eclipse. O importante é que o poeta, ciente de seu labor, consegue regular essa luz solar. Escritor e obra parecem crescer juntos, construindo-se dia a dia no tempo, perfazendo o percurso da sombra de *Pedra do sono* à luz sevilhana, ou, ao contrário, da luz à sombra, quando o escritor passa a deixar de ser guiado pelos olhos, anunciando o crepúsculo de sua obra.

Nosso estudo, desejoso de compreender a história da poética cabralina, procurou seguir o exemplo de clareza e precisão do poeta ao abordar diferentes *temáticas* da obra em relação ao tempo. Identificamos em sua poesia diversas experiências temporais: da supressão do tempo (*Pedra do sono*) ao tempo elástico da borracha do *engenheiro*, para em seguida representar a angústia vivida pelo fazer poético entre a poesia passada e futura (tensão vivenciada por Anfion) ou, ainda, apresentar os tempos do viver e do morrer do caminhar severino. Depois, então, a poesia de João Cabral traz imagens do tempo espesso concretizadas por objetos, como se a substância temporal pudesse ser apalpada.

Durante nossa travessia pela poesia cabralina, algo nos marcou profundamente. Desde o seu primeiro livro, João Cabral insiste em lançar sua alma para fora do espaço poético, evitando que ela cause algum dano à lucidez de sua criação literária. Sua

postura ética de recusa do lirismo fácil e de preferência pela matéria esculpida no poema, na verdade, esconde a impossibilidade do poeta em enfrentar a matéria desconhecida do acaso e o subjetivismo do ser. Sendo assim, por mais que o ser cabralino negue o abstrato e tente esconder a angústia e a ausência que traz consigo, engavetando sua alma, mais adiante essa alma voltará com um peso ainda maior por ter sido insistentemente abafada.¹⁵⁰ Mas o passar do tempo não vence o poeta. Seus mais belos poemas parecem ser *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*, trazendo não mais a angústia, mas a leveza do ser sevilhano e o forte desejo de “sevilhizar o mundo”.

150 “O poeta decide, por fim, que a poesia é a causa de sua angústia, pois ela o torna cada vez mais áspero e impaciente consigo mesmo” (CASTELLO, 1996, p. 178).

POSFÁCIO

Caminhando ao lado da alma cabralina

Quem é alguém que caminha
toda a manhã com tristeza
dentro de minhas roupas, perdido
além do sonho e da rua?

(“A viagem”, *O engenheiro*)

Para a escrita deste posfácio, retomei a leitura da obra do escritor pernambucano e parte de sua crítica, buscando menos rigor e mais humanidade nos versos cabralinos. Em comemoração aos cem anos do poeta, a Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EDUFRN) decide reeditar este livro, publicado em 2016. Em 1982, o autor recebeu o título de Doutor Honoris Causa da UFRN. Destacando essa homenagem ao poeta e reavivando a autenticidade de sua estética como um marco na Literatura Brasileira do século XX, tem-se a reedição do presente livro.

A compulsão ao racional perpassa toda a poesia cabralina. A tentativa de controlar a feitura poética, talvez inerente aos artistas-críticos, e mais especificamente ao artista moderno, corresponde à necessidade de conscientemente instaurar um espaço – diga-se espaço, pensando, pois, como o lugar a ser habitado pelo olhar-leitor – propício ao aparecimento do poema. Mas, fazendo uma ressalva, de bom proveito seria estender à palavra *intuição*, tão evitada pelo poeta pernambucano, a semântica da palavra *experiência*, visto a arte demandar vivências, sejam elas ficcionais ou não, pois aqui tudo conta: desde a leitura de um romance, ou poesia – o texto alimentando-se do texto – até o

café cotidiano. A intuição (não confundir com inspiração) seria o resultado do homem em seu *apalpar* o mundo circundante. Nesse caso, poder-se-ia considerar o artista como um ser “sem plumas”, ou ainda, uma *bola de substância irritável*,¹⁵¹ umas mais ásperas, outras mais aveludadas, a revolver-se em busca não de extinguir a abertura ao sensível, mas de tomar em firme mão o desviar da escrita. João Cabral, por ora, seria aquele ser *desemplumado*, aquela *bola de substância irritável*, entediado com o excesso de significação das palavras em estado de poesia, herdadas da tradição, à procura de esvaziá-las do excedente.

