

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras

***O toque da flauta:***  
***uma leitura de João Cabral de Melo Neto***

**Susana Vernieri**

Orientadora:  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria do Carmo Alves de Campos

Tese a ser apresentada à Comissão Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Porto Alegre, 19 de julho de 2002

*Para minha mãe e para quem me despertou*

**OFICIAL E FREI CANECA:**  
– *Um condenado não pode falar.*  
*Condenado à morte, perde a língua.*  
- *Passarei a falar em silêncio.*  
*Assim está salva a disciplina.*

*(João Cabral de Melo Neto - **Auto do Frade**)*

*Agradeço aos que estendem a mão sem medo  
na tentativa de escutar os limites das linguagens*

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>2 O SILÊNCIO E A VOZ</b>	<b>17</b>
2.1 A FLAUTA PARTIDA	22
2.2 A PENÍNSULA E A PEDRA	33
2.1.1 UM RIO COMO GUIA	40
2.2.2 A GRAMÁTICA DO NOME	56
2.3 O CONTINENTE E A ILHA	70
<b>3 O RESGATE DA PALAVRA</b>	<b>80</b>
3.1 PERNAMBUCO E ESPANHA	88
3.2 UMA FACASÓ LÂMINA: A CRISE EXPOSTA	96
3.3 A MULHER VIA QUADERNA	110
3.4 QUATRO VEZES QUATRO	118
3.5 ABSTRAÇÃO VERSUS ILOGICIDADE	122
3.3.1 DESAPRENDER PARA ESCREVER	126
<b>4 DE PEDRAS, MUSEUS E FACAS</b>	<b>136</b>
4.1 MUSEU DE TUDO	156
4.2 ESCOLA DAS FACAS	165
4.2.1 ALGUMAS NOTAS SOBRE O TEMPO	178
<b>5 FREI CANECA</b>	<b>190</b>
5.1 AS VOZES DO POEMA	196
<b>6 ÚLTIMOS POEMAS</b>	<b>209</b>
6.1 AGRESTES	211
6.2 CRIME NA CALLE RELATOR	217
6.3 SEVILHA ANDANDO	221
6.3.1 ANDANDO SEVILHA	226
<b>7 O FIO DE ARIADNE E OS LABIRINTOS DE BABEL</b>	<b>230</b>
7.1 A DIÁSPORA DA LINGUAGEM	234
7.2 DIFERENÇAS E DIVERSIDADES	250
7.3 FUNDAÇÃO NA LINGUAGEM	262
7.4 PARAÍSO E PROMESSAS	268
<b>8 BIBLIOGRAFIA</b>	<b>275</b>

## RESUMO

Este trabalho, a partir da análise da obra completa de João Cabral de Melo Neto, busca mostrar como o poeta pernambucano venceu o silêncio que o ameaçava desde os primeiros versos. A conquista de sua voz se dá quando o autor empreende uma volta ao passado, às origens de línguas e literaturas ibéricas num movimento diacrônico. É nesta viagem no tempo que ele encontra formas que sejam capazes de resistir à contemporânea crise da linguagem e que também lidem com a própria questão da linguagem enquanto forma de expressão humana. A tese ainda questiona a posição de Cabral quanto à tradição poética nacional.

## ABSTRACT

This thesis, that comes from the analysis of João Cabral de Melo Neto complete work, try to show how did the brazilian poet overcome the silence that menace him since his earliest verses. The conquest of his voice happens when the author does a return to the past, to the origins of an iberic languages and litteratures in a diacronic movement. It is in that time trip that he finds ways that makes him capable to face the contemporary language crisis and also to face the question of the language itself, as a human expression form. The work also questions Cabral's position in relation to the national poetic tradition.

## **1 INTRODUÇÃO**



Este trabalho originou-se de uma pesquisa com a poética de João Cabral de Melo Neto iniciada durante do curso de mestrado em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Os estudos, que começaram em março de 1995 numa disciplina sobre o poeta ministrada pela professora Maria do Carmo Alves de Campos, resultaram na dissertação de mestrado defendida em julho de 1997 e que se intitulou *O Capibaribe de João Cabral em O cão sem plumas e O rio: Duas Águas?*<sup>1</sup>

Com base em poemas que integram a produção do poeta nos anos cinqüenta do século XX, a dissertação examina correlações entre poesia e prosa, passando pela questão da subjetividade. Estabelece, também, afinidades entre a poética do autor brasileiro contemporâneo e a poesia medieval ibérica, representada pela obra de Gonzalo de Berceo e pela poesia trovadoresca galego-portuguesa.

O presente texto corresponde ao desenvolvimento do projeto de Doutorado intitulado *O toque da flauta – uma leitura de João Cabral de Melo Neto* e tem, em primeiro lugar, a meta de buscar pontos fulcrais presentes em certos poemas do autor no que se refere à crise da linguagem. Para isso, leva-se em conta a obra completa do poeta, analisada numa ordem cronológica ascendente, para que nela se procure a problematização da linguagem que o fazedor de versos realiza em

---

<sup>1</sup> Defendido perante a banca composta por Ana Maria Lisboa de Melo (UFRGS), Regina Zilberman (PUCRS) e Aguinaldo José Gonçalves (Unesp) e vindo depois a ser publicado pela editora Annablume de São Paulo, o texto questionou, a partir da análise temática e formal dos poemas de João Cabral *O cão sem plumas* e *O rio*, a divisão de parte da obra do poeta em *Duas águas*.

texto e as formas que busca para enfrentar ou tentar resolver a questão em sua poesia. Sob este aspecto, na consciência dos limites desta pesquisa, não se pode deixar de investigar questões referentes à linguagem em si.

Quanto a este primeiro eixo, um dos pontos estudados é o limite que o ser humano enfrenta ao dar nome às coisas. O denominado “drama da linguagem” é investigado através da análise de alguns estudos que envolvem, entre outros, o mito de Babel e o da expulsão do Éden. O primeiro mito, bíblico, refere-se à tentativa dos homens de chegar ao céu construindo uma torre. Provocando a ira de Deus, o feito resulta numa diáspora da linguagem terrena, onde os homens não mais se entendem entre si. O segundo mito, a expulsão do Éden, acarreta a perda da translucidez da linguagem. Fora do Paraíso, a linguagem não se faz plena para dar conta dos objetos. Os nomes e as coisas não se entendem mais. É com base nesses dramas que envolvem a comunicação humana, não raro representados de forma mítica (mas com inúmeros estudos filosóficos tentando dar conta deles, sendo que alguns são abordados nesse texto), que boa parte do fazer artístico justifica sua existência. João Cabral não deixaria de viver esta angústia e de transpô-la para seu fazer poético.

Assim, o autor brasileiro desde seus primeiros versos é assombrado pela questão do silêncio e dos limites da linguagem. De um modo geral, busca dar conta das “coisas”. Vale lembrar um verso do poema que abre seu primeiro livro, *Pedra do Sono*, publicado aos 22 anos: “Há vinte anos não digo a palavra/que sempre espero de mim. A análise desta problemática abre o segundo capítulo da

tese intitulado *O silêncio e a voz*, e junto com a análise do silenciamento precoce existente em *Pedra do sono*, livro publicado em 1942, há uma leitura de *Os três mal-amados* (1943) e *O engenheiro* (1945), os outros dois livros subseqüentes. Neles também se busca os indícios da crise que afeta o poeta desde sua geração como compositor de versos. E é possível dizer que a percepção do problema filosófico designado por “crise da linguagem” acompanha o pernambucano desde cedo até dominá-lo em um emudecimento, que se dá ao final de *Psicologia da Composição*, texto que também é objeto do segundo capítulo da tese.

É preciso enfatizar que, ao longo da década de quarenta, o escritor emudece sua flauta desistindo de escrever por três anos até que, como diplomata, é transferido para a Espanha, em 1947. Ainda no segundo capítulo são investigadas quais as conseqüências para a poesia de Cabral de sua transferência como diplomata para o país europeu. Na terra de Cervantes, ele trava contato com autores medievais ibéricos e volta à escrita, em 1950, com *O cão sem plumas*. O toque do instrumento de sopro enchia, novamente, o ar de versos. Cabral parece ter tido uma epifania poética.

O segundo eixo de problematização desta tese seria a de que o poeta parece ter realizado uma viagem no tempo, à origem da língua portuguesa como tentativa de enfrentar a questão da crise da linguagem que o acompanhava, de buscar um caminho que o levasse ao encontro de sua voz.

Nessa perspectiva (uma espécie de diacronia às avessas), pode-se supor que, ao empreender uma viagem no tempo, Cabral estabelece uma ponte entre sua poesia e a “aurora” da língua portuguesa (no século XIII ela está muito próxima da espanhola e é considerada a expressão, via galego-português, literária na Península). É ao recorrer a textos medievais espanhóis que o poeta traz para a poética brasileira contemporânea formas de expressão novas. Seu texto ganha um sopro de vida e, junto com ele, a literatura nacional. Quando faz este retorno às origens de uma língua, o espanhol, que nasce junto com a língua de Camões, Cabral prova que seu fazer poético não é uma ilha apartada do “português-continente” como apontam alguns críticos que recomendam analogias ibéricas para a análise do texto cabralino.

Se fosse mesmo uma ilha, ocuparia uma posição isolada que obrigaria os críticos a recorrer somente às fontes hispânicas para explicar a composição de seus versos e deixaria de lado toda a tradição da literatura brasileira implícita em seu fazer poético. Se fosse considerada ilha, daí seria uma ilha apartada da língua e da literatura portuguesas. A arte de João Cabral não é uma ilha, mas uma pedra preciosa que traz em si o brilho ora antes escondido pela terra que a abrigava.

O terceiro capítulo, *O resgate da palavra*, mostra o trabalho empreendido por João Cabral de reavivar sua voz. Os poemas posteriores a *O Cão sem plumas* são *O rio*, também marcado por influências ibéricas, e *Uma faca só lâmina*, um verdadeiro “poema-linguagem”, onde a questão da crise da linguagem irrompe de forma absoluta. Seguindo *Uma faca só lâmina*, é a vez de *Quaderna* em que será

vista, como em *Paisagem com figuras*, a mistura de Espanha e Pernambuco. Porém, os dois temas não parecem ser tratados através de um retrocesso temporal. Talvez a marca diacrônica, presente de modo mais intenso em *O cão sem plumas* e *O rio*, tenha se tornado sutil para dar espaço ao tema do erotismo, por exemplo. Ou, quem sabe, a origem das vozes ibéricas estaria incorporada de vez na poética de João Cabral. Estas vozes ficariam marcadas numa muito subterrânea estrutura de sustentação da palavra. O próximo livro de João Cabral de Melo Neto é *Dois Parlamentos*, composto entre 1958 e 1960. Nele está abrigado o poema *Congresso no Polígono das Secas*. Trabalhando o tema dos cemitérios gerais, Cabral parece descobrir ser possível, através de sua lírica, dar nome ao inominável. A seguir, de 1961, vem *Serial*, fortemente permeado pela ilogicidade, uma das características do movimento surrealista capitaneado por André Breton.

O quarto capítulo da tese, nomeado *De pedras, museus e facas*, é aberto pela análise do basilar livro *A educação pela pedra*, de 1966. Nele há o poema homônimo que funciona como uma espécie de cartilha a traduzir o processo de composição cabralina, de criação de sua pedra, uma nova/única pedra na tradição poética brasileira. Na análise do livro *A educação pela pedra*, é esboçada uma radiografia do que seria a influência que Cabral sofreu de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade e a tentativa de ultrapassar seus antecessores. O poeta faria isso deixando de lado uma escrita mecanizada com a mão direita, como sugere Miró, e metaforicamente, ao adotar uma escrita com a mão esquerda, cria sua voz única. Sedimenta uma nova tradição na literatura brasileira,

passa por cima das pedras no caminho e faz isso ao descobrir a palavra-possível na medieval península ibérica, o que se viabiliza por sua viagem à Espanha. A seguir, no mesmo capítulo quatro da tese estuda-se o livro *Museu de tudo* (1975), única obra publicada pelo autor na década de 70. Como diz o título, é um museu que guarda desde poemas dedicados à aspirina como versos sobre futebol. A seguir, também pertencente no quarto capítulo, examina-se *Escolas das facas*, de 1980, que tem a imagem de Pernambuco a perpassar os versos. Os fios da memória tecidos em lírica pela mão do poeta nordestino sexagenário são ingredientes de destaque do texto que, em seu poema de apresentação, diz : *Eis mais um livro (fio que o último)/de um incurável pernambucano*.

O quinto capítulo, *Frei Caneca*, é totalmente dedicado ao seguinte livro de João Cabral, de 1984, *Auto do Frade* no qual o poeta conta a história de Frei Caneca, herói da Revolução Constitucionalista de Pernambuco, em 1824. O poema para vozes é uma mistura inesquecível do que se poderia também chamar de teatro-lírico-narrativo. Neste capítulo, é também analisada a questão do silêncio e da palavra, o limite da linguagem enfrentada pelo padre condenado à morte em Pernambuco.

O sexto capítulo, *Últimos poemas*, aborda os livros *Agrestes*, *Crime na Calle Relator* e *Sevilha andando*. *Agrestes*, de 1985, traz uma mistura de temas como Pernambuco, África, Andes Americanos, Sevilha. Depois, virá, em 1987, *Crime na Calle Relator*, com 16 poemas que referem desde a mais remota infância

do poeta até sua vida como diplomata na Europa. Por fim, *Sevilha andando*, de 1990, com a cidade espanhola sendo cantada pelo mais pleno amor.

Encerrada a análise dos textos de João Cabral de Melo Neto, há, ainda, o sétimo capítulo da tese, *O fio de Ariadne e o labirinto de Babel*, que pretende tecer considerações finais que liguem a obra estudada com questões relacionadas ao conturbado tema da filosofia da linguagem. Nele, há uma análise do limite da comunicação humana sob diversas óticas: o aspecto mítico da queda do homem depois da expulsão do Paraíso e a decorrente perda de uma língua translúcida, além da lembrança da mítica Babel e da tragédia lingüística por ela acarretada. Neste capítulo, ainda fala-se do poder das línguas no mundo contemporâneo e de sua importância para a construção de identidades.

Ao lado destes aspectos da linguagem, analisados por filósofos e pensadores que investigariam as origens da linguagem e suas limitações, o capítulo pode ser lido como uma conclusão em aberto. Ou seja, ensaia-se uma conexão entre a poética de João Cabral de Melo Neto e a problemática da crise da linguagem. Desse modo, leva-se em conta que o personagem principal deste trabalho, um ser humano, artista, poeta, brasileiro, diplomata, instrumentalizado pela língua portuguesa, buscou a palavra possível para dar conta de um universo. Venceu o silêncio ameaçador e trouxe conquistas para a poesia, ergueu pontes, pulou pedras.

Este trabalho acadêmico busca, apesar de suas limitações, limitações impostas pela própria palavra (limitada em si), tentar mostrar a trajetória do pernambucano empreendida para vencer o silêncio. Centrado em dois eixos de problematização da linguagem, percorre de um lado os embates com a própria crise da palavra e, de outro, percorre uma ida às origens, uma volta ao passado empreendida pelo poeta para poder seguir em frente.



## 2 O SILÊNCIO E A VOZ

*Señores e amigos, lo que dicho avemos  
palavra es oscura, espornarla queremos;  
tolgamos la corteza, al meollo entremos,  
prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos.*

*(Gonzalo de Berceo – **Los milagros de nuestra señora**)*

Contam que, no início de todos os tempos, a voz e o silêncio, para provar quem detinha mais poder, brigaram até cair. Desfalecidos, com os rostos grudados no chão, pareciam não mais respirar. Mortos no semblante, deixaram a todos perdidos num vácuo assustador que, por pouco, não engoliu, inclusive, os próprios contendores. Acabaram abrindo os olhos e refeitos do susto, os históricos antagonistas, perceberam que era impossível haver um só vencedor em disputas entre si. Assim, acabaram por aceitar, um por vez, de vez em quando, perder.

O espírito belicoso, entretanto, não sendo de todo apagado, exigia uma saída. Como solução, criaram um jogo que preservava os dois opositores da total extinção. Nele, os *scores* das lutas dependeriam de cento e dez mil fatores numerados, mas invisíveis. Não haveria como prever ou manipular qualquer resultado. Os dois deveriam conviver com o fato de que poderiam perder ou ganhar se desejassem medir forças. Também deveriam assimilar a regra da alternância do poder: às vezes silêncio, às vezes voz.

Não se tem certeza se João Cabral de Melo Neto teve conhecimento dessa estória. Porém, sabe-se da jornada que empreendeu em busca de sua palavra, de sua luta contra o silêncio e, por vezes, de sua aceitação. Apesar de fazer uma poesia de força única, também sabe-se que acabou tornando-se múltiplo nas definições que lhe foram atribuídas. Uma poesia, por que não dizer, “de resistência”. Assim, João Cabral já foi chamado de “poeta da tradição racionalista”,

“poeta da inteligência”<sup>2</sup>, “poeta do concreto”, “geômetra engajado”, poeta-engenheiro”<sup>3</sup>, “pedreiro do verso”<sup>4</sup>, “poeta da emoção contida”<sup>5</sup>, aquele que domina a matéria, poeta que extrai da lama estagnada dos mangues do Recife lições de vida<sup>6</sup> e, até mesmo, de “teólogo inconfessável”<sup>7</sup>.

Este poeta de numerosas alcunhas, na voz de Maria do Carmo Campos é aquele que “espreme toda a eloquência do verbo, todo o excesso, até restar apenas aquilo que não pode ser mais desbastado: o ponto onde se encontram a medula do real e a linguagem.”<sup>8</sup> Ou conforme outra definição da autora é o autor “conhecido no Brasil como aquele que operou no sentido da despoetização, da recusa à tradição lírica de oralidade, sentimentalidade, confessionalismo.”<sup>9</sup>

Pela palavra de José Guilherme Merquior, Cabral “prefere talvez ser apenas honesto, um pouco rouco, no seu canto preso à terra e ao tempo, preso à vida

---

<sup>2</sup>HOLANDA, Sérgio Buarque de. Branco sobre branco. In: PRADO, Antônio Arnoni (Org.). *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II – 1948-1959*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1996, p. 525.

<sup>3</sup>BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, p. 97: O auto do frade: as vozes e a geometria.

<sup>4</sup>Título de entrevista publicada no caderno Mais! da *Folha de São Paulo*, em 22 de maio de 1994, p. 4.

<sup>5</sup>MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 489.

<sup>6</sup>BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição, morte e vida da palavra severina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 138.

<sup>7</sup>TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

<sup>8</sup>CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Poéticas americanas: contradição ou abundância?* In: BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 24.

<sup>9</sup>CAMPOS, Maria do Carmo. Nem esplendor nem sepultura: Drummond e Cabral na poesia brasileira do século XX. In: CAMPOS, Maria do Carmo. *A matéria prismada, o Brasil de longe e de perto & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, São Paulo: Edusp, 1999, p. 111-129.

moderna e à desesperada lucidez da honestidade.”<sup>10</sup> Para o crítico, “João Cabral de Melo Neto é o estilo da honestidade. É o poeta estritamente sério. É a antena mais viva. É o mais entranhadamente contemporâneo dos nossos líricos esse cristal de chama que há anos nos propõe, solitário e insuperado, o único caminho que a nova poesia deve tomar.”<sup>11</sup>

É esse o artista. Um pernambucano nascido na capital Recife, em 9 de janeiro de 1920, e falecido aos 79 anos no dia 16 de outubro de 1999, no Rio de Janeiro. Diplomata ao longo da vida, o autor de língua portuguesa viajou por diversos países e, de perto, pode beber na fonte do cosmopolitismo e aproximar as distâncias das palavras artísticas de diferentes línguas em sua própria poesia. Do mesmo modo, também esteve próximo o suficiente para verificar os abismos culturais que podem separar os povos, se não for realizado um constante trabalho de construção de pontes. Seu pensamento, de certa forma integral, pode ser acompanhado através da obra completa publicada pela Nova Aguilar, em 1994<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 95: Serial.

<sup>11</sup> Loc. Cit.

<sup>12</sup> Todas as citações referidas nesta tese são extraídas de: MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, 836 páginas, edição organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor, onde estão publicados os seguintes textos do poeta em ordem ascendente com base na primeira publicação: poesia - Pedra do sono (1942), Os três mal-amados (1943), O engenheiro (1945), Psicologia da composição (1947), O cão sem plumas (1950), O rio (1954), Paisagens com figuras (1956), Morte e vida severina (1956), Uma faca só lâmina (1956), Quaderna (1960), Dois parlamentos (1961), Serial (1961), A educação pela pedra (1966), Museu de tudo (1975), A escola das facas (1980), Auto do frade (1984), Agrestes (1985), Crime na Calle Relator (1987), Sevilha andando (1990), Andando sevilha (1990), Primeiros poemas (1990); prosa - Considerações sobre o poeta dormindo (1941), Joan Miró (1950), Poesia e composição (1952), Crítica literária (1952), Da função da moderna poesia (1954), Como a Europa vê a América (1954),

## 2.1. A FLAUTA PARTIDA

No final da década de 40, o atualmente consagrado poeta João Cabral de Melo Neto havia publicado *Pedra do Sono* (1942), os *Três mal-amados* (1943), *O engenheiro* (1945) e *Psicologia da Composição* (1947). Mal traçadas essas primeiras linhas, a palavra do autor cessaria de verter poesia por um certo período. Os versos finais do poema homônimo ao seu livro de 1947 anunciam o silêncio: “*Onde foi a palavra/(potros ou touros/contidos) resta a severa/forma do vazio.*”<sup>13</sup>

Marcos a ancorar o início de carreira do pernambucano, estes quatro títulos são, sem dúvida, seguros alicerces para o mapeamento dos rumos que, posteriormente, trilhou a voz do brasileiro, inclusive no que se refere à decisão, na juventude de sua poética, de não mais escrever. Desse modo, impõe-se um mínimo esboço desta fase inicial para que, mais adiante, seja possível traçar linhas que tornem mais claras as trajetórias do autor na composição de sua obra. Faz-se necessária uma pequena retomada da crítica para tornar viável a melhor visualização dos caminhos que o levaram a uma situação de mudez. Só a partir deste ponto será possível descobrir, mais adiante, quais os atalhos que o fizeram encontrar uma outra voz e os detalhes geográficos das trilhas de novas palavras.

---

Elogio a Assis Chateaubriand (1969), A diversidade cultural no diálogo norte-sul (1990), Agradecimento pelo Prêmio Neustadt (1992).

<sup>13</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit., p. 97: Psicologia da composição.

No livro de estréia – um topônimo, como *Brejo das Almas* de Drummond e impresso aos 22 anos numa tiragem de 340 exemplares<sup>14</sup> – há uma reconhecida influência surrealista: “Se você comparar *Pedra do Sono*, hoje, com qualquer livro surrealista, verá que só se enganou quem quis”<sup>15</sup>, reconhece o pernambucano em 1996, ao conceder entrevista ao jornalista José Castello para a realização de sua biografia.

No entanto, logo a seguir, no mesmo depoimento, o autor relativiza a presença, em sua poesia de estréia, de traços da corrente estética defendida, no início do século, por nomes como André Breton e Guillaume Apollinaire: “Meu livro, na verdade, tem muito pouco de surrealista”<sup>16</sup>. Embora tente minimizar os vestígios do movimento, várias imagens presentes nos versos contradizem-no. Nelas, é possível verificar a marca de traços surreais quando percebe-se uma valorização do onírico em contraposição às percepções automatizadas do objeto. O poema *Noturno* é exemplar:

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  
voaram como telegramas

<sup>14</sup> O livro é financiado pelo pai de João Cabral sendo que trezentos exemplares foram doados para amigos e 40, com tratamento de luxo, vendidos para os ‘primos ricos’, a fim de custear as despesas de publicação. In: CADERNOS de literatura brasileira: *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, mar. 1996, p. 13: Menino de três engenhos.

<sup>15</sup> CASTELLO, José. *O homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 49.

<sup>16</sup> Loc. Cit.

e nas janelas acesas toda a noite  
o retrato da morta  
fez esforços desesperados para fugir.<sup>17</sup>

Não deixa de ser instigante a postura de João Cabral na maturidade, em 1996, ao, de certa forma, sutilmente negar a influência surreal sofrida na composição de seus primeiros versos. Tal atitude poderia soar como uma maneira de amenizar o reconhecimento de certas “paternidades” ou mesmo de estabelecer uma ruptura com a estética influenciadora de sua “primeira-voz”. A única certeza é a de ser inevitável o nascimento de algumas questões. Estaria, o poeta, tantos anos depois da primeira edição de *Pedra do Sono* e agora com uma visão global de sua obra, elegendo outros precursores? Estaria apontando outras influências, estas talvez mais decisivas que as dos surrealistas e que estariam presentes na poética construída após seus versos iniciais? Quais seriam e qual a profundidade de sua importância?

Esses questionamentos levam a lembrar Harold Bloom e seu livro *A angústia da influência*<sup>18</sup> no qual ele medita sobre os padrões de apropriação, ou melhor, de desapropriação (misprision) entre poemas. São seis estágios mais ou menos arbitrariamente definidos da relação entre um poeta e seu precursor, descritos por Bloom em termos tomados de empréstimo a uma variedade de fontes clássicas.

---

<sup>17</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 45: Pedra do Sono.



Em resumo, são eles: *Clinamen* é a desleitura propriamente dita, a descrição mais geral do desvio de um poeta em relação a obra de seu antecessor; *tessera*, palavra ancestral que Bloom reencontra em Lacan, é a complementação do precursor na obra do poeta novo; *kenosis* é o esvaziamento do poeta, um mecanismo de ruptura semelhante às defesas contra as compulsões de repetição; *demonização* é um deslocamento na direção do contra-sublime, isto é, de um sublime contrário ao do precursor; *askesis* é o truncamento de certas qualidades do poeta mais novo, uma ascese que permite ao poeta, afinal, interpretar seu precursor; e *apophrades*, por último, é o retorno dos mortos como se fosse, ele mesmo, obra do poeta mais novo.

É preciso ressaltar que o fato de um autor defrontar-se com seus antecessores já foi trabalhado, anteriormente a Bloom, por escritores do porte de Borges em seu texto *Kafka y sus precursores* e por T.S. Eliot em *Tradição e talento individual*.

Borges diz que “todo escritor cria seus precursores. Sua obra modifica nossa concepção de passado como haverá de modificar o futuro.” O escritor argentino também diz que Kafka parece ser um autor singular, “tão singular quanto a fênix das saudações retóricas”. E, no entanto, o hábito da leitura nos fará reconhecer uma voz kafkiana aqui e ali, em textos dispersos pela literatura de todas as épocas. A voz de Kafka estaria permeando a literatura, mesmo uma literatura antecessora cronologicamente a sua existência. Desse modo, Kafka

---

<sup>18</sup> BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

estaria criando seus predecessores, sendo influenciado e ao mesmo tempo influenciando.

Outro autor que trabalha a questão da tradição, dos precursores é T. S. Eliot. Ele faz um apelo para que se deixe de lado a necessidade de singularidade de um poeta, de individualidade.

Um dos fatos capazes de vir à luz nesse processo é nossa tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. Em tais aspectos ou trechos de sua obra pretendemos encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem. Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos; empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar. Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade.<sup>19</sup>

Estaria João Cabral próximo de outros poetas antecessores ou em um processo de rompimento com a tradição? Haveria escolhido seus precursores, quebrado a linha temporal que separa passado de futuro? As perguntas brotam e, num processo de amadurecimento, são deixadas à parte, temporariamente, para dar lugar a algumas certezas mais imediatas. Fora de qualquer tipo de discussão ou de dúvida é a presença do germe de algumas qualidades marcantes da poesia cabralina neste primeiro volume. Haroldo de Campos as aponta:

o despojamento, o gosto pela imagem visual de tátil substantividade ('No espaço do jornal/a sombra come a laranja'), aquilo que Cabral diz ter

---

<sup>19</sup> ELIOT. T. S. *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 38.

aprendido com a poesia de Murilo Mendes ('dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo'), e algo que sem dúvida aprendeu com a gente de 22 e apurou com Drummond, certo humor seco servido por uma ágil manipulação de sintagmas extraídos diretamente do coloquial e postos em contraste com outras áreas mais 'puras' de seu vocabulário, para aquele efeito de choque ou dialética – que sempre o interessou – entre poesia e prosa.<sup>20</sup>

Além destas características identificadas por Campos, também é preciso ressaltar o germe de um outro aspecto marcante na poesia de Cabral: o embate com o limite da palavra no próprio espaço do texto poético. O poema de abertura do livro, também chamado *Poema*, tem na estrofe final o resumo do drama da linguagem vivido no/pelo poeta. *“Há vinte anos não digo a palavra/que sempre espero de mim./Ficarei indefinidamente contemplando/meu retrato eu morto.”*<sup>21</sup>

A afirmativa contida nos dois últimos versos, pode-se pensar, guiaria, desde o livro de 1942, a poética do autor para o caminho do silêncio – versos pertencentes a um poema, vale ressaltar, de abertura de seu primeiro livro. O verbo ficar, no fechamento da peça e no futuro do presente, de certo modo corrobora com a idéia de uma infinita ancoragem do eu lírico num lugar de contemplação, de incapacidade de dizer a palavra esperada. Assim, o lugar de engessamento, de imobilidade é agora e para sempre. Entretanto, de forma dialética, o poema se faz na página do livro, o livro se faz nos versos que se seguem, a obra se abre. A poesia de Cabral inicia-se tocando na angústia do falar e do calar, da palavra e do silêncio.

---

<sup>20</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria crítica literária. 4 ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992 (Debates, 247). p. 80: O geômetra engajado.

É de 1943 o poema-livro *Os três mal-amados*, texto colocado em posição marginal por quase todos os estudiosos de João Cabral. Partindo da inspiração causada pelo poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, os três personagens do título incorporam em suas falas diversas reflexões. O texto vai aos limites do problema prosa *versus* poesia e, conforme o crítico João Alexandre Barbosa, nele é acrescentado um elemento que será decisivo na poética posterior do autor: “a vinculação entre projeto poético e projeto ético”<sup>22</sup>. Numa das falas do personagem Raimundo poder-se-ia comprovar a preocupação acerca daquela articulação. *“Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas à minha fuga.”*<sup>23</sup>

João Alexandre explica esta articulação ético/poético ao dizer que entre a poesia e o poeta situa-se um espaço de compromisso autodefinidor: “a sua definição será o seu fazer e este, por sua solidez pretendida, há de evitar a imprecisão tanto quanto a fuga. Enfim, o que se persegue é a lucidez.”<sup>24</sup> Pode-se ver de forma clara o quão profundas e importantes são as questões apresentadas por João Cabral em suas primeiras incursões como poeta.

---

<sup>21</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit., p. 43: Poema.

<sup>22</sup> BARBOSA, João Alexandre. CADERNOS de literatura brasileira: *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, mar. 1996b, p. 66: A lição de João Cabral.

<sup>23</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 63: Os três mal-amados.

<sup>24</sup> BARBOSA, João Alexandre. Op. Cit. p. 66.

Em seu terceiro livro, há o que João Alexandre Barbosa chamou de “desdobramento do quadro de problemas que o poeta procurava resolver.”<sup>25</sup> O *engenheiro*, de um modo geral, traz a questão “referente à construção da imagem enquanto elemento instrumental do poema e amplia as afirmações de impossibilidade e de busca de uma mediação entre o poema e a realidade pessoal e circunstancial.”<sup>26</sup> No livro, as necessidades de precisão, de construção e de lucidez tornam-se mais transparentes. Para Barbosa, há uma busca pelo rigor, pela reflexão, pelo uso exato da palavra que possa promover a apreensão precisa de certos gestos, paisagens ou figuras: uma espécie de depuramento com o qual se possa alcançar a exatidão, seja possível chegar ao perfeito funcionamento de uma máquina poética. Essa busca pelo mínimo pode ser exemplificada pelos versos finais de *A lição de poesia: E as vinte palavras recolhidas/nas águas salgadas do poeta/e de que se servirá o poeta/em sua máquina útil.//Vinte palavras sempre as mesmas/de que conhece o funcionamento, a evaporação, a densidade/menor que a do ar.*

Há uma necessidade, uma vontade extrema de reduzir a palavra poética ao essencial, deixar de fora os excessos restando apenas aquelas vinte palavras de conhecido funcionamento, de densidade inexistente, de evaporação. Porém, há um risco nessa racional depuração: a *secura*, o silêncio que estariam representados por esta evaporação purificadora ou pelo desaparecimento de algo menos denso do que o ar, o sumiço de uma espécie de palavra-éter.

---

<sup>25</sup> BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 41.

Estará no próximo livro, que reúne os poemas *Psicologia da Composição*, *Fábula de Anfion e Antiode*, a confrontação do poeta com o limite de sua voz. Nestes versos, numa atitude paradoxal, João Cabral expõe uma “ambição explícita: a recusa da poesia poderá ser o encontro de uma poética”<sup>27</sup>. Aqui, a negação, o silêncio “articulam-se para uma afirmação dialética da poesia enquanto instrumento de uma busca de significação a ser encontrada, aprofundando os termos daquilo que já estava presente em alguns poemas de seu primeiro livro.”<sup>28</sup>

O resultado do empenho do poeta traduziu-se por uma voz emudecida. Explica-se João Cabral: “Nesta ocasião, eu havia atingido o máximo em matéria de abstração. Acabara de publicar *Psicologia da composição*, e resolvera não escrever mais.”<sup>29</sup>

Recém no início de sua trajetória como escritor, é de modo quase incompreensível, que neste exato momento, decida-se por silenciar. Sua recusa à poesia está marcada nos últimos versos de *Fábula de Anfion*,<sup>30</sup> um dos poemas

---

<sup>26</sup> Loc. Cit.

<sup>27</sup> BARBOSA, João Alexandre. Op. Cit. p. 69-70.

<sup>28</sup> BARBOSA, João Alexandre. Op. Cit. p. 69.

<sup>29</sup> MELO NETO, João Cabral de. O imortal que tem medo da morte. Fotos de Zulema Rida. *Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro (396): 41-43, 5 set. 1968. il. Entrevista a Margarida Autran. Apud MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987. p. 138-139.

<sup>30</sup> De acordo com a mitologia grega, Anfion é um dos filhos de Zeus com a mortal Antíope (o outro é Zetos, ambos governantes de Tebas e construtores de suas muralhas). A Anfion foi dado por Apolo o dom da música, de tal modo que os grãos de areia, ao sopro de sua flauta, juntavam-se formando pedras que eram levadas de um lado para o outro. É desse modo que Anfion constrói as muralhas de Tebas.

integrantes do “Tríptico da negatividade”<sup>31</sup> (alcança para o livro *Psicologia da composição* com seus três poemas):

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

Como antecipar  
a árvore de som  
de tal semente?

daquele grão de vento  
recebido no açude  
a flauta cana ainda?

Uma flauta: como prever  
suas modulações,  
cavalo solto e louco?

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

A flauta, eu a joguei  
aos peixes surdos-  
mudos do mar.<sup>32</sup>

A flauta, representante da lírica, da música, é jogada ao silêncio depois do fracasso do poeta em domar a palavra, em depurá-la. Parece que João Cabral ao defrontar-se com a necessidade de desbastamento dos excessos de sua voz poética chega num limitador emudecimento. Como sair dessa encruzilhada e como encontrar uma forma de expressão que possa dar conta do drama do limite da linguagem? Como não seguir o preceito suicida para o poeta vociferado por Wittgenstein ante a barbárie de um século que há pouco encerrou suas desditas:

---

<sup>31</sup> BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 27

“Deve-se calar sobre aquilo que não se pode falar”? Como não ouvir a pergunta de Steiner: “Por que falar numa civilização na qual a constante inflação de registros verbais desvalorizou de tal modo o ato outrora numinoso da comunicação escrita que praticamente não há como o válido e genuinamente novo possam se fazer ouvir”<sup>33</sup>? Onde encontraria João os atalhos que poderiam guiá-lo para fora do silêncio estéril?

---

<sup>32</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 92: Fábula de Anfion.



## 2.2. A PENÍNSULA E A PEDRA

Aos 27 anos, em 1947, João Cabral embarca para sua primeira viagem à Europa. Vai para a Espanha, escalado para o posto de vice-cônsul em Barcelona. É lá que um fato confessado o arranca do silêncio. Um dia, ao passar por um exemplar do *Observador Econômico* – uma publicação do Ministério das Relações Exteriores – depara-se com uma triste cifra: a de que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto que, na Índia, era de 29. “Se isso acontecia na minha terra, eu precisava denunciá-lo. Como a poesia é minha forma de expressão, usei-a e escrevi o *Cão sem plumas*.”<sup>34</sup> O poema, considerado por Benedito Nunes “uma miniatura da obra poética cabralina”<sup>35</sup>, vem instigando a crítica desde sua publicação no início da década de 50. Antônio Houaiss<sup>36</sup>, Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, Haroldo de Campos, Alfredo Bosi, José Guilherme Merquior, João Alexandre Barbosa, Maria do Carmo Campos<sup>37</sup>, Antônio Carlos Secchin e Lauro Escorel<sup>38</sup> são alguns nomes já assinados em análises dessa peça cabralina.

---

<sup>33</sup> STEINER, George. *Linguagem e Silêncio*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1988: O poeta e o silêncio, p. 74.

<sup>34</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 41-43.

<sup>35</sup> NUNES, Benedito. Op. Cit., p. 71.

<sup>36</sup> HOUAISS, Antônio. *Drummond: mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 203-207: Sobre João Cabral de Melo Neto.

<sup>37</sup> CAMPOS, Maria do Carmo. Analogia e repetição em *O cão sem plumas*. In: CAMPOS (Org). *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995, p. 68-85 (Col. *Ensaio* CPG Letras, v.4)

<sup>38</sup> ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

Para Luiz Costa Lima, o trabalho seria “um marco de abertura de uma segunda fase da poesia de João Cabral na qual o poeta estaria liberto, definitivamente, da mentação simbolista, da impregnação lunar de seus primeiros livros, principalmente, *Pedra do Sono*.”<sup>39</sup> João Alexandre Barbosa, por sua vez, afirma que a partir de *O cão sem plumas*, João Cabral teria encontrado a sua voz.<sup>40</sup> Diz ainda o crítico sobre a peça, que nela há um direcionamento para o “real” conquistado na medida em que ele é, no espaço poético, um direcionamento para a linguagem. “Chega-se assim à afirmação de que se *O cão sem plumas* é mais “real” do que textos anteriores é porque ele é “mais” poema, isto é, cava mais fundo nas possibilidades de articulação entre o fazer e o dizer, a composição e a comunicação.”<sup>41</sup>

Composto por 426 versos, este longo texto é uma verdadeira ontologia em forma de poema. Também poderia ser comparado a uma peça musical em quatro movimentos. Na primeira parte, *Paisagem I*, o poeta descreve o fechamento, a estagnação, a podridão de um rio que, absurdamente, é representado nos mapas em uma cor azul. Deste Capibaribe lodoso, vagaroso, brotará, na *Paisagem II*, um homem-barro. Rio e homem se confundirão em um amálgama, serão um só cão sem plumas. Natureza e humanidade integradas e identificadas pela carência, pela fragilidade. Duas paisagens que se fazem uma, um só homem transformado em todos.

---

<sup>39</sup> COSTA LIMA, Luiz. *Lira & antlira*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. P. 246: A traição conseqüente ou a poesia de Cabral.

<sup>40</sup> Afirmação feita por João Alexandre Barbosa à autora em junho de 1999, em Porto Alegre.

<sup>41</sup> BARBOSA, João Alexandre. Op. Cit. p.111.

Na terceira parte do poema, *Fábula do Capibaribe*, este rio/homem enfrentará a força do mar e o risco da diluição total em águas sem fim que lhe poderão trazer um silêncio de morte. Enfrenta o risco e tira como lição a purificação da linguagem. Descobre a força no mínimo, na junção com outros mínimos, formas de combate ao silêncio total. Um trabalho árduo, constante que tem como meta o *Discurso do Capibaribe*, mínima voz que celebra cada momento de busca da palavra capaz de tocar o silêncio, cada segundo do vôo, cada pedaço de vida.

Poema instigante, *O cão sem plumas* traz como uma das questões, a de sua gênese. O que teria acontecido a um poeta que havia decidido silenciar definitivamente e que, ao contrário, compõe uma peça que será um marco decisivo em sua trajetória? Afinal, *O cão sem plumas* abre uma década na qual acontecerá a afirmação plena de João Cabral nos quadros da poesia brasileira.

Um das explicações para arrancar o poeta da câmara de silêncio em que resolveu viver já vimos ser o dado social, a fremente necessidade de denunciar a pobreza de seu chão. A miséria humana habitante dos mangues de sua terra natal é uma das forças a mobilizar o poeta silencioso. Há uma preocupação social, inegavelmente parte de seu projeto ético, presente neste momento de retomada da palavra. Haveria, quem sabe, neste mesmo momento, algum outro dado a ser levado em conta no que se refere ao projeto poético cabralino. Teria João Cabral encontrado uma nova forma de inegável eficácia de modo a ser articulada com

sua voz? Talvez estivesse o poeta perto da articulação desejada entre projeto poético e projeto ético.

A síntese pessoal para a dicotomia palavra/silêncio parece ter sido buscada na península ibérica naqueles anos de virada de década. Ali, o poeta foi ao encontro da voz possível. Parece ter tropeçado numa pedra poética do tamanho de uma península ibérica. O traçado inicial desta trajetória é indicado pelo próprio João Cabral: “Quando fui para a Espanha, não tinha conhecimento da antiga literatura brasileira, e continuo sem ter. Mas estudei a velha literatura ibérica para compensar esta falta de *back-ground* cultural. Comecei a estudá-la – sou um leitor doentio – pelo poema do Cid.”<sup>42</sup>

O *Cantar de Mio Cid* é o primeiro documento conhecido da epopéia castelhana e o mais importante que dela se conserva. Escrito aproximadamente em 1140, chegou até os dias de hoje uma cópia feita em 1307 por Per Abbat. De acordo com Emilio Gonzalez Lopez, autor da *Historia de la literatura española*<sup>43</sup>, o documento não foi conhecido até o século XVIII quando foi publicado por Tomás Antonio Sanchez. O texto narra o desterro de Cid Campeador, Rodrigo Diaz de Vivar, de Castilla, e as façanhas do desterrado contra árabes e cristãos e está dividido em três partes ou cantos. O primeiro canta o desterro de Cid de sua terra, Burgos, e suas primeiras campanhas contra os árabes Fariz e Galve, e as que, a

---

<sup>42</sup> MELO NETO, João Cabral de. Entrevista de João Cabral de Melo Neto. In: SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 303.