Se de *Pedra do sono* a *O engenheiro* o poeta vive o tempo da busca do seu estilo, ou ainda, do seu “timbre próprio”, já nas obras de *Psicologia da composição* a *Uma faca só lâmina*, observamos o acaso e a ausência, dois temas que remetem ao sentimento de vazio presente em sua obra. O primeiro como sendo algo a ser rechaçado veementemente pelo poeta, o “acaso-vespa” cujo voo (susto) interrompe a tranquilidade de sua escrita calculada; e o segundo como exemplo do vazio agudo entranhado na sua poesia. O próprio Cabral afirmava que planejar e escrever livros era uma maneira de preencher o seu vazio.

Ao percorrer a obra cabralina, buscou-se observar diferentes tempos do escritor-caminhante na sua travessia poética. Em cada obra, apreende-se um tempo (uma lição) diferente: o tempo de adquirir domínio da feitura poética, o tempo da espera (da morte?), o tempo da memória, o tempo de uma educação pela pedra, o tempo da modernidade – evidenciado no motor cabralino ao inaugurar um novo verso, uma nova imagem –, até culminar com o tempo calmo das duas últimas obras, resultando na Sevilha íntima do poeta, cidade onde ele sempre se sentiu em casa e, por esse motivo, possivelmente desejasse “sevilhizar o mundo”. O trocadilho bem-humorado da palavra chama a atenção do leitor para a necessidade de um comportamento *civilizado* da

151 BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 74.

humanidade, em meio às inúmeras barbáries e injustiças sociais que o mundo vem colecionando.

É vasta a interpretação do tempo, o Cronos que acompanha o escritor em sua travessia em direção às últimas obras, ora de forma implacável (o tempo da morte), ora representando a fertilidade da terra, “varrida de defuntos” (o tempo da vida). Dedicar-se ao estudo da poética cabralina é aprender a lição de que cada poema tem o seu tempo. O próprio poeta confessou que quando finalizava um poema sentia um enorme alívio. Portanto, a relação entre poeta, poesia e tempo revela um aspecto diferente em cada poema, cada livro.

Em obras como *O cão sem plumas*, *O rio*, *Morte e vida severina*, *Dois parlamentos* e *Auto do frade* predominam elementos de crítica social e histórica. O autor demonstra que é possível escrever de forma engajada, porém sem se deixar levar pelo socialismo realista, tendência da época, devido à influência dos russos. Defendia que a poesia deveria sinalizar para uma crítica social, mas sem que o poeta se submetesse a uma teoria ou tendência.

O escritor costumava manter as cortinas fechadas de sua janela. Por não gostar da paisagem exterior, preferia ler à meia-luz, o que contrariava a sua obsessão pelo sol do meio-dia em seu segundo livro de poemas, *O engenheiro*. Mantinha uma rotina de trabalho, uma disciplina de leitura e escrita. Ao despertar pela manhã, tomava seu café, lia os jornais e depois concentrava-se nos livros até o entardecer. Não gostava do abajur. Preferia a luz natural. Sentia-se bem, imerso em um cotidiano de clareza e precisão. Talvez esse cotidiano o protegesse de um lado que o poeta dificilmente admitiria: o incerto, o impreciso, o obscuro.

É sabido que a construção intelectual de sua obra visa a perfeita geometria, o verso moldado pela insistência na racionalidade. Contudo, tal insistência pode revelar, de outra maneira, uma atitude ardilosa de encobrir a matéria espiritualizada de sua poesia e, conseqüentemente, a verdadeira alma cabralina.

Como bem escreve José Castello, “o homem sem alma é o homem que foge da alma. E que se torna, assim, seu refém”.¹⁵²

Introvertido, reservado, caseiro e recolhido entre livros, o poeta, ao fim de sua vida, recebia poucos amigos. Cansado e melancólico, em entrevista a José Castello, declarou que a poesia o tinha abandonado, não restando-lhe tanta força para dar continuidade a versos escritos com o rigor contrário à fácil inspiração. O perfil ensimesmado e solitário vem desde a sua infância, quando dava longas caminhadas sozinho.

Em seu livro *O homem sem alma*, José Castello expõe a trajetória do escritor pernambucano, desde menino até a fase de recolhimento no Rio de Janeiro, na sua velhice. Diplomata e viajante, Cabral teve a oportunidade de conhecer escritores e pintores tanto no Brasil como no exterior. Em especial, foi cativado pela poesia de Joan Brossa, poeta catalão, e pela pintura de Joan Miró. Fascinado por uma arte intelectual e simétrica, lê o poeta do geométrico, Jorge Guillén, que por sua vez traz a influência de Paul Valéry. São muitas as influências, especialmente do cubismo, mas respeitando o desejo de Cabral, não devemos atribuir classificação alguma à sua obra poética. Para além de uma influência estética, interessa ao escritor a amizade. Eis a influência que verdadeiramente importa. Sua amizade com Joan Miró, por exemplo, foi decisiva para a feitura de *Psicologia da Composição* e *O cão sem plumas*. Por meio do artista espanhol, Cabral conseguiu fortalecer o aspecto visual e arquitetônico de sua poesia. A liberdade de composição sempre foi perseguida por ambos, seja na pintura, seja na poesia, contra a arte automatizada. Os dois estreitaram laços de amizade e revelaram natureza de temperamento semelhante.

Tratando-se de um posfácio, tomo a liberdade de relatar dois breves episódios na vida de ambos para, dessa maneira, evidenciar o comedimento e a contenção desses artistas. Certa vez, em uma viagem de carro com um tio seu, o menino Cabral

152 CASTELLO, José, 1996, p. 26.

teve que suportar o peso do seu tio obeso que havia se sentado sobre a sua mão. Evitando incomodar o tio ou forçá-lo a mudar de posição, o menino tímido deixou ali a mão paralisada até o fim da viagem. “Deixou o mar transbordar de seu olho, mas não disse nada ao distraído parente”.¹⁵³ Semelhante comportamento é relatado na biografia de Miró. Certa ocasião, permanecia calado em uma reunião, recusando-se a participar da discussão. De repente um dos colegas se levantou e ameaçou enforcá-lo com uma corda caso ele não interagisse com o grupo. Um nó foi feito à volta do seu pescoço e Miró não expressou reação alguma.¹⁵⁴

Ambos eram amantes da disciplina no trabalho. Miró, um admirador de sua terra natal, a Catalunha; Cabral, aficionado pela paisagem nordestina, por suas raízes em Pernambuco. O primeiro conseguiu juntar a pintura ao reino da poesia. O segundo, por meio do labor incansável com a palavra, trouxe a influência da pintura para a composição da imagem na sua poesia.

A atitude comedida e contida de ambos revela que, tanto Cabral como Miró, nunca se sentiram à vontade sendo o centro das atenções. Não gostavam de longas reuniões e dedicavam-se ao trabalho de forma impessoal e contida. Escolas, tendências, influências, nada disso movia os dois. Produziam em silêncio, abstraindo as demais vozes.

O poeta, que desde muito jovem dizia ser admirador da crítica literária, identificando-se mais com esta do que com o texto literário em si, só poderia vir a escrever uma poesia crítica. Dizia, ainda, que construir versos é como construir uma casa, ou até mesmo fazer um sapato. Seria mesmo isso e nada mais? E onde ficaria a alma? Os pássaros de sua poesia nunca cantam, como vemos no pássaro sem voz de *O cão sem plumas*?

153 DE FRANCESCHI, Antonio Fernando *et al.*, 1996, p. 7.

154 MINK, Janis. *Miró*. Köln: Taschen, 1994, p. 7.

É a poeta Diva Cunha,¹⁵⁵ no seu conjunto de poemas – *Cabralinas* –, que consegue salvar alguns dos pássaros mudos do nosso poeta sisudo:

[...]
quem te garante, senhor,
que o canto dos pássaros
não seja pauta arrancada do fundo da garganta
flor a crescer naturalmente na manhã?
[...]