<sup>43</sup> LOPEZ, Emilio Gonzalez. *Historia de la literatura española – Edad media y siglo de oro*. Nova Iorque: Las Americas Publishing, Company, 1972, p. 31.

serviço do rei árabe de Zaragoza, empreendeu contra o conde Ramón Berenguer de Barcelona, ao que fez prisioneiro. O segundo canta a conquista de Valencia, o perdão do Cid pelo rei Alfonso VI de Castilla e as bodas da filha do herói com os infantes de Carrión. O terceiro conta a covardia dos infantes de León, o abandono das filhas do Cid por seus esposos, a derrota, frente à corte de Toledo, dos infantes desleais por cavaleiros das forças do Cid e o novo casamento das filhas com os infantes de Navarra e Aragón. O poema termina com a volta do herói a Valencia.

No aspecto formal, o verso épico do *Mio Cid* tem uma extensão muito variável que oscila entre 10 e 20 sílabas, sendo mais abundantes os de 14, 15 e 13 sílabas. Os versos dividem-se em hemistíquios. Não há estrofes definidas e os versos agrupam-se em séries de diferente extensão sob rimas assonantes. As rimas assonantes maiores, até de cem versos como no poema do Cid, aparecem nas partes mais propriamente narrativas; e as mais breves, as vezes de três ou quatro versos, nas passagens dramáticas e de movimento.

Emilio Gonzalez Lopez afirma que o propalado realismo do *Poema de Mio Cid* não está na abundância de detalhes sobre lugares – pequenos povoados da autêntica geografia castelhana, aragonesa e valenciana – e sobre as batalhas em que o herói toma parte.

O Cid é o homem por excelência: o bom vassalo, em que pese a ação do rei que ordenou o desterro de sua pátria; um bom pai e um fiel amigo para quantos sigam com ele. É o homem que sabe atuar e dizer em cada

momento o mais acertado, o que fala bem e bem medido. Sabe escutar aos demais para ponderar suas opiniões e escolher a seus companheiros de armas, e fazer que estes tenham a conduta mais apropriada e ao mesmo tempo mais heróica em cada caso e circunstância. Este profundo caráter humano faz que impere um forte sentido de democracia castelhana no Poema del Mio Cid: de igualdade entre todos os homens, que somente distinguem-se por suas ações e façanhas.<sup>44</sup>

Por sua vez, o poeta brasileiro comenta o apego à objetividade do personagem considerado central da épica ibérica: “O Cid não é um herói romântico, mas realista; um homem pragmático que luta não por ideais, mas por dinheiro.”<sup>45</sup> A importância do poema anônimo na obra de Cabral não resume-se apenas ao caráter temático. Os críticos Angel Crespo e Pilar Gomez Bedate ressaltam a influência do poema medieval ibérico na obra cabralina:

Tanto pelo tom narrativo, pela linearidade do relato, como pelo realismo das descrições e a linguagem plana e pouco fluída do poeta, podemos comparar o estilo de O rio com o do Poema de Mío Cid. Cabral aproveita o resquício aberto pela falta de absoluta simetria formal para conseguir efeitos de conversação que pretendem uma proximidade do leitor ao seu discurso. Comparemos, somente neste aspecto, os versos transcritos com os seguintes do poema castelhano:

Apriesa cantan los gallos / e quieren crebar *albores*  
 cuando llegó a San Pero / el buen Campeador  
 el abat don Sancho, / cristiano del criador,  
 rezaba los matines / avuelta de los *albores*.

Se observa também que, o mesmo que na primeira estrofe transcrita de Cabral a palavra mar rima consigo mesma, nestes versos del Cid rima consigo mesma a palavra *albores*. Este é o mesmo sinal de arcaísmo, igualmente notável no romanceiro espanhol: o da imperfeição da rima que também se dá no poema brasileiro.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Ibid., p. 33-34 (tradução minha)

<sup>45</sup> CASTELO, José. Op. Cit. p. 128.

<sup>46</sup> CRESPO, Angel; BEDATE, Pilar Gómez. *Realidad y forma en la poesia de João Cabral de Melo Neto*. Revista de cultura brasileña. Madrid, t. 3, n. 8, mar. 1964.

A prova apresentada pelos especialistas espanhóis não deixa dúvidas. Cabral parece empreender uma viagem diacrônica para encontrar uma saída para o ameaçador silêncio. Volta no tempo para localizar os tons de uma voz de origem e, desse modo, trazê-los para uma poética contemporânea, a sua poética. Não apenas a leitura do anônimo poema de Mio Cid, o mais antigo em língua espanhola e que teria sido composto em meados do século XII, parece ser determinante para a obra de João Cabral. Haverá outros autores medievais ibéricos que o teriam influenciado e que a seguir serão analisados.

### 2.2.1. UM RIO COMO GUIA

O poema subsequente a *O cão sem plumas é O rio*, escrito em Barcelona na virada da década de 40 para a de 50 do século passado. A mesma decisão de abandonar a poesia que acompanhava o poeta antes de compor os versos de *O cão*, aparece antes de iniciar a compor *O rio*, obra que acaba recebendo o prêmio José de Anchieta do IV Centenário da Cidade de São Paulo. “*O cão sem plumas* é aquele poema que seria o último”, confessa o poeta mostrando ser o trabalhoilhado por um mar de desejo de silêncio. Ele afirma ter tido essa intenção numa entrevista, em 1971, a Fábio Freixeiro.<sup>47</sup>

O desejo de silêncio, entretanto, não pode ser alcançado e a voz ganhou o espaço. Entretanto, João Cabral não falou sozinho. A epígrafe de *O rio*, poema subsequente a *O cão sem plumas*, fornece mais pistas sobre outras incursões do pernambucano pelos versos da poesia medieval ibérica (além do *Mío Cid*). Ela é um verso de Gonzalo de Berceo<sup>48</sup>, primeiro poeta conhecido em língua espanhola:

<sup>47</sup> FREIXEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II: ensaios rosianos, outros ensaios e documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971: João Cabral de Melo Neto: roteiro de auto-interpretação, p., 189.

<sup>48</sup> Gonzalo de Berceo “Foi educado no mosteiro de San Millán de la Cogolla, importante santuário e centro cultural. Se ordenou sacerdote, e por diversas escrituras notariais, onde figura como testemunha, sabemos que já era diácono em 1220 e presbítero em 1237, e que vivia ainda em 1264. Sua atividade literária deve ter começado por volta de 1230, com *La Vida de Sancto Domingo de Silos*, e durou até a velhice. Gonzalo de Berceo parece ter sido o mais antigo representante do “mester de clerecía” e um dos que praticou com mais esmero os usos desta escola. Suas obras, escritas todas em “cuaderna vía”, são três vidas de santos: a de *Santo Domingo de Silos*, a de *San Millán de la Cogolla* e a de *Santa Oria*; três poemas mariológicos: o *Duelo que fizo la Virgen María el día de la Pasión de su Fijo*, os *Loores de Nuestra Señora* e os *Milagros de Nuestra Señora*; o *Martirio de Sant Laurenço*; o *Sacrificio de la Misa*; dois signos que apareceram frente ao juízo e três hinos litúrgicos traduzidos.” In: BLEIBERG, Gérman; MARÍAS, Julián. *Diccionario de literatura espanhola*. 4.ed. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente Bárbara de Braganza, 1972, p. 103, (tradução minha).



“Quiero que conpongamos yo e tú una prosa.”<sup>49</sup>, tirado de seu *Duelo que fizo la Virgen María*<sup>50</sup>.

Alguns resquícios da poética do autor medieval presentes na obra<sup>51</sup> de João Cabral de Melo Neto já foram apontados na dissertação de mestrado *O Capibaribe de João Cabral em O rio e O cão sem plumas: Duas Águas?* defendida junto ao PPG-Letras da UFRGS, em agosto de 1997<sup>52</sup>. Entretanto, é necessário retomar alguns pontos ali estudados para que se possa, mais adiante, visualizar os referidos detalhes do encontro do poeta brasileiro com a poética medieval ibérica – representada, com destaque, por Gonzalo de Berceo – e verificar qual o seu papel na composição de uma obra contemporânea, hoje, de comprovado destaque na língua portuguesa.

Admirador de Berceo<sup>53</sup>, João Cabral diz que ele “escrevia para camponeses e por isso necessitava de linguagem concreta.”<sup>54</sup> O brasileiro explica sua concepção de palavra concreta ao afirmar que ela é a linguagem da poesia

---

<sup>49</sup> Em um primeiro momento pode-se pensar que a epígrafe enfatizaria a intenção prosificante da poesia de Cabral, especialmente nesta composição. Entretanto, Marta de Senna, em sua análise do poema, contextualiza o significado da palavra “prosa” na Idade Média, mostrando que ela também significaria “poesia”. SENNA, Marta de. *Tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, p. 52.

<sup>50</sup> BERCEO, Gonzalo de. *Obra completa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992: Duelo que fizo la Virgen María, p. 807. (Os poemas extraídos desta obra não serão traduzidos para o português contemporâneo por respeito ao espanhol do século XIII)

<sup>51</sup> Especialmente em *O rio*.

<sup>52</sup> A dissertação ganhou formato de livro que foi lançado no dia 22 de setembro de 1999, em Porto Alegre. Sua referência bibliográfica é: VERNIERI, Susana. *O Capibaribe de João Cabral em O cão sem plumas e O rio: Duas Águas?* São Paulo: Annablume Editora, 1999.

<sup>53</sup> Berceo é um autor caracterizado por Guillermo Diaz-Plaja por sua devota ingenuidade e que veria o mundo como sendo uma eterna luta entre os espíritos celestes contra os infernais. DIAZ-PLAJA, Guillermo. *Historia de la literatura española* – encuadrada en la universal. 31 ed. Barcelona: Ediciones La Espiga, 1963, p. 86.

<sup>54</sup> FREIXEIRO, Fábio. Op. Cit., p. 186.

racional, coincidindo com a linguagem do primitivo. O autor de *O rio* “julga mais poética, por exemplo, a palavra *caixa de fósforos*, a palavra *maçã*, do que a palavra *tristeza*, a palavra *angústia*. Se a poesia (...) penetra na inteligência (é linguagem da inteligência), através dos sentidos, deve-se dar preferência às palavras concretas, que evitam ambigüidades”<sup>55</sup>. E sua admiração por Berceo é exemplificada na “concretude”, por exemplo com a qual o poeta medieval vê o céu. “Berceo não viu o céu como uma coisa abstrata, mas concreta, como um lugar físico onde a pessoa ia fisicamente”<sup>56</sup>, afirma João Cabral. Vale também lembrar o verso contido na epígrafe deste capítulo que ilustra bem a preocupação de Berceo pela transparência, pela clareza da palavra e em deixar de lado o que lhe for acessório: *palavra es oscura, espornerla queremos;/tolgamos la corteza, al meollo entremos,/ prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos.*<sup>57</sup>

Cabral tenta explicar sua admiração pela “concretude” do poeta espanhol nascido no final do século XII autor dos *Milagros de Nuestra Señora*, *Vida de Sancto Domingo de Silos* e *Vida de Sancta Oria, virgen*, resumindo numa entrevista a história contada neste último poema:

Na *Vida de Santa Oria*, poema de Berceo, quando Santa Oria estava dormindo, foi *levada* para o céu; três ou quatro anjos, de noite, quando ela dorme a *carregam*; eles têm asas e voam; ela sozinha, não poderia ir; chega ao céu, não é hora da porta do céu estar aberta; viu um grande palácio, furado, com as luzes acesas; porta fechada. Berceo não viu o céu como coisa abstrata, mas concreta, como um lugar, físico, aonde a pessoa ia fisicamente. Santa Oria e os anjos têm que esperar a hora,

<sup>55</sup> Ibid., p. 186. (grifo do autor).

<sup>56</sup> Ibid., p. 187. (grifo do autor).

<sup>57</sup> BERCEO, Gonzalo de. Op. Cit. p. 565: Los milagros de nuestra señora.

para ela poder entrar no palácio. À espera, há uma árvore à frente do palácio; Santa Oria e os anjos *pousam* na árvore.<sup>58</sup>

Estes são os versos do poeta espanhol que falam da chegada de Sancta Oria ao céu e do pouso na árvore:

- 44 Verde era el ramo, de foyas bien cargado,  
Facía sombra sabrosa e logar muy temprado,  
Tenia redor el tronco maravilloso prado,  
Más valía esto sólo que un rico regnado.
- 45 Estas quatro donçellas ligeras más que viento  
Ovieron con este árbol plaçer e pagamento:  
Subieron en él, todas de buen taliento,  
Ca avian en él folgura, en él grant cumplimiento.
- 46 Estando en el árbol estas dueñas contadas,  
Sus palombas en manos alegres e pagadas;  
Vieron en el çielo finiestras foradadas,  
Lumbres salían por ellas, de duro serían contadas.<sup>59</sup>

No aspecto formal, o que pode se observar nos versos acima, que funcionam como regra nos outros poemas de Berceo, é que eles são compostos em forma de quadras de rimas consoantes. Estrutura que, aparentemente, não se equivale à do poema *O rio* de João Cabral (estrofes em oitava e com rimas toantes misturadas com consoantes). Veja-se o exemplo da primeira estrofe do poema *Vida de Sancto Domingo de Silos*:

<sup>58</sup>Op. Cit., p. 187. (grifos do autor)

<sup>59</sup>BERCEO, Gonzalo de. *Vida de Sancto Domingo de Silos; Vida de Sancta Oria, Virgen*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966, p. 106.

En el nomne del Padre, que fizo toda cosa,  
 Et de don Ihesuchristo, fijo de la Gloriosa,  
 Et del Spíritu Sancto, que equal d'ellos posa,  
 De un confesor sancto quiero fer una prosa.<sup>60</sup>

Agora a primeira estrofe de *O rio*:

*Sempre pensara em ir  
 caminho do mar.  
 Para os bichos e rios  
 nascer já é caminhar.  
 Eu não sei o que os rios  
 têm de homem do mar;  
 sei que se sente o mesmo  
 e exigente chamar.  
 Eu já nasci descendo  
 a serra que se diz do Jacará,  
 entre caraibeiras  
 de que só sei por ouvir contar  
 (pois, também como gente,  
 não consigo me lembrar  
 dessas primeiras léguas  
 de meu caminhar).<sup>61</sup>*

Da lagoa  
 da Estaca  
 a Apolinário

As dessemelhanças formais entre os versos de Berceo e de João Cabral não resistem a uma análise mais aprofundada. Os críticos Angel Crespo e Pilar G. Bedate, em trabalho publicado em 1964, reconheceram nas estrofes de *O rio* uma adaptação da *cuaderna vía* utilizada pelo poeta ibérico<sup>62</sup>. Pode-se supor que a influência, em João Cabral, deste sistema empregado por Berceo também está

<sup>60</sup>Ibid., p. 11.

<sup>61</sup>OR, p. 119.

<sup>62</sup>CRESPO, Angel; BEDATE, Pilar G. Op. Cit., p. 46.

presente no título do livro do poeta brasileiro publicado, em 1960 com poemas escritos entre 1956 e 1959: *Quaderna*.

A *cuaderna vía* é um tipo de estrofe definida como sendo um quarteto de rima única, em versos alexandrinos<sup>63</sup>. É a combinação estrófica dos mais importantes poemas medievais espanhóis como, por exemplo, *Poema de Alexandre*, o *Libro de Apolonio* e o *Poema de Fernán Gonzalez*.<sup>64</sup>

João Cabral, na análise dos críticos Crespo e Bedate, teria apresentado, em *O rio*, os dois hemistíquios do verso empregado por Berceo como unidades completas: “Assim, cada estrofe de *O rio* é composta por dezesseis versos que, na realidade, são os oito de duas estrofes do mencionado mestre.”<sup>65</sup> Com essa afirmação, os críticos espanhóis acertam no atacado, mas erram no varejo. Eles esquecem que a métrica dos versos pares em *O rio* é variável, o que coloca por terra sua hipótese de que João Cabral apenas teria quebrado os alexandrinos de Berceo nos hemistíquios para empregar este formato em *O rio*. Se tivesse feito isso, os metros dos versos pares deveriam ser todos hexassílabos e não variáveis de seis a 11 sílabas como acontece em *O rio*.

Na verdade, o que faz João Cabral é recorrer a duas características formais da poesia hispânica para criar a sua própria estratégia formal em *O rio*.

---

<sup>63</sup>SALA, Rafael. *La lengua y el estilo de Gonzalo de Berceo*: introducción al estudio de La vida de Santo Domingo de Silos. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1983, p. 35.

<sup>64</sup> BLEIBERG, Gérman; MARÍAS, Julián. Op. Cit., p. 232.

<sup>65</sup> CRESPO, Angel; BEDATE, Pilar G. Op. Cit., p. 46.

Ele faz a inversão dos versos de *arte mayor* (ao tornar fixa a métrica dos versos ímpares e liberar os pares) e inspira-se nos *cuaderna vía* de Berceo ao usar o hexassílabo nos versos ímpares (como se tivesse quebrando o alexandrino do *mester de clerecía*<sup>66</sup>). Se for seguido o raciocínio de que haveria uma falsa quebra do hemistíquio, pode-se pensar que é conservado em *O rio* o efeito da monorrima dos versos de Berceo. Esse elemento é que daria o ritmo monocórdio do poema cabralino; vagaroso e sem muitas alterações. O que, na verdade, se pode afirmar é que há alguma semelhança formal, ou melhor, uma influência da poesia hispânica na constituição do poema de João Cabral, a mesma que influenciou a poesia popular em verso do Nordeste brasileiro:

O nome de literatura de cordel vem de Portugal e, como todos sabem, pelo fato de serem os folhetos presos por um pequeno cordel ou barbante, em exposição nas casas em que eram vendidos. Com este nome já os assinala Teófilo Braga em Portugal no século XVII, se não mesmo antes. Pode-se dizer também que este tipo de poesia está relacionado ao romanceiro popular, a ele ligando-se, pois apresenta-se como romances em poesia, pelo tipo de narração que descreve. A presença da literatura de cordel no Nordeste tem raízes lusitanas; veio-nos com o romanceiro peninsular, e possivelmente começam esses romances a ser divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, no mais tardar, no XVII, trazidos pelos colonos em suas bagagens.

**É evidente que o romanceiro que nos veio de Portugal não era exclusivamente lusitano; aí tenha chegado por várias fontes. Era assim peninsular, tanto que se divulgou também nas partes de colonização espanhola na América.**<sup>67</sup>

<sup>66</sup>“Gonzalo de Berceo, clérigo poeta, vai compor uma poesia dirigida ao clero. É como mestre que exige uma elaboração culta do verso, com maestria nova, própria de um saber, de umas intenções literárias, de uns conhecimentos retóricos e poéticos que não estão ao alcance de qualquer um. Estão aqui as diferenças, o contraste com a poesia dos jograis que é considerada vulgar e rude.” In: RESANO, Gaudioso Gimenez. *El mester poetico de Gonzalo de Berceo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1976, p. 33, (tradução minha).

<sup>67</sup>DIÉGUES JÚNIOR, Manuel et al. *Literatura Popular em verso: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986. (Coleção reconquista do Brasil. Nova série: vol. 94). p. 31: Ciclos temáticos na literatura de cordel. (grifo meu).

Mais alguns detalhes sobre o Romanceiro: o gênero literário é um conjunto de breves poemas épicos (romance popular) destinados ao canto, transmitidos e reelaborados por tradição oral. “O Romanceiro português e o espanhol constituem uma unidade que é impossível desmembrar; há pelo menos seis séculos que ambos os países vêm colaborando na reelaboração do acervo épico-lírico tradicional.”<sup>68</sup> A oralidade é uma marca importante desse tipo de manifestação cultural e “muito antes de em Espanha os romances serem impressos em ‘pliegos sueltos’, já haviam inundado Portugal pelas asas da música.”<sup>69</sup>

Há mais possíveis laços de parentesco da poética cabralina com a poesia medieval ibérica. Os livros *El mester poetico de Gonzalo de Berceo*<sup>70</sup> e *La Lengua y el estilo de Gonzalo de Berceo*<sup>71</sup> apresentam diversos elementos que podem servir como subsídios para se fazer uma maior aproximação da obra do *mester de clerecía* à de João Cabral de Melo Neto.

O crítico Rafael Sala explica que os clérigos, como Berceo, em um primeiro momento escreviam poesia em latim. Porém, logo em seguida, devido a várias razões, entre as quais o desejo de atender aos anseios de um público que desconhecia as regras da língua latina, estes religiosos imitaram os jograis populares escrevendo seus versos nas línguas que estavam se formando naquela medieval Península Ibérica.

---

<sup>68</sup>COELHO, Jacinto do Prado. (Direção). *Dicionário de Literatura*. 3. ed. Porto: Livraria Figueirinhas, 1976, 2 v. p. 957-958.

<sup>69</sup>Ibid., p. 958.

<sup>70</sup>RESANO, Gaudioso Gimenez. Op. Cit. (tese de doutorado apresentada pelo autor à Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, em 1970).

Por sua vez, Resano diz que muitas vezes os clérigos ultrapassavam as fronteiras da poesia que estavam criando naquele momento — e que tinha no emprego das regras de versificação (*cuaderna vía*, por exemplo) elementos que a diferenciavam do jogral — para invadir os limites da *juglaría*. O principal aspecto que aproxima a clerecía do jogral é o uso do recurso da **repetição**. Vejamos a análise de Resano:

Na linguagem artística de Gonzalo de Berceo abunda o emprego de modos expressivos baseados na ‘repetição’, sob as numerosas formas em que ela manifesta-se.

Uma delas é a Anáfora (repetição de palavras que encabeça um membro, uma cláusula, um verso ou uma série de estrofes. O milagre IV (Milagros de Nuestra Señora) trata do prêmio que Santa María outorga a um devoto seu. Nos invade, desde o começo do relato, um clima de gozo exultante, de ardoroso júbilo, que encontra correspondência na agilidade do ritmo, intensificado por freqüentes repetições; o tom sobe, se desborda na letanía dos ‘gozos’, com arranque anafórico:

Gozo ayas, María, que angel credist,  
Gozo ayas, María, que virgo conçebist.  
Gozo ayas, María, que a Cristo Parist.<sup>72</sup>

Rafael Sala fornece maiores detalhes sobre esta característica da poética de Berceo:

a repetição de conceitos tem que haver sido parte integrante da arte do jogral, a qual fazia falta um abundante sortimento de frases feitas para poder improvisar ante ao público. Em relação a este aspecto, e dados os pontos de contato entre jogral e clérigo, se pelo menos algumas das obras de clerecía se destinavam à apresentação oral parece lógico supor que tem que haver-se produzido certa fusão das duas tradições: fórmulas procedentes da poesia épica e correntes de erudição que

---

<sup>71</sup>SALA, Rafael. Op. Cit. (tese de doutorado defendida, em 1976, na London University).

<sup>72</sup>RESANO, Gaudioso Gimenez. Op. Cit., p. 52-53, (tradução minha).



brotavam dos tratados de retórica. A Berceo, sem dúvida, é preciso vê-lo entre os clérigos-literatos cujo objeto principal é a edificação de seu público; entretanto, não parece aventurado chegar a conclusão de que, a fusão das duas tradições mencionadas, é preciso acrescentar a necessidade instintiva de deixar bem gravadas suas palavras na mente dos demais mediante o reforço da repetição, de tão claras raízes pedagógicas.<sup>73</sup>

Já foi visto que o recurso da repetição é amplamente usado em *O cão sem plumas*, servindo, inclusive como um dos elementos que impediria a imersão do poema nos moldes de prosa. O mesmo recurso pode ser encontrado de forma abundante em *O rio*. Vejamos apenas alguns exemplos nas estrofes cinco e seis do poema:

Como aceitara ir  
no meu destino de **mar**,  
preferi essa estrada,  
para lá chegar,  
que dizem da ribeira  
e à costa vai dar,  
que deste **mar** de cinza  
vai a um **mar** de **mar**;  
preferi essa estrada  
de muito dobrar,  
estrada bem segura  
que não tem errar  
pois é a que toda a **gente**  
costuma tomar  
(na **gente** que regressa  
sente-se o cheiro de **mar**).

A estrada  
da ribeira

Para o **mar** vou descendo  
por essa estrada da ribeira.  
A terra vou deixando  
de minha infância primeira.  
Vou deixando *uma terra*  
*reduzida à sua areia*,

De Apolinário  
a Poço Fundo

<sup>73</sup>SALA, Rafael. Op. Cit., 131, (tradução minha).

*terra onde as coisas vivem  
a natureza de pedra.  
À mão direita os ermos  
do Brejo da Madre de Deus,  
Taquaritinga à esquerda,  
onde o ermo é sempre o mesmo.  
Brejo ou Taquaritinga,  
mão direita ou mão esquerda,  
vou entre coisas poucas  
e secas além de sua pedra.<sup>74</sup>*

Agora um exemplo bem claro de anáfora, que até poderia ser lida como refrão:

*Mas na Usina é que vi  
aquela boca maior  
que existe por detrás  
das bocas que ela plantou;  
**que come o canavial**  
que contra as terras soltou;  
**que come o canavial**  
e tudo o que ele devorou;  
**que come o canavial**  
e as casas que ele assaltou;  
**que come o canavial**  
e as caldeiras que sufocou.  
Só na Usina é que vi  
aquela boca maior,  
a boca que devora  
bocas que devorar mandou.<sup>75</sup>*

Encontro  
com a Usina

Por outro lado, há elementos que, de acordo com Rafael Sala e Gaudioso Resano afastariam a clerecía do gênero popular da juglería. Um deles é o símile ou a comparação, também amplamente encontrado em *O cão sem plumas* e que, aliado à repetição, seria um dos garantidores do texto no universo da poesia e não

<sup>74</sup>OR, p. 120-121. (grifo meu).

<sup>75</sup>OR, p. 131. (grifo meu).

da prosa. Vejamos agora como se apresenta este aspecto em Berceo e, logo a seguir, em *O rio*:

As comparações de que se vale Berceo para fazer mais compreensíveis algumas idéias a seus ouvintes, ou bem para dotá-las de mais força expressiva e plasticidade, abandonam o molde tópico e formulário do jogral. Sabe que as comparações provocam uma evocação imaginativa, rica em matizes sensoriais e espirituais. Estão sempre ao alcance de seu auditório pela facilidade de interpretação e pelos valores afetivos que despertam no homem para quem Berceo escreve. Pulsa as cordas sensíveis do coração com comparações que resumam ternura; Dios protege a San Millán: 'Guardólo como guarda omne a su ninnita' (S.M., 52). A comparação intensifica o lirismo vivificante do relato: a virgem Oria teria tido uma visão maravilhosa e pergunta admirada:

Dezítme que es esto por Dios e San Pelayo,  
En el mi corazón una grant duda trayo,  
Meior parescen estos que las flores de mayo (S.O, 53).

**Berceo prefere as comparações cheias de luz, de claridade, de cores vivas, de espaços livres. Mais adiante relacionaremos este gosto pela luz com a atitude religiosa que manifesta o poeta. Em uma ocasião, a imagem da Virgen: 'Luzie como estrellas semeiant de luzeros' (Mil., 321); 'Fue pora la Gloriosa que luz más que estrella' (Mil.,256).<sup>76</sup>**

Vejamos agora alguns versos escritos por João Cabral em *O rio* no qual ele utiliza o recurso do símile:

<p><i>Os rios que eu encontro vão seguindo comigo. Rios são de água pouca, em que a água sempre está por um fio. Cortados no verão</i></p>	<p>Os rios</p>
--	----------------

<sup>76</sup>RESANO, Gaudioso Gimenez. Op. Cit., p. 61. (grifo e tradução meus). Os versos de Berceo citados Resano em seu texto são acompanhados, entre parênteses, das iniciais do livro de origem (S.M. corresponde à *Vida de San Millán de la Cogolla*; S.O. à *Vida de Santa Oria* e Mil. à *Milagros de Nuestra Señora*). Às iniciais, segue o número da estrofe em que se localizam os versos.

que faz secar todos os rios.  
**Rios todos com nome  
 e que abraço como a amigos.**  
*Uns com nome de gente,  
 outros com nome de bicho,  
 uns com nome de santo,  
 muitos só com apelido.*  
**Mas todos como a gente  
 que por aqui tenho visto:  
 a gente cuja vida  
 se interrompe quando os rios.**

*A gente não é muita  
 que vive por esta ribeira.  
 Vê-se alguma caieira  
 tocando fogo ainda mais na terra;  
 vê-se alguma fazenda  
 com suas casas desertas:  
 vêm para a beira d'água  
**como bichos com sede.**  
 As vilas não são muitas  
 e quase todas estão decadentes.  
 Constam de poucas casas  
 e de uma pequena igreja,  
 como, no Itinerário,  
 já as descrevia Frei Caneca.  
 Nenhuma tem escola;  
 muito poucas possuem feira.<sup>77</sup>*

De Poço Fundo  
 a Couro d'Anta

Rafael Sala, em sua análise da obra de Berceo, divide em três grupos de comparações. No primeiro, há um trabalho comparativo do poeta que envolve pessoas e partes do corpo; no segundo, o enfoque é nos reinos animal e vegetal e há um terceiro grupo que o crítico baseia em objetos de diversos tipos, lugares, luz e cor. As comparações com os reinos animal e vegetal nos remetem imediatamente à poesia de João Cabral, mas vejamos alguns exemplos pinçados da poética do *mester de clerecía* por Rafael Sala:

---

<sup>77</sup>OR, p. 121-122. (grifo meu).

## II. *Reino animal y reino vegetal*

Se trata este de um pequeno grupo de símiles, ainda que dos mais vívidos e pitorescos que aparecem em a *Vida de Sancto Domingo de Silos*. A causa de seu reduzido número, me limitou a classificá-los sob duas rúbricas gerais.

### a) *animal*

non me da mayor onrra que farié a un can, (158d)

andava en yerro commo bestia sin rienda, (242c)

fazié continençias más suzias que un can, (334d)

más li plogo con ellas que con truchas cabdales, (490d)

yazié ella ganiendo commo gato sarnoso. (586d)

### b) *vegetal*

ansí prendió como de buen cimientu, (9c)

plus vermejo que vino de parrales, (230d)

atal lo trobamos como viña dañada. (500a)<sup>78</sup>

Depois desses exemplos dos recursos de comparação usados por Berceo, vale também investigar a figura de linguagem do hipérbato, ressaltada por Resano em sua tese e usada pelo poeta medieval. Depois disso, cabe ver como se apresenta este recurso na poética cabralina:

A sintaxe de Berceo vem caracterizada também pela imposição de umas formas narrativas e de umas técnicas distintas às mantidas pela arte do jogral. Quando nos ocupamos de tais aspectos da poesia de Berceo, temos que voltar a estas e outras particularidades sintáticas.

<sup>78</sup>SALA, Rafael. Op. Cit., 86-87, (tradução minha).

Contudo, é de se notar que a ordem sintática habitual é alterada por meio do hipérbato, muito freqüente no poeta. Tal procedimento seria um bom motivo de estudo para a elaboração de uma sintaxe histórica do castelhano antigo, que tanto encontramos em falta hoje; mas tem, em troca, escasso interesse no referente ao que agora estamos tratando, pois, pelo geral, não supõe nenhuma intenção estilística e não lhe acompanham conseqüências artísticas, já que pouco podiam dizer a favor alguns rascunhos esporádicos. O hipérbato surge das necessidades expressivas e do verso, seguindo pelo demais, a manifestação normal na língua da época.<sup>79</sup>

O hipérbato, figura de ordem inversa que consiste na inversão da ordem natural das palavras na oração, ou de orações no período, é fácil de ser encontrada, por exemplo, na poesia de Luis de Camões. Um pequeno exemplo pode ser dado com a transcrição dos quatro primeiros versos da estrofe 15 do canto VI:

‘Ó Neptuno’ lhe disse ‘não te espantes  
De Baccho nos teus reinos receberes,  
Porque também cos grandes e possantes  
Mostra a Fortuna injusta seus poderes.’<sup>80</sup>

Em ordem direta, estes versos teriam a seguinte redação: “Ó Netuno, não te espantes de receberes Baco nos teus reinos, porque a fortuna injusta mostra seus poderes também com os grandes e possantes.”

<sup>79</sup>RESANO, Gaudioso Gimenez. Op. Cit., p. 45-46, (tradução minha).

<sup>80</sup>CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. 3. ed. São Paulo: Comp. Melhoramentos de São Paulo, [192?], p. 136 (grafia original).

Em *O rio*, apesar da dicção simples e da oralidade, não é muito difícil a identificação do uso da figura do hipérbato:

*Para o mar vou descendo  
por essa estrada da ribeira.  
A terra vou deixando  
de minha infância primeira.*<sup>81</sup>

De apolinário  
a Poço Fundo

Na ordem direta estas frases ficariam: “Vou descendo para o mar por essa estrada da ribeira.” e “Vou deixando a terra de minha primeira infância.”

Mais um exemplo:

*Deixando vou agora  
esta cidade de Limoeiro*

De Limoeiro  
a Ilhetas<sup>82</sup>

Não restam dúvidas de que o poeta pernambucano foi buscar os nutrientes de sua poética na profunda raiz medieval ibérica. Esta constatação poderia abrir caminho para a hipótese de que o poeta, assim, estaria distanciado de uma poética nacional e que o recurso a analogias ibéricas seria necessário para compreendê-lo. Não se pode esquecer, entretanto, que os poetas de quem Cabral lança mão vivem em um momento em que os limites de línguas e literaturas daquela região europeia estão completamente esfumaçados. É naquele período e espaço que o português também nasce.

---

<sup>81</sup>OR, p. 120.

### 2.2.2. A GRAMÁTICA DO NOME

No que se refere ao tema, porém, as diferenças são marcantes entre João Cabral de Melo Neto e o poeta medieval espanhol. Berceo conta a história da vida de Santo Domingo de Silos, faz um poema para Santa Oria, fala dos milagres de Nossa Senhora ou do martírio de San Lorenzo. Seus versos são dedicados aos santos, são feitos para ensinar aos camponeses a liturgia da Igreja Católica (bem diferente da poesia cabralina que vai do erotismo de *Quaderna* à crítica social que impregna um livro como *O Cão sem plumas*).

Deixando de lado o aspecto temático, de modo sintético, é possível perceber com muita relevância as marcas formais importadas no tempo por João Cabral para serem tornadas contemporâneas através de seus versos. A poesia medieval ibérica é visível no alicerce estrutural dos versos do brasileiro. Há ainda outros níveis a comprovar nesse entrelaçamento de séculos e versos, que um olhar mais superficial não consegue dar conta. Um possível acesso a estes recônditos espaços pode ser feito através de um texto chave: *Catecismo de Berceo*.

Nesta peça integrante do livro *Museu de tudo* publicado em 1975, João Cabral parece tentar explicar seu próprio fazer ao poetizar sobre a poesia do *mester de clerecía*, escritor medieval que também era um monge educado no

---

<sup>82</sup>OR, p. 125.



mosteiro de San Millán de la Cogolla e que nasceu, provavelmente, no último decênio do século XII, em Madriz, bairro de Berceo (Logroño). Vejamos o poema completo de João Cabral em homenagem a Berceo:

1

Fazer com que a palavra leve  
pese como a coisa que diga  
para o que isolá-la de entre  
o folhudo em que se perdia.

2

Fazer com que a palavra frouxa  
ao corpo de sua coisa adira:  
fundi-la em coisa, espessa, sólida,  
capaz de chocar com a contígua.

3

Não deixar que saliente fale:  
sim, obrigá-la à disciplina  
de proferir a fala anônima,  
comum a todas de uma linha.

4

Nem deixar que a palavra flua  
como rio que cresce sempre:  
canalizar a água sem fim  
noutras paralelas, latente.<sup>83</sup>

*Catecismo de Berceo* tem como tema o próprio poeta medieval. Usando vários verbos no infinitivo, João Cabral dá um ar de imperatividade à sua lição. Um ensinamento que ao mesmo tempo é seu e de Berceo. Um texto em que o

---

<sup>83</sup>MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit., p. 385: *Catecismo de Berceo*.

pernambucano ensina-se, ensina e é ensinado num jogo deleitante. Aqui, a poesia cabralina desempenha um papel de preceito, de regramento, o mesmo que aparece em outros poemas do autor e que nos remete ao trabalho do poeta latino, Horácio (65-8 A.C.).

Sempre interessado em conduta moral, esse filho de um liberto, que adotou a profissão de arrecadador de impostos para educá-lo em Roma, foi influenciado no lado prático da vida por seu pai, de acordo com os sistemas filosóficos helenísticos. Em Roma, participou do debate sobre a natureza natural ou convencional da virtude e optou, inicialmente por uma das escolas filosóficas gregas. “A discussão sobre se a virtude era natural ou convencional começou com os Sofistas e era um dos debates de fundo nas escolas de Roma. Horácio era inclinado à visão estoíca sobre o assunto.”<sup>84</sup>

Porém haveria uma veia epicurista ao lado da estoíca presente em seus versos. Na verdade, o poeta desejava uma regra para a moralidade, onde se pode ver seu lado estoíco, mas não poderia suportar alguma que envolvesse rigidez (aqui falaria o epicurista).

Bastante professorais são suas epístolas que constituem dois livros em hexâmetros. O primeiro contém 20 cartas familiares, publicadas em 20 A.C. Algumas são pessoais e de amizade, porém a maioria guarda um tom filosófico,

---

<sup>84</sup> WILKINSON, L. P. *Horace & his lyric poetry*. Cambridge: University Press, 1951, p. 43. (tradução minha).

de discussões literárias e morais, procurando estabelecer regras de conduta e conselhos para a vida feliz numa linha epicurista e estoíca. No livro segundo aparece *Arte Poética*, uma longa carta aos filhos de Pisão que desejavam fazer poesia. Tendo grande influência do Renascimento ao séc. XVIII, na epístola Horácio dá conselhos, mostra as dificuldades da arte. Tudo em forma de palestra ou conversa. Vejamos um trecho da carta:

Não basta que um poema seja belo,  
 Cumpre que seja deleitoso, e prenda  
 A seu sabor o ânimo do ouvinte.  
 Ri com quem ri, e chora com quem chora  
 Dos homens o semblante. Se tu queres  
 Que eu pranteie, lastima-te primeiro;  
 Então me doerão teus infortúnios<sup>85</sup>

Vamos a um outro exemplo do texto de Horácio:

Discriminar do público o privado,  
 O sacro do profano, erguer cidades,  
 Coarctar a venus vaga regulado  
 Os maritais direitos, dar aos povos,  
 Em tábuas esculpidas, leis prudentes;  
 Foi assim que os poetas e que os versos  
 Esta a ciência foi do tempo antigo;  
 Grande honra, e nomeada conseguiram.<sup>86</sup>

Horácio, de modo diferente de João Cabral que usa o verbo no infinitivo com muita freqüência e também de Berceo, como será visto a seguir, fala a alguém usando muito a segunda pessoa do singular. A maior parte de seus versos

---

<sup>85</sup> HORÁCIO, *Obras Completas*. São Paulo: Edições Cultura, 1941, p. 306.

dirigem-se a um destinatário; é mais raro, principalmente na epístola usada como exemplo, o uso do infinitivo conforme o segundo trecho exemplificou. De toda maneira, o tom de ensinamento característico do poeta latino verifica-se na poesia do brasileiro.

Voltemos agora ao trabalho de João Cabral de Melo Neto e de seu verso marcado pelo uso do infinitivo. Os versos iniciais de *O Automobilista Infundioso*, integrante do livro *Serial* são exemplares da mesma técnica cabralina: Viajar pela Provença/é ir do timo à alfazema;/ir da lavanda à mostarda/como de uma a outra comarca.

Cabral mostra em verso que andar pela região francesa é passear do cheiro do timo, também conhecido por tomilho é uma erva aromática de forte odor, ao da alfazema. Ensina que por aquelas paragens o viajante deve entregar-se à lavanda até chegar na mostarda. Há um favorecimento do verbo para haver um ambiente propício à impessoalidade e, desse modo, uma valorização dos lugares, das coisas? Outro poema que serve como exemplo desta mesma técnica de didatismo sem sujeito é *A escultura de Mary Viera* do livro *Museu de Tudo*.

dar a qualquer matéria  
a aritmética do metal  
dar lâmina ao metal  
e à lâmina alumínio

dar ao número ímpar  
o acabamento do par  
então ao número par  
o assentamento do quatro

---

<sup>86</sup> Ibid., p. 315.

dar a qualquer linha  
 projeto a pino de reta  
 dar ao círculo sua reta  
 sua racional de quadrado

dar à escultura o limpo  
 de uma máquina de arte  
 por sua vez capaz da arte  
 de dar-se um espaço explícito<sup>87</sup>

Há uma inegável veia didática presente em alguns poemas de João Cabral.

Outro exemplo viria dos versos de *Psicologia da Composição*.

Cultivar o deserto  
 como um pomar às avessas.

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

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

Cultivar o deserto  
 como um pomar às avessas

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

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

---

<sup>87</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 375: Museu de Tudo.

O ensinamento de João Cabral no poema homônimo ao livro que também reúne *Antiode*, *Fábula de Anfion* chama para o silêncio, para o vazio. As palavras domadas dão espaço à severa forma do vazio. Há antes de tudo uma ilogicidade, pois como pode um deserto ser cultivado? A questão segue, pois como seria um pomar às avessas? Sem frutos? A explicação está na segunda estrofe da parte VIII quando se descobre que o fruto da árvore é a terra.

Mas há uma outra árvore que destila palavras maduras. Depois mais nada, onde foi maçã, uma fome: *onde foi palavra/(potros ou touros/contidos) resta a severa/forma do vazio*. Pode ser esta a lição de Cabral ao iniciar as estrofes com o verbo cultivar no infinitivo. A de que resta o vazio do cultivo da palavra. Ela seria limitada.

Por sua vez, Berceo não usa o verbo no infinitivo tanto quanto o poeta brasileiro, mas vários de seus versos têm a mesma característica de serem ensinamentos. Porém, são professorados recheados de sacralidade, de religiosidade, dois aspectos que parecem ter sido descartados por João Cabral em sua poética, de forma explícita.

Emilio Gonzalez Lopez diz que Berceo não escreve para leitores mais ou menos eruditos, como eram os que iriam dirigidos os versos do *Livro de Apolônio* ou o *Livro de Alexandre*. Para o estudioso, ao ler-se os versos alexandrinos de seus três poemas de santos, os dois primeiros escritos no começo da carreira literária do escritor e o último ao final dela, se tem a impressão de que estão

destinados a serem lidos em voz alta por um clérigo a sua comunidade religiosa ou ao grupo de seus fiéis em sua própria língua.

Berceo **adota em seu relato um tom de sermão**, mas não de sermão rotineiro, senão daquele que faz quem tem o poder de invocar e fazer surgir diante de seus ouvintes a presença viva dos santos que parecem andar pelo céu daquela terra com seus anjos tutelares.<sup>88</sup>

O caráter de sermão, ensinamento, é ressaltado pelo crítico espanhol. Agora a partir do próprio poema de Berceo, vejamos, por exemplo, como se verifica esta característica de ensinamento. As estrofes 65 e 66 de *Del sacrificio de la misa* serão as escolhidas:

Ofrecer pan e vino en el sancto altar  
ofrenda es auténtica, non podrié mejorar,  
quando com sus discípulos Christo quiso cenar,  
com pan e vino sólo los quiso comulgar.