Afinal, um poema não se constrói, também, com afeto, com os sentidos despertos e a incontida surpresa da manhã? As palavras de Castello expressam bem a ingenuidade do poeta:

O que Cabral não percebe é que, ao abandonar o domínio do imaterial, ao bani-lo de seu horizonte criativo, ao renegá-lo, é o imaterial que retorna e passa, na calada da noite, a dar as cartas. A alma negada é, a partir do ato de negação, o fardo que o poeta deve carregar.¹⁵⁶

Ao fim deste posfácio, pergunto-me se a crítica que desenvolvi anos atrás sobre a obra de João Cabral de Melo Neto não revelaria, também, a minha alma de leitora. O que vi e vejo no poeta e na sua obra não seria um pouco de mim mesma? O caminho da busca pela estética do autor terminou levando esta leitora a caminhar ao lado da alma cabralina, aprendendo a lição mais dura que é o fio-tempo sobre o qual nos equilibramos diariamente: o limite entre a vida e a morte.

Rosanne Bezerra de Araújo

155 CUNHA, Diva. *Resina*. Natal: Una, 2009, p. 76.

156 CASTELLO, José, 1996, p. 26.

REFERÊNCIAS

I – Obras de João Cabral de Melo Neto

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

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

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

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

II – Sobre João Cabral de Melo Neto

ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro; São Paulo: Nova Fronteira, 1998.

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

BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARBOSA, João Alexandre. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê, 2002.

BOSI, Alfredo. *O Auto do frade: as vozes e a geometria*. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: [s. n], 1998.

BOSI, Alfredo. *Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral*. In: _____. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2015.

CAMPOS, Haroldo. *O geômetra engajado*. In: _____. (org.). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Poesia ao norte*. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2002.

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

- CASTELLO, José. *O homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DANTAS, Marcio de Lima. *Mestiçagem e ensaísmo em João Cabral de Melo Neto: uma leitura do livro “Crime na Calle Relator”*. 1995. 124f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Letras, Natal, 1995.
- DANTAS, Marcio de Lima. Ensaísmo e poesia em João Cabral de Melo Neto. In: FALLEIROS, Marcos Falchero (org.). *Scriptoria II: Ensaaios de Literatura*. Natal: EDUFRN, 2000.
- FRANCESCHI, Antonio Fernando de et al. *Cadernos de Literatura Brasileira, João Cabral de Melo Neto*, n. 1, 1996.
- LEITE, Sebastião Uchôa. *Participação da palavra poética: do modernismo à poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Vozes, 1966.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nobel, 1987.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- NUNES, Benedito. *Poetas modernos do Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- NUNES, Benedito. A máquina do poema. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- OLIVEIRA, Marly de. Prefácio – João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- SALGUEIRO, W. *Cabral (se) descobre (em) Sevilha: A Cidade Feira, Medida*. REEL – *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, v. 3, n. 3, p. 1-10, 2007.
- SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980.
- STERZI, Eduardo. *O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno*. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewFile/1984-784X.2011nesp4p4/22953>. Acesso em: 5 out. 2015.

- SÜSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

III – Sobre o tempo

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1994.
- BOUTANG, Pierre. *O tempo: ensaio sobre a origem*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.
- DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- COMTE-SPONVILLE, André. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- WHITROW, G. J. *O tempo na história: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

IV – Obras gerais

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 1996.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 15. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.
- GMEINER, Conceição Neves. *A morada do ser: uma abordagem filosófica da linguagem na leitura de Martin Heidegger*. São Paulo: Leopoldianum, 1998.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Lingua de tradição e língua técnica*. Tradução de Mário Botas. Lisboa: Vega, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o problema do ser; O caminho do campo*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Duas cidades, 1969.
- HIGH, Peter B. *An Outline of American Literature*. New York: Longman Inc., 1995.
- HUIZINGA, Joan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: Textos de Estética da Recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- MARTÍNEZ, Falcón Constantino et al. *Dicionário de mitologia clássica*. Lisboa: Presença, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PAZ, Octávio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *Literatura Brasileira: das origens a 1945*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortês & Moraes, 1977.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- SCHKLOVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.



Este livro foi produzido
pela equipe da EDUFRN
em maio de 2021.


Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