El qui la ostia pone pora sacrificar  
en la siniestra parte la deve assentar;  
el cáliz a la diestra por mejor le membrar  
que en el diestro lado fo el bom fontanar.<sup>89</sup>

A última estrofe é uma verdadeira lição de como os celebrantes devem manipular a hóstia durante a missa. A primeira versa sobre a comunhão com pão e vinho. Há verbos no imperativo como colocar (pone) no primeiro verso da segunda estrofe e dever (deve) no segundo verso da segunda estrofe. Há um comando, uma maneira de ensinar o que é preciso fazer na missa. A veia didática repete-se em Berceo. Desse modo, vê-se que o aspecto de ensinamento presente em poemas cabralinos pode ser encontrado também no espanhol, mas além deste

---

<sup>88</sup> LOPEZ, Emilio Gonzalez. Op. Cit., p. 57.

jogo deleitante comum aos dois autores e que faz do cabralino *Catecismo de Berceo* ainda mais instigante há um outro aspecto do poema que merece destaque.

Os versos de Cabral em homenagem ao monge espanhol instigam uma leitura, por que não dizer, *sui generis*. Seria a da própria criação, através do poema, de uma teoria lingüística cabralina. Nele, o poeta parece propor uma espécie de fusão entre a palavra e o objeto: “Fazer com que a palavra leve/pese como a coisa que diga/(...)/Fazer com que a palavra frouxa/ao corpo de sua coisa adira:”

Parece haver uma proposta de desconstrução das diferenças entre nome e objeto. Um convite para se retornar ao momento da palavra primeva. Um momento no qual há total simbiose da coisa com a palavra e que, para rompê-la, ainda será necessário aparecer um terceiro elemento que poderia ser chamado de sujeito, nomeante, poeta, etc. Desse modo, cada ‘nomeante’ ao deparar-se com esse quadro de união total estaria livre para inventar, criar, fazer brotar, a sua palavra. Essa palavra sempre seria a primeira. Assim, a proposta cabralina parece ser, em primeiro lugar: “Fazer com que a palavra leve/pese como a coisa que diga”. Depois desse primeiro passo de fusão, contração, um seguinte, de nascimento da palavra original, primeira, única:

“para o que isolá-la de entre/o folhudo que se perdia.”

---

<sup>89</sup> BERCEO, Gonzalo de. Op. Cit., p. 969. Del sacrificio de la misa.



A “teoria lingüística” de João Cabral propõe um retrocesso ao momento de nomeação das coisas, no qual as palavras e as coisas estão em sintonia e parece fazer uma proposta avançadíssima, porque não dizer utópica: a de que cada homem seja capaz de dizer a palavra adâmica, que todo o homem tenha a liberdade de imprimir sua marca no mundo de modo igual a dos outros homens. Assim, o único transforma-se em múltiplo, em plural e, porque não dizer: infinito. O número um é infinito.

Ainda sobre *Catecismo de Berceo* de João Cabral cabe dizer que o poeta parece também reconhecer o conflito existente entre as palavras e propor, ressalte-se mais uma vez, a fusão do nome com o objeto como estratégia para tornar a palavra sólida e capaz de resistir aos constantes choques a que é submetida.

Fazer com que a palavra frouxa  
 ao corpo de sua coisa adira  
 fundi-la em coisa, espessa, sólida,  
**capaz de chocar com a contígua.**<sup>90</sup>

A mesma preocupação em trabalhar a linguagem de modo explícito através da forma poética pode ser vista em outros poemas de Cabral. *Catar Feijão* de *A Educação pela Pedra* é exemplar:

---

<sup>90</sup>(grifo meu).

Catar feijão se limita com escrever;  
 jogam-se os grãos na água do alguidar  
 e as palavras na da folha de papel;  
 e depois, joga-se fora o que boiar.

Certo, toda palavra boiará no papel,  
 água congelada, por chumbo seu verbo:  
 pois para catar esse feijão, soprar nele,  
 é jogar fora o leve e oco, palha e eco.<sup>91</sup>

Nas duas primeiras estrofes do poema vemos a comparação entre o ato simples e doméstico de escolher feijão com a escrita. As palavras são jogadas na folha de papel assim como o grão dentro da água. O que boiar deve ser jogado fora. Entretanto, toda a palavra ficará na superfície da folha sustentada por uma água congelada capaz de suportar um verbo de chumbo. Os últimos versos da primeira estrofe ensinam que, para catar esse feijão, é preciso soprar para afastar o leve e o oco, a palha e o eco. Ou seja, o dispensável, o acessório deve ser descartado, jogado fora. Após esta breve amostra de que o trabalho poético de João Cabral com a linguagem estende-se a mais de um poema dentro de sua obra, é preciso voltar à análise de o *Catecismo de Berceo*.

Com uma epistemologia construída nas duas primeiras estrofes do poema, João Cabral irá mostrar na duas estrofes finais a praxis de sua teoria, ou seja, como operar a palavra. Nelas, parece propor que seja deixado de lado o acessório, o adjetivo. O poeta parece não querer privilegiar as palavras que servem para indicar qualidades ou propriedades àquelas que designam seres e coisas, os substantivos. “Não deixar que saliente fale:/sim, obrigá-la à disciplina/de proferir a **fala anônima**, comum a todas de uma linha.”

João Cabral buscará, exatamente no anonimato do substantivo, a força para o choque com a palavra contígua. Talvez seja o substantivo o elemento mais puro da língua, o menos acessório, o que mais se aproxima do momento anterior ao da separação das palavras e das coisas. Neste momento, faz-se preciso lembrar as palavras de Walter Benjamin ao refletir sobre a linguagem e sobre a importância do nome das coisas<sup>92</sup>. Diz o filósofo que, no nome, a essência espiritual do homem transmite-se a Deus. No domínio da linguagem, só o nome tem este sentido e significados incomparavelmente elevados: ele é a essência mais íntima da própria linguagem. A importância do nome seria tal que ele é aquilo através de que nada mais se comunica e, no qual, a própria linguagem se comunica, em absoluto. No nome, a essência espiritual que se comunica é a linguagem. No nome, a essência espiritual que se comunica é a linguagem. Benjamin vai além:

No ponto em que a essência espiritual, na sua comunicação, constitui a própria linguagem na sua globalidade absoluta, só nesse ponto existe o nome e apenas o nome. O nome como herança da linguagem humana, garante, pois, que a linguagem pura e simples seja a essência espiritual do homem; e só por essa razão é que de todos os seres espirituais apenas a essência espiritual do ser humano é integralmente comunicável.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 346-347: Catar Feijão.

<sup>92</sup> Ao lado, é preciso recordar que ao primeiro homem, conta o Livro do Gênesis, foi dado o poder de nomear: Deus formou, pois, da terra toda sorte de animais campestres e de aves do céu e os conduziu ao homem, para ver como ele os chamaria, e para que tal fosse o nome de todo animal vivo qual o homem o chamasse. E o homem deu nome a todos os seres vivos, a todas as aves do céu, a todos os animais campestres (Gen., 2, 19-20). In: BÍBLIA Sagrada. Tradução de Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Barsa.

<sup>93</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 181-182.

Ao lado de Benjamin, temos as preciosas palavras de Octavio Paz sobre o papel do poeta na nomeação das coisas:

Cada vez que nos servimos das palavras, mutilamo-as. Mas o poeta não se serve das palavras. É seu servidor. Ao servi-las, devolve-as a sua plena natureza, as faz recobrar seu ser. Graças à poesia a linguagem reconquista seu estado original. Em primeiro lugar, seus valores plásticos e sonoros, geralmente desdenhados pelo pensamento; em seguida, os afetivos; e, ao final, os significativos. Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original.”<sup>94</sup>

No poema do brasileiro, além do destaque dado ao substantivo, ao nome, há ainda outro princípio prático proposto por João Cabral que, poder-se-ia dizer, refere-se ao discurso. O princípio indica uma forma de resistência ao caudal do palavrório, uma maneira de não deixar a palavra à deriva no manancial dos discursos prolixos: “Nem deixar que a palavra flua/como o rio que cresce sempre:/canalizar a água sem fim/noutras paralelas, latente.” João Cabral torna sua palavra resistente ao torná-la sólida, purificada de adjetivos, ancorada numa tradição histórica que ele vai buscar na origem de línguas e literaturas ibéricas. A palavra de Cabral é também forte por dar conta do essencial, por deixar de lado o acessório. Ainda, por dialogar com a tradição poética brasileira.

Lembremos, mais uma vez, as palavras de Heidegger sobre discurso e silêncio e que podem servir para uma compreensão mais clara desta idéia de João Cabral sobre o fluxo discursivo:

---

<sup>94</sup> PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1990. p. 47: El lenguaje. (tradução minha).

Quem silencia no discurso da convivência pode 'dar a entender' com maior propriedade, isto significa, pode elaborar a compreensão por oposição àquele que não perde a palavra. Falar muito sobre alguma coisa não assegura em nada uma compreensão maior. Ao contrário, os discursos prolixos encobrem e emprestam ao que se compreendeu uma clareza aparente, ou seja, a incompreensão da trivialidade.<sup>95</sup>

Pode-se afirmar que João Cabral é um verdadeiro guerrilheiro das palavras ao praticar e, ao mesmo tempo, teorizar uma poética na qual a força da nomeação primeira, "substantiva", é o que irá garantir a solidez necessária para o embate de uma palavra com as contíguas. Seu caráter revolucionário também pode ser visto na proposta de contenção do caudal discursivo: "canalizar a água sem fim/noutras paralelas, latente." Ou seja, gerir racionalmente o curso de uma forma a dominar a força de sua corrente, canalizar o discurso para onde se deseja. O caminho para alcançar este objetivo passará pela opção de deixar uma "água" (palavra?) em estado de latência, em silêncio. Isso poderá fazer com que brote uma palavra mais poderosa e capaz de sobrepor-se ao burburinho do palavrório trivial. Uma palavra que, por seu puro silêncio, por sua força única, fale mais alto.

---

<sup>95</sup>HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*: parte I. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 224.

### 2.3. O CONTINENTE E A ILHA

No subcapítulo anterior mostrou-se o “retorno” de Cabral à aurora da literatura espanhola. Num movimento diacrônico, o poeta vai à origem de uma língua que nasce, o espanhol, através da poesia de Berceo. Ao fazer isso, volta a um momento próximo ao nascimento de sua língua natal, o português. Semelhante à mais bela flor do Lácio, o idioma de Cervantes é investigado, através da poética de Berceo, e transposto do século XII, em diversos aspectos, para uma poética criada em pleno século XX. Além do ineditismo do empreendimento de João Cabral e do enriquecimento que este movimento pode representar para sua poética, há outras conseqüências trazidas por esta volta ao passado.

É Sérgio Buarque de Holanda quem parece ser o primeiro a ressaltar a condição de orfandade da poesia cabralina em relação à tradição da literatura brasileira. Em 1952, o crítico diz ser o poeta criador de “uma obra que se coloca em posição de nítido antagonismo não apenas com a de toda sua geração, mas, ainda, com toda a tradição da nossa poesia.”<sup>96</sup> Através de uma leitura das palavras de um crítico de suma influência, pode-se pensar que ele teria localizado a pedra cabralina em um espaço nacional (é inegável), porém, extra-tradição poética. Parece ser João Cabral, desse modo, brasileiro, mas não muito, pois vai

de encontro a toda uma tradição que o antecede. Fica órfão de seus antepassados literários.

É José Guilherme Merquior, ao lembrar as palavras de Eduardo Portella, em 1965, quem desenvolve melhor a idéia de isolamento da poesia cabralina em relação à tradição literária nacional e lança mão da idéia das analogias ibéricas para explicar sua posição solitária:

Pois ele é, na observação de Eduardo Portella, um verdadeiro caso à parte na literatura brasileira: o primeiro poeta do novo lirismo; aquele que é, em relação à lírica anterior, um antipoeta, porque não dá uma só emoção que não venha pensada, uma só palavra que não chegue um conceito, uma só música, sem a exatidão e a nudez do único som necessário - portanto, o poeta que primeiro rompeu não só com as melações, os sentimentalismos, as pobres melodias, a sugestão deslizante, mas sobretudo com o acessório, o acidental, a obra do acaso e da sua irmã inspiração.<sup>97</sup>

Luiz Costa Lima contextualiza as origens deste tipo de poesia com a qual João Cabral teria rompido ao lembrar que no Romantismo, onde já havia tipografias, insistia-se em fazer uma literatura fundamentalmente cúmplice da oralidade. E a maneira de converter a página escrita em forma oral consistia em oferecer uma leitura fácil, fluente, embalada pela ritmicidade dos versos iguais e pela prosa digestiva, de tema nativista e/ou sentimental. Costa Lima também diz que ao longo da história nacional, o intelectual brasileiro foi, em síntese, “aceito não enquanto agente de idéias e de aprofundamento da

---

<sup>96</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. Cit, p. 531.

<sup>97</sup> MERQUIOR, José Guilherme. Op. Cit., p. 93.

linguagem, mas apenas enquanto especialista no verbo fácil, na palavra comovente e, daí, enquanto orientador de caminhos.”<sup>98</sup>

O crítico parte de uma análise histórica para tentar definir o termo “intelectual brasileiro” e oferece uma visão particular da cultura nacional. Ressalta a proibição da imprensa no país até bem tarde (a liberação vem em 1808, com a *Gazeta do Rio de Janeiro* e o *Correio Braziliense*), se for comparada com a proibição nos países da América espanhola (o México conheceu a imprensa em 1539, o Peru, em 1583) e de colonização inglesa (1650)<sup>99</sup>, como um dos motivos de uma forte oralidade presente no pensamento nacional.

Até o século XIX, o público do escritor brasileiro era mais um fantasma que uma realidade. As academias forneceram, no século XVIII, o seu simulacro. Formava-se uma cultura oral – que melhor precisaremos adiante como auditiva –, que tinha no púlpito e na tribuna os seus veículos por excelência.<sup>100</sup>

Em primeiro lugar, Costa Lima enfatiza que sua crítica à oralidade dá-se, principalmente, pelo fato dela acontecer no interior de uma civilização da escrita. “Mas o que significa termos uma cultura de dominância oral, numa civilização da escrita? Significa que, no caso, a palavra é escolhida e a frase

---

<sup>98</sup> COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981. p. 8: Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil.

<sup>99</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 10.

<sup>100</sup> COSTA LIMA, Luiz. Op. Cit., p. 7.



composta de maneira a suscitar um efeito que se quer o mais imediato possível.”<sup>101</sup>

Para o crítico, a cultura auditiva é uma cultura profundamente de persuasão – mas sem o entendimento. Traz com ela o efeito do impacto produzido para impressionar o auditório, em esmagar sua capacidade dialogal, em deixá-lo pasmo e boquiaberto ante a perícia verbal e a teatralização gesticulatória, maneiras de rapidamente subjugar o auditório.

De acordo com Luiz Costa Lima, então, o intelectual brasileiro foi sendo aceito como especialista no verbo fácil, fato que abriu caminho para que o sentimental, a ritmicidade dos versos iguais, a prosa digestiva, impregnassem a cultura literário-intelectual do país.

José Guilherme Merquior segue traçando seu panorama da poesia brasileira para depois contextualizar o papel de João Cabral dentro dela.

Numa poesia de improviso, de facilidade, de excessos, expressão, enfim, de uma sociedade ‘repentista’, facilitada, pletórica e não seletiva; numa poesia onde o lirismo quase sempre se reduziu ao sentimental; onde o próprio sentimental foi muitas vezes, como é comum, o avesso tonto da sensualidade menos madura; numa poesia sem plástica, sem construção, e com essa desordem, porque sem nenhum pensamento - o verso de João Cabral, a sua redondilha áspera impõe que as comparações sejam buscadas fora da nossa literatura e da nossa língua. O crítico se vê obrigado às analogias ibéricas...<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Ibid., p. 16.

<sup>102</sup> MERQUIOR, José Guilherme. Op. Cit., p. 93.

É importante a idéia de realizar a ponte entre a poesia de João Cabral e a poética peninsular ibérica, mas não de modo a excluir o pernambucano de nossa literatura e de nossa língua portuguesa. Ele definitivamente não se enquadra no perfil que Luiz Costa Lima e José Guilherme Merquior traçam do intelectual brasileiro, mas não deixa de ser um poeta nacional. Como é mantida esta identidade, como será feita a ponte entre o autor de versos com a redondilha áspera com uma literatura cheia de dengues, improvisada, facilitada?

O autor de *O cão sem plumas*, ao resgatar Berceo, por exemplo, retorna a um momento, o século XII, em que línguas e literaturas estavam em nascimento e no qual suas fronteiras eram difusas.

Vale retomar à história lingüística da região: o latim chega à Península Ibérica no final do século III a.c. trazido pelos soldados e colonos romanos que expandiam as fronteiras do Império ao qual pertenciam.

Esse latim popular sofreu influências guturais diversas, as dos povos aborígenes e as dos povos ádvenas e foi incorporando formas e vocábulos das línguas primitivas da Península. Por causas nunca suficientemente determinadas, diferenciou-se nas várias línguas hispânicas, uma das quais a falada na faixa ocidental ou atlântica ou galaico-portuguesa.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup>FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal*. 3.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 31-32.

Uma dessas línguas é o português<sup>104</sup> e a outra o próprio castelhano, ou espanhol, hoje língua oficial da Espanha, país que ainda conserva em seu território povos falantes de outros idiomas como o galego, o catalão e o basco. O galego, próximo ao português, depois da incorporação da Galizia à monarquia de Castela, tomou muitas formas castelhanas e figura como língua hispânica ao lado do espanhol e do português. Os casos do catalão e do basco são diferentes. O primeiro pertence à família galorromânica e não à hispânica (castelhano, português, galego), sendo uma variante do provençal<sup>105</sup>. O basco, por sua vez, é um idioma pré-romano ainda falado no norte da Espanha.

Pode-se ainda dizer que o dualismo lingüístico caracteriza a Península Ibérica durante a Idade Média acarretando dois tipos de cultura que coexistem e por vezes se influenciam. De um lado, a cultura laica ou profana, transmitida oralmente, em língua vulgar. De outro, a cultura monástica, escrita e erudita, inicialmente só expressa em latim, mas depois adotando a língua vulgar em traduções. Afirma a pesquisadora portuguesa Maria Ema Tarracha Ferreira, no livro *Poesia e prosa medievais*, que:

---

<sup>104</sup> As primeiras palavras portuguesas surgem em documentos do século IX, redigidos no artificial latim bárbaro, que nunca foi língua falada (...). Não são textos literários; são documentos de utilidade: partilhas e testamentos, cartas de doação, cartas de quitação, instrumentos jurídicos de vários tipos. (...) É do século XII em diante que principiam a aparecer documentos em português, totalmente ou em grande parte, o que indica os progressos da língua falada, que entrava já em competência com o latim bárbaro dos escrivães e tabeliães. Nem sempre são datados, mas dos datados os mais antigos são do mosteiro mais antigo monumento literário português parece que é uma peça lírica, de Vairão, da região de Entre Douro e Minho: de 1193 e 1231. (...) O datável de 1189 e atribuível a Paio Soares de Taveiros, que a dedicou a D. Maria Pais Ribeiro, a *Ribeirinha*, dama famosa da corte de Sancho I, do qual foi favorita. FIGUEIREDO, Fidelino. Op. Cit., p.32-33;41.

A primeira (cultura profana), divulgada pelo canto nas romarias ou peregrinações e nas cortes dos reis e dos grandes senhores, é constituída por composições em verso, líricas e satíricas, abrangidas sob a designação de poesia trovadoresca. Estas primeiras manifestações literárias, as mais antigas das quais datam provavelmente dos fins do século XII, documentam o emprego do galego-português ou galaico-português como língua literária da Península Ibérica.<sup>106</sup>

A especialista em literatura portuguesa medieval esclarece que à cultura monástica, por sua vez, cabe um papel importante no desenvolvimento do português, pois as ordens religiosas estabelecidas em mosteiros no Ocidente da Península contribuíram de maneira decisiva para formação da prosa literária portuguesa. Os monges ocupavam-se em copiar e em traduzir códices latinos — obras ascéticas e morais, hagiografias ou vidas de santos, crônicas e regras monásticas — que seriam destinados à formação e instrução de noviços. “Deste modo a língua portuguesa ganha flexibilidade e, devido ao enriquecimento do vocabulário pela introdução de termos latinos, torna-se apta à expressão de conceitos filosóficos e de noções abstratas.”<sup>107</sup> Entretanto, conforme diz a autora, estes monges não se limitam apenas à tradução dos códices; também redigem, em língua portuguesa os primeiros ensaios de prosa narrativa e histórica.

Isto se dá no final do século XII, portanto cerca de um século após os primeiros registros em poesia. No entanto, Maria Ema Tarracha Ferreira explica

---

<sup>105</sup> MOLL, Francisco de B. *Gramática histórica catalana*. Madrid: Editorial Gredos, 1952, p. 25.

<sup>106</sup> FERREIRA, Maria Ema Tarracha. (Seleção, introdução e notas). 1988. *Poesia e prosa medievais*. 2.ed. Lisboa: Biblioteca Ulissea de Autores Portugueses, p. 8.

que, no primeiro período medieval (conhecido sob a designação de “Período Trovadoresco ou galego-português” e compreendido entre os fins do século XII, com o provável aparecimento dos primeiros documentos escritos não literários, e 1434, ano em que Fernão Lopes, nomeado pelo rei D. Duarte cronista-mor do reino, cria verdadeiramente a prosa literária nacional), todas as **produções literárias**, e sobretudo a **poesia trovadoresca**, têm de ser integradas e compreendidas num contexto peninsular. Sob esse prisma, é que, segundo Maria Ema Tarracha Ferreira, o galego-português, língua falada, com pequenas diferenças no Noroeste da Península Ibérica tornou-se, até cerca de 1350, a língua literária de toda a Península, pois foi o idioma adotado pelos poetas leoneses, castelhanos, aragoneses, catalães e, naturalmente, também pelos galegos e portugueses, perdurando isoladamente até cerca de 1450, data aproximada da sua substituição pelo castelhano, também como língua da poesia.

Cabe ressaltar que “à vista dos textos literários medievais, a unidade da língua atlântica perdurou nos séculos XII-XV, ainda que já minada por germes separadores.”<sup>108</sup> Ou seja, a poesia galego-portuguesa foi a forma de expressão literária predominante na Península nesses séculos, sendo que esta forma literária abrigava, como forma de expressão poética, as línguas hispânicas que depois viriam a separar-se totalmente constituindo o galego, o português e o castelhano com suas respectivas normas gramaticais.

---

<sup>107</sup>Loc. Cit.

<sup>108</sup>FIGUEIREDO, Fidelino. Op. Cit., p. 32.

Assim, é preciso relativizar a “pura” influência ibérica-espanhola sofrida por João Cabral e pensar que, nos séculos medievais, as literaturas hispânicas estavam sob o domínio do galego-português, língua que deu origem ao português. O espanhol de Berceo, por exemplo, vem de uma era na qual há um total esfumaçamento dos limites entre as línguas e literaturas da região e merece uma certa relativização quanto a sua pureza castelhana. Influências latinas e galicismos estão entre as mais visíveis no texto do poeta medieval. Há, entretanto, emprego de letras que não conseguem ser explicados pelos filólogos e soam muito próximo ao uso em português. O uso do “s” duplo por Berceo é um exemplo: multiplicasse, sobrasse, andasse, promessa.

No âmbito da crítica brasileira, o discurso sobre o isolamento de João Cabral segue com a leitura de Antônio Carlos Secchin, datada de 1996. O crítico define o autor pernambucano como uma ilha cercada de silêncios, fora de uma possível e confortável linhagem genealógica.

Não há, portanto, na poesia brasileira uma linhagem ostensiva onde comodamente se possa instalar a obra de João Cabral de Melo Neto. Essa espécie de orfandade, que faz dele um autor-ilha, não implica, insistimos, um processo criador isento da História, inclusive porque, se uma ilha se define em si, ela só se percebe por oposição ao continente. **Diante desse continente literário, com suas famílias e genealogias bem assentadas, a ilha cabralina é uma poesia encharcada de silêncio por todos os lados.** Autor situado no tempo, mas não sitiado por ele, capaz, portanto, de grafar-lhe as marcas da recusa, da negação, da dissonância.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup>SECCHIN, Antônio Carlos. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 76: João Cabral: marcas. (grifo meu).

O contato de João Cabral com uma literatura estrangeira de fundação parece ser de fundamental importância na composição de grande parte de sua obra. Entretanto, é preciso questionar a legitimidade do isolacionismo que a crítica cunhou e vem cunhando ao longo dos anos em virtude do retorno do poeta à aurora dos tempos literários espanhóis. Primeiro, o poeta escreve em língua portuguesa, o que o faz legítimo herdeiro de toda a tradição literária criada neste idioma. Segundo, ao recorrer a *Berceo* ou ao *Mio Cid*, o pernambucano está de volta a um momento em que os limites das línguas e literaturas ibéricas não estão bem delimitados, fato que atenuaria o recurso às literaturas estrangeiras empreendido por João Cabral. Afinal, o poeta não estaria indo a fontes exteriores, mas às raízes da língua em que opera.

Analisados os pontos acima, é agora possível investigar, de modo mais aprofundado, a influência que teve a literatura medieval ibérica em outros pontos da obra de João Cabral de Melo Neto. Os próximos capítulos tentarão delinear o quanto determinante foi o contato do autor com uma poesia espanhola de fundação para a composição de boa parte de sua obra. Buscar-se-á ver como que, através de um movimento diacrônico, regressivo, de mergulho na memória poética, o pernambucano encontrou a potência suficiente para enfrentar o silêncio ameaçador.

### 3. O RESGATE DA PALAVRA



*Falar, assumir a privilegiada singularidade e  
solidão do homem no silêncio da  
criação, é perigoso. Falar com a força máxima  
da palavra, assim como faz o  
poeta, é sumamente perigoso.  
Assim até mesmo para o escritor,  
talvez mais para ele do que  
para outros, o silêncio  
é uma tentação, um refúgio.*

*(George Steiner – O poeta e o silêncio)*

João Cabral de Melo Neto ao mergulhar no passado, indo em busca de poéticas medievais ibéricas originárias, em verdade estabelece alicerces para dar um salto em direção ao futuro. Após conhecer as bases de uma forma de manifestação lingüística e importá-la para seus versos, o poeta está apto a fazer o cruzamento de duas questões, que constituem os eixos básicos da perspectiva de leitura que empreendemos: o problema da origem das línguas e o da contemporânea crise da linguagem.

O drama da crise da linguagem, a expressão humana e sua limitação em dar conta das coisas, parece assombrá-lo desde os primeiros versos compostos aos 20 anos. O medo do silêncio o assombra. Cabral, num esforço em busca da palavra cronologicamente inicial, talvez esteja buscando trazer para um espaço concreto, poético, real, a desejada reconciliação das palavras e das coisas. Parece misturar origem e crise, ao tentar uma equação para o drama da expressão humana. Talvez seja o retorno à aurora de línguas e literaturas o escape possível do fazedor de versos, para libertar-se de um exílio sem volta em que se encontram todos os homens. O exílio que sofremos com a perda da capacidade de compreender e comunicar o mundo após a queda de Babel, queda na qual a língua translúcida do Éden perdeu-se para sempre.

Quem sabe seja esta volta no tempo o caminho escolhido por Cabral para resgatar a flauta atirada por Anfion aos peixes surdos-mudos do mar. Talvez seja essa palavra, buscada num tempo distante, a possível voz a garantir o exercício

de timbres e matizes que compõem a poesia encontrada e que espantam o silêncio, a morte, a entrega, a rendição.

A escolha de Cabral por não calar fica clara através de *O cão sem plumas*, quando o poeta parte para a Espanha e confessa as influências sofridas pela poesia ibérica bem como sua mobilização ao deparar-se com índices sociais que falam de um Brasil paupérrimo. No livro posterior, *O Rio*, a influência da poética espanhola é formalmente marcante como já foi anteriormente exposto neste trabalho, tendo como base a dissertação de mestrado *O Capibaribe de João Cabral em O rio e O cão sem plumas: Duas Águas?* já citada. E como comporta-se a poesia do pernambucano em seus livros posteriores?

Após *O rio*, em 1956, é publicado *Duas águas*, volume que reúne os livros anteriores mais os inéditos *Morte e vida severina*, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*. O primeiro texto é um auto de natal pernambucano que, ao ser musicado por Chico Buarque de Holanda e encenado, em 1966, em São Paulo, alcança grande audiência. Talvez a peça mais popular de João Cabral, seus versos trabalham a idéia de um retirante nordestino que, seguindo o Rio Capibaribe em direção à cidade litorânea do Recife, vai encontrando a morte pelo caminho e, de certo modo, também a vida. O texto compõe junto com *O rio* e *O cão sem plumas* aquilo que se designou chamar de *Tríptico do Capibaribe* e é um legítimo descendente da tradição medieval ibérica do auto – nome dado a diversas representações teatrais, tanto de índole religiosa como de assunto profano, que estão na origem do teatro espanhol. Para lembrar o marco histórico literário deste

gênero, vale citar o *Auto de los reyes magos* que “é a mais antiga peça de teatro conhecida na península ibérica em língua romance e seus 147 versos conservados em um manuscrito são datados do início do século XIII”<sup>110</sup>. Esta peça Natalícia, conta a adoração dos reis magos segundo o evangelho de São Mateus.

Também recebiam os autos, na Idade Média, “o nome de *mistérios* ou *moralidades*, sobretudo quando tratavam de um tema religioso. Desde a segunda metade do século XVI, começaram a chamar-se de *autos sacramentais*, gênero no qual se destacou, como insuperável mestre, Pedro Calderón de La Barca.”<sup>111</sup> Os *autos sacramentais* eram certas obras de um ato com personagens alegóricos que centravam seus argumentos no dogma da eucaristia.

Há, ainda, um reconhecido caráter maleável do auto, pois seus temas e estruturas prestam-se a sucessivas acomodações para distintas realidades: o diabo, por exemplo, personagem recorrente nos dramas sacros, chegou até a assumir forma de pirata ou mouro, de acordo com as circunstâncias de representação. Os autos caracterizavam-se, outrossim, por seu jogo de cena singelo, apresentando em geral pobreza de recursos dramáticos, além de serem veiculados numa linguagem despojada e rústica.<sup>112</sup>

Na língua portuguesa, é Gil Vicente, somente no século XVI, quem cria obras teatrais na forma de auto e desenvolve o gênero até tornar-se mestre nele.

---

<sup>110</sup> BLEIGER, Gérman; MARÍAS, Julián. Op. Cit., p. 72.

<sup>111</sup> Loc. Cit.

<sup>112</sup> BRANDELLERO, Sara Lucia Amelia. O contador de histórias: João Cabral de Melo Neto e a poesia popular. Brasília: UNB/Instituto de Letras, 1994, p. 97. Dissertação de mestrado.

Serão 44 peças escritas ao longo da vida sendo muitas em castelhano e outras bilíngües.

O teatro vicentino é a coisa maior da dramaturgia primitiva peninsular. Expressa uma continuidade fiel do espírito da Idade Média, do seu goticismo puro, desse idealismo ingênuo e transcendente dos painéis dos pintores primitivos, em que os homens viviam vida dúplice, com um pé na terra e outro no céu, aliando na sua consciência o mais grosseiro materialismo das preocupações terrenas com a mais alada fé num além copiado desse terreno cenário, só mundificado das suas bastardas aderências<sup>113</sup>

João Cabral de Melo Neto, ao compor o auto de Natal pernambucano *Morte e Vida Severina*, foi buscar na fonte de uma cultura peninsular ibérica a matriz de um gênero com raízes medievais. O caráter alegórico da narrativa ancestral não deixa de estar presente no texto. Severino, personagem principal, personifica tantos outros semelhantes quando empresta seu nome próprio para servir como adjetivo no título da obra. Severino é vários, torna-se símbolo de uma existência precária. É no auto que também se pode ver uma série de questionamentos empreendidos pela personagem que trazem a angústia do confronto com o limite das respostas ou do silêncio, da não-resposta. O limite da linguagem em face à existência:

- Seu José, mestre carpina,  
e quando é fundo o perau?  
quando a força que morreu  
nem tem onde se enterrar,  
porque ao puxão das águas  
não é melhor se entregar?

---

<sup>113</sup> FIGUEIREDO, Fidelino de. Op. Cit. p. 115.

- Severino, retirante,  
o mar de nossa conversa  
precisa ser combatido,  
sempre, de qualquer maneira,  
porque senão ele alaga  
e devasta a terra inteira.  
- Seu José, mestre carpina,  
e em que nos faz diferença  
que como frieira se alastre,  
ou como rio na cheia,  
se acabamos naufragados  
num braço do mar miséria?  
- Severino, retirante,  
muita diferença faz  
entre lutar com as mãos  
e abandoná-las para trás,  
porque ao menos esse mar  
não pode adiantar-se mais.  
- Seu José, mestre carpina,  
e que diferença faz  
que esse oceano vazio  
cresça ou não seus cabedais,  
se nenhuma ponte mesmo  
é de vencê-lo capaz?<sup>114</sup>

O mar de uma entrega, talvez um mar de silêncio, é chamado ao combate por um mestre carpina guerreiro. Precisa ser enfrentado para acabar com o risco de tomar conta de toda uma terra. Do mesmo modo um rio na cheia, com seu discurso descontrolado, precisa ser evitado. À tentação de Severino, de abandonar-se de vez aos apelos de um mar miséria, Seu José é implacável: a mínima luta (palavra?) frearia o avanço do mar. Está assim, no auto, exposta a fusão entre uma forma movida no tempo de modo diacrônico e a busca do poeta de aliar à sua estrutura o drama sincrônico da crise da linguagem.

---

<sup>114</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit., p. 194: Morte e Vida Severina.

João Cabral vai às origens de uma manifestação lírica e as importa para a poesia contemporânea. O auto, num gesto diacrônico, é trazido à luz do século XX para falar de um dilema sincrônico: a crise da linguagem. O drama que os seres humanos enfrentam em dar nome às coisas, em vencer o silêncio ameaçador.

### 3.1 PERNAMBUCO E ESPANHA

Na mesma data em que *Morte e Vida Severina* é realizado, é também composto o livro *Paisagem com Figuras*. Diz Benedito Nunes sobre a obra:

Mais apurada e rigorosa, a poesia de *Paisagens com Figuras* desenvolve-se sob a plena consciência da natureza lingüística do fenômeno poético, que permite controlar reflexivamente o efeito da apreensão verbal, subordinada quase sempre a um segundo plano, metalingüístico. Está o poeta construtor situado entre dois níveis de linguagem: movimenta-se de um para outro, e os articula no todo arquitetônico de um discurso único.<sup>115</sup>

Para João Alexandre Barbosa, o livro marca o momento do enlace de duas experiências fundamentais do poeta: a nordestina e a espanhola.<sup>116</sup> O crítico também afirma que “destaca-se o modo pelo qual, tratando de paisagens e figuras nordestinas e espanholas, num amálgama, que daí por diante, será uma constante em sua obra, o poeta saberá conservar aquela tensão entre o direcionamento para a realidade e a auto-referencialidade que é um ganho de sua longa aprendizagem.”<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> NUNES, Benedito. Op. Cit., p. 1974.

<sup>116</sup> BARBOSA, João Alexandre. Op. Cit. , p. 129.



As imagens espanholas contidas em 10 dos 18 poemas que compõem o livro são na maioria oriundas de uma Espanha contemporânea. O retorno no tempo, empreendido em outros textos cabralinos, em busca de formas e temas ancestrais é deixado um pouco de lado. Uma exceção é o poema *Medinaceli*, que faz referência da provável terra do anônimo autor de *Mio Cid*. Cabral descreve o esvaziamento da cidade, hoje na atual província de Soria que, no século XII, fazia fronteira com o império árabe e servia de portão de defesa do reino de Castela.

Do alto de sua montanha  
 numa lenta hemorragia  
 do esqueleto já folgado  
 a cidade se esvazia.

Puseram Medinaceli  
 bem na entrada de Castela  
 como no alto de um portão  
 se põe um leão de pedra.

Medinaceli era o centro  
 (nesse elevado plantão)  
 do tabuleiro das guerras  
 entre Castela e o Islão,

entre Leão e Castela,  
 entre Castela e Aragão,  
 entre o barão e seu rei,  
 entre o rei e o infanção,

onde engenheiros, armados  
 com abençoados projetos,  
 lograram edificar  
 todo um deserto modelo.

Agora Medinaceli

---

<sup>117</sup> BARBOSA, João Alexandre. Op. Cit., p. 77: A lição de João Cabral.

é cidade que se esvai:  
 mais desce por esta estrada  
 do que esta estrada lhe traz.<sup>118</sup>

Nada parece sobrar desta cidade-fortaleza, berço de um poeta  
 anônimo, fundador de uma língua com seu poema da epopéia castelhana.

Pouca coisa lhe sobrou  
 senão ocos monumentos,  
 senão a praça esvaída  
 que imita o geral exemplo;

pouca coisa lhe sobrou  
 se não foi o poemão  
 que o poeta daqui contou  
 (talvez cantou, cantochão),

que poeta daqui escreveu  
 com a dureza de mão  
 com que hoje a gente daqui  
 diz em silêncio seu *não*.<sup>119</sup>

A terra salva o “poemão” por uma lógica da negatividade. O poema (Mio Cid) foi escrito com a dureza com que a gente diz em silêncio o seu *não*. Há uma comparação que aproxima o silêncio e a escrita. Assim, é na resistência dos versos duros do cantochão, pelo *não* de sua gente, que a terra é salva de esvaziar-se totalmente. Algo lhe sobra pelo silêncio dos seus: uma voz-linguagem-língua. Desse modo, Cabral mostra a paisagem contemporânea de uma cidade esvaziando-se e a funde com um momento de origem em mais um exercício de diacronia.

---

<sup>118</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 148: Paisagens com Figuras.

<sup>119</sup> Loc. Cit.

Ao lado de *Medinaceli*, há outro poema a chamar atenção em *Paisagens com Figuras*. Mantendo a temática espanhola, *Alguns Toureiros* é uma metapoesia disfarçada a qual o poeta, ao falar da arte de jogar com um touro, parece estar mesmo é falando do trabalho de lidar com a pena. Se for posto ao lado de *Medinaceli*, veremos de modo claro o retorno ao passado como centro de um texto e a crise da linguagem como ponto nevrálgico de outro. Claros ficarão **os níveis de tensão em que caminha a poesia cabralina na tentativa de encontrar, através de um retorno no tempo, um modo de solução formal e com isso enfrentar a crise da linguagem que o ameaça com o silêncio.**

Eu vi Manolo González  
E Pepe Luís, de Sevilha:  
precisão doce de flor,  
graciosa porém precisa.

Vi também Julio Aparício,  
de Madrid, como *Parrita*:  
ciência fácil de flor,  
espontânea, porém estrita.

Vi Miguel Báez, *Litri*,  
dos confins da Andaluzia,  
que cultivava uma outra flor:  
angustiosa de explosiva.

E também Antonio Ordóñez,  
que cultivava flor antiga:  
perfume de renda velha,  
de flor em livro dormida.<sup>120</sup>

A flor, metáfora clássica da poesia, transforma-se em metáfora da arte de tourear de Antonio Ordóñez, Miguel Báez, Julio Aparício, Pepe

---

<sup>120</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 157.

Luís e Manolo González. Cada toureiro com seu estilo próprio na dança frente ao touro no espaço da arena. O impacto, porém, vem com a visão de Manuel Rodríguez, o *Manolete*.

Mas eu vi Manuel Rodríguez,  
*Manolete*, o mais deserto,  
 o toureiro mais agudo,  
 mais mineral e desperto,

o de nervos de madeira,  
 de punhos secos de fibra,  
 o de figura de lenha,  
 lenha seca de caatinga,

o que melhor calculava  
 o fluido aceiro da vida,  
 o que com mais precisão  
 roçava a morte em sua fímbria,

o que à tragédia deu número,  
 à vertigem, geometria,  
 decimais à emoção  
 e ao susto, peso e medida,<sup>121</sup>

O toureiro que calcula, que faz da régua e do esquadro os instrumentos necessários à contenção da emoção parece ser o preferido do poeta. O exemplo de *Manolete* na luta contra o touro será proposto por Cabral como modelo ético a ser perseguido por aqueles que perseguem os versos.

sim, eu vi Manoel Rodríguez,  
*Manolete*, o mais asceta,  
 não só cultivar sua flor  
 mas demonstrar aos poetas:

---

<sup>121</sup> Loc. Cit.

como domar a explosão  
 com mão serena e contida,  
 sem deixar que se derrame  
 a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la  
 com mão certa, pouca e extrema:  
 sem perfumar sua flor,  
 sem poetizar seu poema.<sup>122</sup>

Contenção, certeza, serenidade serão alguns atributos ressaltados pelo poeta pernambucano para a elaboração de poesia. A reiteração dessa idéia, de certa forma, pode ser vista no texto *Poesia e Composição*, de 1952 no momento em que João Cabral fala sobre a poesia que privilegia a experiência. Experiência significando confessionalismo. João Cabral parece estar fazendo uma crítica à poesia confessional:

Essa espécie de poesia, geralmente, e hoje em dia sobretudo, atinge mais facilmente o leitor. Ela é escrita em linguagem corrente, não por amor à linguagem corrente, mas como um resultado de sua pouca elaboração. Também porque é pouco elaborada ela desdenha completamente os efeitos formais e tudo o que faça apelo ao esforço e à inteligência. Por outro lado, o tom nela é essencial. É através do tom, de suas qualidades musicais, e não qualidades intelectuais ou plásticas, que ela tenta reproduzir o estado de espírito em que foi criada. Muitas vezes, mais do que pelas palavras é pela entonação que o autor penetra em sua atmosfera. É uma poesia que se lê mais com a distração do que com a atenção, em que o leitor mais desliza sobre as palavras do que as absorve. Vagamente, para captar das palavra, sua música. É uma poesia para ser lida mais do que para ser relida.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Loc. Cit.

<sup>123</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit., p. 729: Poesia e composição.

O poeta faz a crítica a um certo tipo de poesia que merece ser combatida no texto crítico *Poesia e composição*. O mesmo tom crítico é assumido no texto *Da função da moderna poesia*:

O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. Por sua vez, o bem da expressão já não precisa ser ratificado pela possibilidade de comunicação. Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela. O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória.<sup>124</sup>

Neste texto o poeta tenta ressaltar uma tendência da poesia moderna, a ênfase no sujeito e a falta da necessidade do outro, do leitor. A poesia moderna, na visão de Cabral, é algo fechado dentro do próprio poeta, escrito para ele mesmo, sem a preocupação da comunicabilidade. A crítica às fragilidades da lírica moderna são assim expostas:

Tudo o que os poetas modernos obtiveram, foi o chamado “poema” moderno, esse híbrido de monólogo interior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios, de balbucio e de hermenêutica filosófica, monotonamente linear e sem estrutura discursiva ou desenvolvimento melódico, escrito quase sempre na primeira pessoa e usado indiferentemente para qualquer espécie de mensagem que o seu autor pretenda enviar. Mas esse tipo de poema não foi obtido através de nenhuma consideração acerca de sua possível função social de comunicação. O poeta contemporâneo chegou a ele passivamente, por inércia, simplesmente por não ter cogitado no assunto. Esse tipo de poema é a própria ausência de construção e organização, é o simples acúmulo de material poético, rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e da palavra, mas atirado desordenadamente numa caixa de depósito.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit., p. 768: Da função moderna da poesia.

João Cabral faz a crítica ao tipo de poesia melodioso e chama para as saídas possíveis de um fazer poético moderno com maior sentido. Ele apela para a construção, a organização. Aquilo que também poderíamos chamar de projeto e que ele teria ido buscar nos ensinamentos formais buscados na poesia medieval ibérica.

Os versos de *Alguns Toureiros*, há pouco analisados, são uma fórmula poética para o combate a um tipo de lírica que deve ser evitada. Maior elaboração e apelo à inteligência são os outros pontos que o poeta ressalta em *Poesia e Composição*. O que na verdade se vê nestes textos, um poético e dois teóricos, é a tentativa de Cabral de mostrar um caminho de escape ao silêncio, de fornecer uma lição de manejo da palavra. No poema a seguir, *Uma Faca só Lâmina*, estes caminhos e lições, essa possibilidade de escapar do silêncio, serão levados ao limite.

---

<sup>125</sup> Ibid., p. 769-770.

### 3.2 UMA FACA SÓ LÂMINA: A CRISE EXPOSTA

Se em *Morte e Vida Severina* o poeta parece juntar o drama da linguagem a uma forma que volta às origens, e em *Paisagens com Figuras*, Cabral não abandona seu retorno à aurora da poética espanhola e ao mesmo tempo desenha lições de fazer poético através de uma metapoesia disfarçada, no poema posterior, *Uma Faca só Lâmina ou Serventia das Idéias Fixas*, de 1955, a poética parece ser tomada totalmente pela crise da palavra. Com 348 versos, o texto é dividido em nove partes centrais (de A a I), uma introdução e um epílogo, de oito quadras cada um, de rimas pares e assonâncias.

Nesta obra vemos, num primeiro momento, o exercício extremo de Cabral na despersonalização em sua poesia. Como afirma Luiz Costa Lima: “Há uma absoluta falta de referências a um eu individualizado. O autor não fala de si ou de alguém. Trata de um estado. Impessoaliza para que generalize.”<sup>126</sup> Costa Lima vai além, ressalta a absoluta suspensão de sentimentos ou pessoas: “Não há alguém que sofra ou se alegre.



Esses são valores que em nada servem à compreensão do texto. O que deve ser enfatizado é que lidamos com um corpo do qual como se houvesse desligado o centro nervoso, de modo que se pudesse sobre ele trabalhar, observar sua vida interna, sem nenhuma preocupação pelas reações do paciente. Pois, se este paciente não é alguém, é, entretanto, algo: a linguagem.”<sup>127</sup> Vejamos, para começar, a introdução:

Assim como uma bala  
enterrada no corpo,  
fazendo mais espesso  
um dos lados do morto;

assim como uma bala  
do chumbo mais pesado,  
no músculo de um homem  
pesando-o mais de um lado;

qual bala que tivesse  
um vivo mecanismo,  
bala que possuísse  
um coração ativo

igual ao de um relógio  
submerso em algum corpo,  
ao de um relógio vivo  
e também revoltoso,

relógio que tivesse  
o gume de uma faca  
e toda impiedade  
de lâmina azulada;

assim como uma faca  
que sem bolso ou bainha  
se transformasse em parte  
de vossa anatomia;

qual uma faca íntima  
ou faca de uso interno,  
habitando num corpo

---

<sup>126</sup> COSTA LIMA, Luiz. Op. Cit., p. 291.

<sup>127</sup> Loc. Cit., p. 292.

como o próprio esqueleto

de um homem que o tivesse,  
e sempre, doloroso,  
de homem que se ferisse  
contra seus próprios ossos.<sup>128</sup>

Um poema linguagem? É o que aponta o crítico brasileiro. Ainda mais se pensarmos nas duas últimas estrofes da introdução quando a faca íntima (linguagem?) habitante interna de um corpo confunde-se com seus ossos e fere a carne. Esqueleto(s) doloroso(s) a dar sustento ao corpo e ao mesmo tempo dor. Uma faca como se fosse uma palavra, símbolo de nossa humanidade e ao mesmo tempo nossa danação, pois nos fere a não dar conta do real e ainda por cima por nos apartar dos outros animais.

Homero Araújo considera que a idéia fixa da propriedade faca é um símbolo particularmente feliz daquele dispositivo poético que exige do poeta. “Eventualmente agride o leitor e critica a linguagem e a poesia com as quais opera.”<sup>129</sup>

Sua leitura constrói-se sobre a função crítica da faca e sua agressividade e também afirma que estes aspectos afastariam João Cabral de uma tradição poética nacional: “Digamos que a faca também é lingüística, o que implica insinuar que ela encerra uma concepção de poesia que se opõe ao

<sup>128</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 205: Uma Faca só Lâmina.

<sup>129</sup> ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O poema no sistema – a peculiaridade do antilríco João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Instituto de Letras, 1999. Tese de doutorado.

lirismo confessional de tão forte presença na literatura brasileira. Tal lirismo provocaria o embotamento da fúria e ardor da faca, tornando-a incapaz de despertar a inquietação no corpo de quem quer que seja.”<sup>130</sup>

Sobre a questão, o crítico brasileiro João Alexandre Barbosa concorda em parte com Costa Lima, mas faz suas ressalvas quanto ao papel da linguagem dentro do poema:

O *deixar falar* a linguagem (e este *deixar* é, por si mesmo, complexo demais para que se possa falar de uma assepsia radical, como a proposta pela imagem cirúrgica de Costa Lima) não significa, a meu ver, necessariamente, a inexistência de “alguém que sofra ou se alegre”, não obstante entenda que a afirmação de Costa Lima é, por assim dizer, tática a fim de isolar o texto em uma consideração individualizante. Acredito que, consideradas na perspectiva das *Poesias Completas*, sobretudo levando em conta o subtítulo do poema, as oito primeiras estrofes podem ser tomadas como, na verdade, um prólogo, quer dizer, um texto em que, sem individualizar, o poeta propõe os termos pelos quais há de discutir em seguida o conceito para que convergem, insistindo naquilo que textos anteriores, pelo menos desde *O engenheiro*, sugeriam: a conquista de uma ausência por intermédio de um instrumento – a linguagem – inapelavelmente voltado para a significação.<sup>131</sup>

A ausência levantada por João Alexandre pode ser lida, de modo simplificado, como um abandono do subjetivo. Essa “conquista” viria por uma operação da linguagem através da qual a significação ficaria em primeiro plano. Este apelo à significação (e conseqüentemente ao objeto) traria junto a aparente desumanização do poema.

---

<sup>130</sup> Loc.Cit.

<sup>131</sup> BARBOSA, João Alexandre. Op. Cit., p.146-147.

Ao mesmo tempo em que se empreende uma leitura do pensamento de João Alexandre e conclui-se que uma valorização da significação através da linguagem é o caminho para a ausência, vêm à lembrança as lições dos mestres espanhóis tão caros a João Cabral e que tanto valorizavam os substantivos, as palavras menos acessórias, as mais tácteis, significativas. Palavras que, de certo modo, estão mais próximas do objeto, representam-no mais puramente.

Sobre esse aspecto também vale lembrar os ensinamentos do lingüista Émile Benveniste que discorre de forma esclarecedora sobre alguns aspectos das pessoas verbais. De acordo com Roland Barthes, Benveniste teria fundado lingüisticamente, cientificamente, a identidade do sujeito e da linguagem em um trabalho que poderia ser um dos caminhos “para a solução de uma velha antinomia mal liquida: a do subjetivo e do objetivo”<sup>132</sup>:

Nas duas primeiras pessoas, há aos mesmo tempo uma pessoa implicada e um discurso sobre essa pessoa. *Eu* designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre o ‘eu’: dizendo *eu*, não posso deixar de falar de mim. Na segunda pessoa, ‘tu’ é necessariamente designado por *eu* e não pode ser pensado fora de uma situação proposta a partir do ‘eu’; e, ao mesmo tempo, *eu* enuncia algo como um predicado de ‘tu’. Da terceira pessoa, porém, um predicado é bem enunciado somente fora do ‘eu-tu’; essa forma é assim exceptuada da relação pela qual ‘eu’ e ‘tu’ se especificam. Daí, ser questionável a legitimidade dessa forma como pessoa. (...) Segue-se que, muito geralmente, a pessoa só é própria às posições ‘eu’ e ‘tu’. A terceira

---

<sup>132</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984. (Signos, 44) . Porque gosto de Benveniste.

pessoa é, em virtude da sua própria estrutura, a forma não pessoal da flexão verbal.<sup>133</sup>

Benveniste ainda declara que a terceira pessoa pode servir para estabelecer uma impessoalidade e ao contrário de unicidade de “eu” e “tu”, o “ele” pode ser uma infinidade de sujeitos – ou nenhum. O lingüista ainda afirma que se deve tomar consciência de uma particularidade: “a terceira pessoa’ é a única pela qual uma coisa é predicada verbalmente.”<sup>134</sup> Assim, pode-se concluir que o centramento no “ele” relativiza o sujeito (a pessoa) a partir do momento em que pode ser muitos ou nenhum (ausência). Esse mecanismo, de certa forma, cria a possibilidade de um apagamento do sujeito e uma centralização no objeto. É a coisa que será ressaltada por meio da predicação verbal e não quem dela fala. Neste ponto é também possível lembrar Luiz Costa Lima para quem, no início de uma *Uma Faca só Lâmina*, haveria uma absoluta falta de referências a um eu individualizado no poema. João Cabral não falaria de si ou de alguém, mas de um estado. Impessoaliza para que se generalize.

Seria esta busca pelo apagamento do eu uma condição para a linguagem concreta? O centramento no objeto, o esquecimento do eu ou a diminuição de seu volume seria um passo em direção a uma linguagem nomeante? A valorização da coisa, a impessoalização, seria um modo

---

<sup>133</sup> BENVENISTE, Émile. Problemas da lingüística geral. São Paulo: Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p. 247-259: Estrutura das relações de pessoa no verbo.

de desbastamento, uma aproximação maior com o substantivo, com a essência e uma forma de deixar de lado o supérfluo, o adjetivo?

Vale lembrar as palavras finais de Italo Calvino no texto *Multiplicidade* publicado em suas *Seis propostas para um próximo milênio*:

Quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do self, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...<sup>135</sup>

Ao lado da questão da “desumanização” levantada por Costa Lima e João Alexandre Barbosa, o problema do símile também merece destaque. As palavras *bala*, *relógio* e *faca* percorrem todo o texto numa dança em que trocam de lugar entre si numa mobilidade que as faz parecerem uma só. A introdução é exemplar neste aspecto e nela as três palavras percorrem os versos num jogo de azougue. João Alexandre Barbosa lembra que os trinta e dois versos da introdução apontam para uma convergência. “Depois de “assim como uma bala”, estende-se através de conexões comparativas “assim como”, “qual”, “igual”, e uso do subjuntivo (“tivesse”), na formação de uma cadeia de equivalências em que as imagens bala, relógio e faca passam a ser apenas nomes para a

---

<sup>134</sup> Ibid., p. 253.

<sup>135</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. Ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1994, p. 138: Multiplicidade.

designação de um conceito (“ausência”) da primeira estrofe mencionada.”<sup>136</sup>

Vejamos a primeira estrofe da parte A do poema:

Seja bala, relógio,  
ou a lâmina colérica,  
é contudo uma ausência  
o que esse homem leva.<sup>137</sup>

Os dolorosos elementos (bala, relógio transformados em faca pelo recurso do símile) internalizados no corpo humano são na verdade ausências. Se forem lidos como a marca de uma linguagem, talvez sejam a plena configuração de um silêncio, um limite. Assim, estaria o ser levando dentro de si o vazio da incomunicabilidade ocorrido após a queda de Babel? Carregaria o fim da tranqüila certeza de estar apto a compreender e comunicar realidade, pois a translúcida língua do Éden haveria sido perdida para sempre?

A marca da ausência é reforçada:

Por isso é que o melhor  
dos símbolos usados  
é a lâmina cruel  
(melhor se de Pasmado):

porque nenhum indica  
esta ausência tão ávida  
como a imagem da faca  
que só tivesse lâmina,

<sup>136</sup> BENVENISTE, Émile. Op. Cit., p. 146.

<sup>137</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 206: Uma Faca só Lâmina.

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.<sup>138</sup>

Esta voracidade da ausência, esta fome do silêncio podem ser explicadas por Heidegger em seu *Ser e tempo*. Diz o filósofo alemão ser o silêncio uma possibilidade constitutiva do discurso. Assim, não estaria João Cabral propondo a imagem da faca entregue à fome pelas coisas, como se pudesse ser lida através da avidez das palavras imperfeitas, limitadas, pelas coisas? Palavras em riste, ávidas para fazer falar os objetos? Vejamos o pensamento de Heidegger:

Silenciar não significa ficar mudo. Ao contrário, o mudo é a tendência 'para falar'. O mudo não apenas não provou que pode silenciar, como lhe falta até a possibilidade de prová-lo. E, como mostra que silencia e pode silenciar. Quem nunca diz nada também não pode silenciar num dado momento. Silenciar em sentido próprio só é possível num discurso autêntico. Para poder silenciar, a pre-sença deve ter algo a dizer, isto é, deve dispor de uma abertura própria e rica de si mesma. Pois só então é que o estar em silêncio se revela e, assim, abafa a 'falação'. Como modo de discurso, o estar em silêncio articula tão originariamente a compreensibilidade da pre-sença que dele provém o verdadeiro poder ouvir e a convivência transparente.<sup>139</sup>

É no estado de silêncio (ausência) que poderá configurar-se a voz autêntica. Uma mudez profunda e guardada da qual “ninguém do próprio corpo/poderá retirá-la,/não importa se é bala/nem se é relógio ou faca.” A faca

---

<sup>138</sup> Loc. Cit.



intestina de João Cabral tem uma missão com os homens que lidam com a palavra:

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

umas que se asfixiam  
por debaixo do pó  
outras despercebidas  
em meio a grandes nós;

palavras que perderam  
no uso todo o metal  
e a areia que detém  
a atenção que lê mal.

Pois somente essa faca  
dará a tal operário  
olhos mais frescos para  
o seu vocabulário<sup>140</sup>

O operário das palavras encontrará na agudeza feroz, na violência limpa da faca a fórmula para obter a sanidade de um material doente. Assim, a purificação passaria pela ausência, pela mudez, pelo silêncio que a faca também, de certa forma, representa:

e somente essa faca  
e o exemplo de seu dente  
lhe ensinará a obter  
de um material doente

o que em todas as facas  
é a melhor qualidade:  
a agudeza feroz,  
certa eletricidade,

---

<sup>139</sup> HEIDEGGER, Martin. Op. Cit., p. 220.

<sup>140</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 213: Uma Faca só Lâmina.

mais a violência limpa  
 que elas têm, tão exatas,  
 o gosto do deserto,  
 o estilo das facas.<sup>141</sup>

O poema de Cabral segue, na sua parte I, dizendo de quem possui a lâmina e o poder que isso representa:

Essa lâmina adversa,  
 como o relógio ou a bala,  
 se torna mais alerta  
 todo aquele que a guarda,

sabe acordar também  
 os objetos em torno  
 e até os próprios líquidos  
 podem adquirir ossos.

E tudo o que era vago,  
 toda frouxa matéria,  
 para quem sofre a faca  
 ganha nervos, arestas.

Em volta tudo ganha  
 a vida mais intensa,  
 com nitidez de agulha  
 e presença de vespa.

Em cada coisa o lado  
 que corta se revela,  
 e elas que pareciam  
 redondas como a cera

despem-se agora do  
 caloso da rotina,  
 pondo-se a funcionar  
 com todas suas quinas.<sup>142</sup>

Os objetos são acordados pela agudeza da lâmina. As coisas abandonam um estado esférico, de maciez, para funcionar, como numa máquina,

---

<sup>141</sup> Loc. Cit.

<sup>142</sup> Loc. Cit.

com todas suas arestas (seus significados?). Estaria a palavra, depois de passar por uma ausência/silêncio purificadora, mais próxima das coisas, mais hábil de dar conta dos objetos? E como dizem os versos: *despem-se agora do/caloso da rotina/, pondo-se a funcionar/com todas suas quinas*. A palavra como máquina funciona com todas as suas arestas, depois de desvertirem-se do caloso da rotina.

Teria João Cabral de Melo Neto, depois de entrar em contato com uma palavra historicamente originária, de fundação, conquistado forças para enfrentar a crise da linguagem, o silêncio ameaçador? Ao lado dessa conquista, também não estaria usando os atributos da ilogicidade característicos do surrealismo, movimento que reconhece, de certo modo, como paternal? A partir desses passos, teria o poeta vislumbrado os caminhos para criar uma poética fundante, conquistado o direito a ser um servidor das palavras, como define Octavio Paz e, assim, poder nomear?

As estrofes finais do poema mostram de forma mais clara a intenção de Cabral em trabalhar a questão da linguagem nos versos de *Uma Faca só Lâmina*. Donald Schüler, em *Palavra Imperfeita*, texto de 1979, numa análise lacaniana dos versos, diz ser o homem mastigado pela faca.<sup>143</sup>

Enfim, um jogo de imagens estabelece-se havendo a explicitação do símile que ocorreu no início de poema e transformou bala, faca e relógio em

apenas uma imagem. A seguir, lembrança, realidade e imagem interrelacionam-se para que se chegue à conclusão do limite da imagem (linguagem) que “rebenta” ao tentar dar conta da realidade. Por fim, a idéia de que a lembrança será muito mais intensa do que a linguagem quando é preciso criar imagens:

*e daí a lembrança  
que vestiu tais imagens  
e é muito mais intensa  
do que pôde a linguagem,*

*e afinal à presença  
da realidade, prima,  
que gerou a lembrança  
e ainda a gera, ainda,*

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

Em *Uma faca só lâmina*, Cabral vai trazer à tona em sua poética a crise da linguagem de um modo extremamente radical. Realidade/imagem/lembrança dançam num jogo de símile num epílogo que, por fim, mostra o limite da representação. O real (o objeto) resiste a ser apreendido por uma imagem que rebenta. A partir desse ponto, estaria o poeta mais pacificado com essa questão? Abandonaria seu exercício diacrônico empreendido até então de modo constante e aceitaria o limite? Para João Alexandre Barbosa, é o fracasso da imagem e não o da linguagem o ponto privilegiado por Cabral. Há uma insistência na primazia do real. O crítico também afirma que “apreendida a linguagem de ausência que a imagem da ‘faca só lâmina’ ensina, João Cabral parte em seguida, sem os riscos

---

<sup>143</sup> SCHÜLER, Donaldo. *A Palavra Imperfeita*. São Paulo: Vozes, 1979, p. 55.

da tentação, para o silêncio que toda sua obra anterior revela, para a realização daquilo a que se poderá chamar de linguagem da poesia.”<sup>144</sup>

A análise dos textos seguintes de Cabral prosseguirá relacionada às questões da diacronia e do problema da crise da linguagem. Ou seja, a volta ao passado como maneira de encontrar uma forma de vencer o silêncio será levada em conta junto com o enfrentamento à crise contemporânea da linguagem empreendida pelo poeta. Ao lado desses tópicos, não deixará de ser considerada a conquista do poeta identificada por João Alexandre Barbosa em *Uma faca só lâmina*: a conquista de ter apreendido uma linguagem de ausência, fato que o afastaria também de um silêncio ameaçador visto em toda sua obra anterior.

---

<sup>144</sup> BARBOSA, João Alexandre. Op. Cit., p. 155.

### 3.3. A MULHER VIA QUADERNA

O poeta espanhol Gonzalo de Berceo usava um sistema formal denominado de *cuaderna vía*, já analisado no capítulo anterior. Nele, há um tipo de estrofe definida como sendo um quarteto de rima única, em versos alexandrinos<sup>145</sup>. Mais que uma denominação formal, é a combinação estrófica dos mais importantes poemas medievais espanhóis como, por exemplo, *Poema de Alexandre*, o *Libro de Apolonio* e o *Poema de Fernán Gonzalez*<sup>146</sup>.

O *Poema de Alexandre* é um texto com mais de dez mil versos e sua extensão desmesurada indica que foi escrito para ser lido de maneira cuidadosa e não para ser narrado ou cantado. “Sem autor definido, é um testemunho das influências das leituras clássicas helênicas e abundam no poema descrições coloridas do mundo oriental: os palácios de Poro, as maravilhas da Babilônia e os bosques da Índia.”<sup>147</sup>

O *Livro de Apolônio*, sem autor conhecido, é um poema de 2.625 versos em “cuartetos monorrimos” de quatorze versos. Nele se conta a história as aventuras de Apolônio com as da mulher e a da filha. “Com o *Livro* entrou na literatura espanhola o tema bizantino com seus episódios característicos

---

<sup>145</sup> SALA, Rafael. Op. Cit., p. 35.

<sup>146</sup> BLEIBERG, Gérman; MARÍAS, Julián. Op. Cit., p. 232.

<sup>147</sup> LOPEZ, Emilio Gonzalez. Op. Cit., p. 55.

(geografia um tanto exótica, viagens, naufrágios, piratas e bandidos, intriga complicada, confusão de sexos etc.)”<sup>148</sup>

O *Poema de Fernán González*, por sua vez, canta a grandeza de uma Castilla que, de um pequeno rincão cantábrico, chega a ser o principal reino cristão hispânico e cujas fronteiras chegavam ao mar Mediterrâneo no tempo em que se escreveu o poema. O texto foi utilizado pelos redatores da Crônica Geral, de Afonso X, El Sabio, com preferência aos cantares de gesta deste tema<sup>149</sup>.

O livro *Quaderna*, de 1960, tem um título que remete ao tipo de versificação empregada nos poemas de Berceo e nos livros medievais espanhóis sem autoria há pouco, resumidamente, descritos. Há outra forte afinidade deste livro com as marcas de uma literatura ancestral: os 20 poemas que compõem o livro são todos compostos em quartetos.

Em *Quaderna*, como em *Paisagem com figuras*, tem-se a mistura de Espanha e Pernambuco. Porém, os dois temas não parecem ser tratados através um retrocesso temporal. Talvez a marca diacrônica tenha se tornado sutil para dar espaço ao tema do erotismo, por exemplo. Ou, quem sabe, a origem das vozes ibéricas estaria incorporada de vez à poética de João Cabral, ficando marcadas numa muito subterrânea estrutura de sustentação da palavra.

---

<sup>148</sup> Ibid., p. 54.

<sup>149</sup> Loc. Cit.

Ainda é preciso dizer que o poeta pernambucano teria encontrado uma maneira de mergulhar no mar de palavras para ir ao encontro de sua pérola, de sua voz, sem maiores dificuldades. Haveria encontrado uma certa síntese para as tensões que marcavam seus versos, uma certa síntese capaz de resistir à ameaça do silêncio.

João Alexandre Barbosa lembra que *Quaderna* “como que confirmando o movimento de equilíbrio buscado pelo autor entre a composição e a comunicação, abre pela primeira vez espaço para a celebração da mulher. O modo como opera esta celebração seria um indício da referida conquista da linguagem da poesia.”<sup>150</sup> Antes da análise de alguns poemas do livro em questão, vale lembrar as palavras do filósofo Hans-Georg Gadamer, no capítulo *Les poètes se taisent-ils?*. O pensador, no livro *L'actualité du beau*, faz uma bela metáfora sobre a “pescaria” empreendida pelos artistas dos versos:

O poeta conta como ele, como todo o poeta, joga sua rede entre as águas da linguagem, lá onde nenhuma pessoa ainda penetrou e lá onde estas águas não são ainda turbulentas: elas são como os rios que vêm de montanhas desconhecidas, que trazem toda a sorte de coisas, e ele espera, o feito, que sua pesca tenha êxito.<sup>151</sup>

O poema *A palavra seda*, presente em *Quaderna*, não deixa de ser uma reflexão sobre a luta do artista com seu instrumento de trabalho. Com a briga empreendida para fisgar o peixe-palavra. No texto é também possível observar-se

---

<sup>150</sup> BARBOSA, João Alexandre. Op. Cit., p. 157.

<sup>151</sup> GADAMER, Hans-Georg. *L'actualité du beau*. Aix-en-Provence: Alinea, 1992, p. 170. (tradução minha).



como o autor brasileiro opera suas conquistas e as traz à tona numa generosa metapoesia-erótica:

A atmosfera que te envolve  
atinge tais atmosferas  
que transforma muitas coisas  
que te concernem, ou cercam.

E como as coisas, palavras  
impossíveis de poema:  
exemplo, a palavra ouro,  
e até este poema, seda.

Primeiro, há a construção de uma similitude entre a palavra privilegiada – seda – e a ‘personagem’ que a vai representar. João Cabral parece estar colocando em prática uma das regras de seu *Catecismo de Berceo: Fazer com que a palavra frouxa/ao corpo de sua coisa adira/fundi-la em coisa, espessa, sólida, capaz de chocar com a contígua.*<sup>152</sup>

A palavra seda vai colando-se a essa mulher quase impossível de nominar, rica como o ouro, instigante ao ponto de não deixar dormir. Ao mesmo tempo, num jogo de contrários, o poeta estabelece dissimilaridades entre a personagem e a palavra seda. Assim, ela fica sendo pelo que não é. Sua pele não é falsa ou acadêmica como se diz que é, quando comparada à seda. Aqui, Cabral está retirando a palavra seda de sua correlação habitual. Fazendo sua pescaria purificadora:

É certo que tua pessoa  
 não faz dormir, mas desperta:  
 nem é sedante, palavra  
 derivada da de seda.

E é certo que a superfície  
 de tua pessoa externa,  
 de tua pele e de tudo  
 isso que se tateia,

nada tem da superfície  
 luxuosa, falsa, acadêmica,  
 de uma superfície quando  
 se diz que ela é “como seda”.<sup>153</sup>

Limpa a palavra, vejamos o que fará o poeta com ela. Será nas três  
 últimas estrofes do poema que ficará mais claro:

Mas em ti, em algum ponto,  
 talvez fora de ti mesma,  
 talvez mesmo no ambiente  
 que retesas quando chegas

há algo de muscular,  
 de animal, carnal, pantera,  
 de felino, da substância  
 felina, ou sua maneira,

de animal, de animalmente,  
 de cru, de cruel, de crueza,  
 que sob a palavra gasta  
 persiste na coisa seda.<sup>154</sup>

João Cabral nomeia. Faz isso a partir da aproximação da personagem  
 com os atributos de diversos animais num jogo de símiles que lhe é tão peculiar.

---

<sup>152</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 385: Catecismo de Berceo.

<sup>153</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 246: A palavra seda.

<sup>154</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 247: A palavra seda.

Com isso, o risco da superficialidade da palavra que escolheu para designar a mulher é afastado. A pele da mulher, realmente, nada tem da superfície luxuosa, falsa, acadêmica de uma superfície quando se diz que ela é como “seda”. A mulher-felina, isso sim, retesa tudo ao redor. É meio bicho, muscular, carnal. Por essas qualidades, acaba recuperando os atributos originais da palavra seda. Da coisa seda feita por bichos.

O poeta renomeia a palavra que estava perdida, amassada como um tecido nobre num fundo de armário qualquer. João Cabral traz à tona a mulher e a palavra num trabalho que não descarta um tom erótico antes nunca percebido em seus poemas. Realmente, parece que o pernambucano está mais próximo de uma voz, de uma fórmula que o permita compor versos sem que o silêncio esteja sempre de guarda.

Outro poema que lança mão da figura feminina em *Quaderna* é *A mulher e a casa*. Nele João Cabral faz, como no texto anterior, um objeto confundir-se com uma pessoa através de jogos de símile.

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

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

uma casa não é nunca  
 só para ser contemplada;  
 melhor: somente por dentro  
 é possível contemplá-la.<sup>155</sup>

A sedução da mulher vem de fora para dentro, como de uma casa que deve ser adentrada, explorada. O poeta segue em seu trabalho de agregar as características do imóvel à personagem feminina contida nos versos. Continua a colar a imagem da mulher à da casa.

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

pelo que dentro fizeram  
 com seus vazios, com o nada:  
 pelos espaços de dentro,  
 não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:  
 seus recintos, suas áreas,  
 organizando-se dentro  
 em corredores e salas,<sup>156</sup>

A mulher seduz pelos espaços interiores e não pelo que dentro guarda. Parece ser mais uma vez a lição mestre das palavras de jogar fora o acessório e ater-se com o elementar: *pelos espaços de dentro,/não pelo que dentro guarda,*. É, sem dúvida, João Cabral pondo em prática, em novas temáticas, os ensinamentos tirados dos mestres medievais de modo muito subliminar: a *cuaderna vía* na “quaderna”, o Catecismo de Berceo seriam provas

<sup>155</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit., p. 241.

<sup>156</sup> Ibid, p. 242.

inquestionáveis desta viagem empreendida no tempo pelo poeta pernambucano em busca de respostas para um falar.

### 3.4. QUATRO VEZES QUATRO

O próximo livro de João Cabral de Melo Neto é *Dois Parlamentos*, composto entre 1958 e 1960. Nele está abrigado o poema *Congresso no Polígono das Secas* escrito em dezesseis estrofes, cada uma formada por dezesseis versos, onde, portanto, o esquema é o da quadra. Para João Alexandre Barbosa, a numeração de cada estrofe obedece também a um esquema em quatro: “da estrofe número um a número dois, estão quatro estrofes, da de dois a três, mais quatro, assim até a estrofe dezesseis.”<sup>157</sup> O crítico continua sua análise dizendo que deste modo, se o leitor obedece à numeração natural (um, dois, três, etc.), todas as vezes que voltar ao número seguinte terá lido um conjunto de quatro quadras. Por outro lado, desde que opte pela leitura seguida do texto, depois de cada conjunto de quatro encontrará a seqüência natural dos números, isto é, por exemplo, lerá as estrofes um, cinco, nove, treze, para, então, ler a de número dois.

“Esta estrutura estrófica do texto tem de ver, em primeiro lugar, com a armação de um sistema através do qual o leitor seja obrigado, qualquer que seja o modo de sua leitura, a defrontar-se com a existência real da quadra, uma espécie de *leitura quadrada* da quadra.”<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> BARBOSA, João Alexandre. Op. Cit. p. 186.

<sup>158</sup> Loc. Cit.

Vê-se, com força, em *Congresso no Polígono das Secas*, a escolha de Cabral pela popular estrutura da quadra, a mesma forma característica dos versos de Berceo, da *cuaderna vía* do poeta medieval que prevê estrofes definidas como sendo quartetos de rima única, em versos alexandrinos.

Quanto à métrica, porém, o poeta brasileiro foge ao sistema alexandrino de Berceo. Segundo Marly de Oliveira, “as estrofes 1, 5, 9 e 13 obedecem o esquema 6-8-8-6; as estrofes 2, 6, 10 e 14 o esquema 8-6-6-8; as estrofes 3, 7, 11 e 13 o esquema 8-8-6-6, e as estrofes 4, 8, 12, e 16 o esquema 6-6-8-8.”<sup>159</sup>

Analisados alguns aspectos formais do texto cabralino, é possível visualizar um pouco a temática escolhida para o poema. O poema torna-se espaço, nas palavras de Michel Peterson, para tematizar o banimento da intimidade no pós-vida.<sup>160</sup> Fala dos cemitérios gerais que não têm cerca, onde não há morte pessoal, mármores, nos quais os mortos são iguais. Aqui não parece haver a possibilidade de nomeação: os mortos tornam-se anônimos logo após seu sepultamento.

---

<sup>159</sup> OLIVEIRA, Marly de. Introdução geral à obra completa. In: MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit., p. 20-21.

<sup>160</sup>PETERSON, Michel. A própria morte: o pensamento do poema. In: CAMPOS, Maria do Carmo. (Org.) *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995 (Coleção Ensaios CPG-Letras; 4). p. 23.

- Cemitérios gerais  
onde não cabe fazer cercas.
- Nenhum revezo caberia  
o que dentro devera.
- Onde o morto não é,  
só, o homem morto, o defunto.

Anônimo, não mais que um defunto, o homem perde sua individualidade, seu nome nos cemitérios gerais descritos por Cabral. Entretanto, de modo contraditório, o poeta acaba por utilizar o espaço do poema para dar voz a este morto, falar dele. Desse modo, termina por restringir a sua impessoalidade. Dá-lhe um nome, o nome de quem não tem nome: o defunto.

Da mesma maneira Cabral age ao falar dos mortos coletivos. Também anônimos, também impessoais.

- 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.

As mortes são por ondas, por turmas, como pertencentes a esquadrões soturnos. Além de não ser possível saber o nome dos enterrados, o anonimato torna-se duplo pois um grupo de mortos não receber um nome, mas um número.



A numerosa classe de Setenta-e-sete, por exemplo, ganha até letra maiúscula no poema de Cabral. Talvez seja a maneira de o poeta nominar, nominar às avessas, dar nome denunciando a falta de nomes: é intitular fazendo uso de números.

Parece ter João Cabral descoberto ser possível, através de sua lírica, dar nome ao inominável.

### 3.5. ABSTRAÇÃO VERSUS ILOGICIDADE

Considerado por João Alexandre Barbosa possivelmente o livro mais abstrato de João Cabral<sup>161</sup>, *Serial* foi produzido entre 1959 e 1961. O livro é composto por 16 poemas que trazem o nordeste, a Europa, o corpo, a pintura, a metapoesia e o que se poderia chamar de “meta-arte” como alguns dos temas explorados.

Esta abstração que João Alexandre Barbosa nomeia tem como base uma frequência maior de exercícios olfativos ou tácteis, visuais e tácteis ou reflexões sobre as artes plásticas ou literárias. “A direção assumida por João Cabral neste livro, isto é, o exercício do poema como instrumento de captação e análise de formas abstratas, talvez fosse melhor dizer abstraídas, é mais uma indicação daquela conquista da linguagem da poesia, referida como característica mais evidente do tríptico que se inicia com *Quaderna*.”<sup>162</sup> A conquista que o crítico refere-se diz respeito ao encontro do poeta de um modelo de realização do poema no qual a dialética entre composição e comunicação é estabelecida como estratégia de construção do poema e não mais como impasse a ser resolvido. Este encontro citado por João Alexandre, como já vimos, é o que possibilitou o pernambucano abrir sua poesia a outras experiências formais e temáticas como, por exemplo, trazer para *Quaderna* a presença do erotismo, da mulher.

---

<sup>161</sup> BARBOSA, João Alexandre. Op. Cit., p. 195.

<sup>162</sup> Ibid. p. 201.

Ainda sobre a questão da abstração, Benedito Nunes, por sua vez, diz que em *Serial*, há casos em que a descrição do objeto é circular. Ela vai do nível da concretude ao de abstração, da percepção sensível à forma essencial, para, num movimento de retorno, apegar-se ao mais palpável e visível, de onde novamente subirá ao abstrato. “A forma abstrata corresponde a um novo grau de objetualidade, que se religa ao concreto e ao sensível, permitindo apreendê-los de maneira renovada.”<sup>163</sup>

O poema *O sim contra o sim* seria exemplo de um exercício de reflexão sobre as artes plásticas e literárias e pode servir para que se veja mais de perto esta questão da abstração levantada pelos dois críticos – principalmente por João Alexandre Barbosa – como “uma conquista da linguagem da poesia”. No texto poético, o fazer de escritores, poetas, pintores é tema dos versos do pernambucano. Em quadras, ele abre-se com a descrição do modo de trabalho da poeta-crítica norte-americana Marianne Moore (1915-1972)<sup>164</sup>:

*Marianne Moore*, em vez de lápis,  
emprega quando escreve  
instrumento cortante:  
bisturi, simples canivete.

Ela aprendeu que o lado claro  
das coisas é o anverso  
e por isso as disseca:  
para ler textos mais corretos.

Com a mão direita ela as penetra,  
com lápis bisturi,

<sup>163</sup> NUNES, Benedito. Op. Cit. p. 129-130.

<sup>164</sup> NEW WEBSTER'S DICTIONARY AND THESAURUS – Of the english language. Danbury: Lexicon Publications, Inc., 1992, p. 649.

e com eles compõe,  
de volta, o verso cicatriz.

E porque é limpa a cicatriz,  
econômica, reta,  
mais que o cirurgião  
se admira a lâmina que opera.

Mais que abstratos, aspecto salientado por João Alexandre Barbosa e Benedito Nunes, os versos de Cabral podem trazer, na verdade é uma notação surrealista, influência reconhecida pelo autor em seus primeiros livros. Este “surrealismo” não diria respeito à escrita automática, uma das características do movimento fundado por André Breton e que prevê a “obtenção de um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento, que não seja, portanto, embaraçado com nenhuma reticência, e que seja tão exatamente quanto possível o *pensamento falado*.”<sup>165</sup> João Cabral recusa a oralidade característica do surrealismo.

A influência surrealista presente nos versos do poema de *Serial* diz respeito a uma outra característica do movimento lançado pelo manifesto escrito em 1924: o fato de ser levada em conta a ilogicidade. Diz o poeta francês que vivemos sob o império da lógica, que o racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos que dependam de nossa experiência. “A pretexto de civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo que

---

<sup>165</sup> BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. São Paulo: Vozes, 1982, p. 191.

se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum.”<sup>166</sup>

Logo a seguir, Breton salienta o importante papel de Freud no direcionamento de sua crítica para o sonho, estado do pensamento anteriormente não explorado. “É inadmissível, com efeito<sup>167</sup>, que esta parte considerável da atividade psíquica não tenha recebido a atenção devida.” O sonho com suas correlações fora do habitual, com suas quebras de realidade é de suma importância para o surrealismo. Uma frase do manifesto parece encaixar-se em nossa análise e refere-se, sob certo enfoque, a uma parte da poesia de João Cabral, em especial alguns poemas de *Serial*. “O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele.”<sup>168</sup>

Assim, Marianne Moore, no lugar de um prosaico e lógico lápis, opera a faca, a lâmina, o bisturi, quando escreve. E faz tudo illogicamente ao contrário: escolhe o anverso no lugar do verso das coisas. Depois penetra-as de modo a deixar uma cicatriz limpa, perfeita, racional. A poeta opera o instrumento de maneira a fazer com que o toque da lâmina (linguagem?), a cicatriz, seja o que mereça ser visto. O cirurgião que operou não importa. Vale a palavra rasgada para ser trazida à tona da forma mais purificada possível. Para isso, o manejo do bisturi, da lâmina deve ser milimétrico, medido, pensado.

---

<sup>166</sup> Ibid., p. 180.

<sup>167</sup> Loc. Cit.

### 3.5.1. DESAPRENDER PARA ESCREVER

Outro artista representado em *O sim contra o sim* é o pintor catalão Joan Miró. Amigo pessoal de João Cabral quando o poeta brasileiro vive em Barcelona, os dois conhecem-se em 1947 e tem como patrocinador o embaixador Josias Carneiro Leão, primo do poeta e obstinado colecionador de arte. José Castello recupera a história na biografia que escreveu sobre o poeta brasileiro: “Antes da partida para Barcelona, os dois (Cabral e Leão) conversam em uma sala no Itamaraty quando Carneiro Leão, folheando distraidamente uma revista, esbarra com uma reprodução de *O galo*, de Miró. Entusiasma-se pelo quadro. Conversam sobre Miró e, depois, se esquecem de *O galo*.<sup>169</sup> Já transferido para Barcelona, o poeta recebe um telefonema do parente pedindo que compre a obra. “Acompanhado de Ramón Rogent, o poeta-viajante, Cabral chega ao estúdio de Miró, que o recebe cheio de cerimônias, pois está diante de um cônsul estrangeiro. O pintor acaba de chegar dos Estados Unidos e está morando na casa de seu falecido pai, na travessa do Comércio.”<sup>170</sup>

José Castello segue narrando o primeiro encontro dos dois artistas dizendo que o pintor recebe Cabral no andar de cima do imóvel, residência do pai de Miró e extremamente austera. A seguir, o brasileiro é convidado para jantar, conversam sobre generalidades e logo depois o catalão admite sentir-se

---

<sup>168</sup> Ibid., p. 182.

<sup>169</sup> CASTELLO José, Op. Cit. p. 88.

intimidado pela austeridade da casa paterna. Mudam de andar. “Apesar dessa repulsa ao antigo, Miró é um homem que se veste no estilo clássico, sempre de paletó, gravata e chapéu. Sobem, então, para o apartamento do pintor localizado no andar seguinte. O cenário muda radicalmente: móveis modernos, telas inacabadas, ambiente arejado e uma agradável desordem.”<sup>171</sup> Castello continua a narrativa: “Cabral tem a sensação de que alguns degraus de escada bastaram para ter saltado todo um século. Não está errado. Nosso descobridor se descontraí e Miró se surpreende: ‘pensei que um diplomata preferisse um ambiente mais austero’, desculpa-se.”<sup>172</sup>

O encontro dos dois continua com Cabral, assim que tem uma chance, falando sobre o quadro *O galo*. Miró entusiasma-se com o interesse do visitante por sua tela, mas não pode vendê-la. A cada duas telas que pinta, ele destina uma à galeria Maheg, que o representa comercialmente. Entrega a outra, obrigatoriamente, à mulher Pilar, que organiza com mão de ferro sua coleção particular. *O galo* já está catalogada na coleção privada do autor e ele não pode se desfazer dela. Cabral resigna-se e os dois mudam de assunto. No começo o tema é sobre os amigos célebres que Miró colecionou ao longo da vida: “Breton, por exemplo. Miró o admira apesar de considerá-lo um artista muito dogmático, ‘que vê idéias por trás da pintura’.”<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> Loc. Cit.

<sup>171</sup> Loc. Cit.

<sup>172</sup> Loc. Cit.

<sup>173</sup> Ibid. p. 89.

Depois desse encontro, Cabral passa a freqüentar assiduamente o apartamento de Joan Miró e acompanha toda a sua produção desse fim dos anos 40 do século XX. Em 1949, o artista plástico ilustra com gravuras originais em madeira o ensaio *Joan Miró* escrito por Cabral sobre a arte do catalão e, de certa forma sobre sua própria arte. “O livro sai em 1950 e serve como peça de despedida da primeira temporada espanhola, pois nesse ano Cabral é transferido para Londres.”<sup>174</sup> O texto traz elogios à arte de Miró, uma breve história da pintura moderna, desde os pré-renascentistas; estabelece a luta teórica entre a terceira dimensão e o estatismo; e apresenta Joan Miró como um “pintor contra a pintura”.

Em *O sim contra o sim*, o trecho que versa sobre o pintor catalão diz o seguinte:

*Miró* sentia a mão direita  
demasiado sábia  
e que de saber tanto  
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse  
o muito que aprendera,  
a fim de reencontrar  
a linha ainda fresca da esquerda

Pois que ela não pôde, ele pôs-se  
a desenhar com esta  
até que se operando,  
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não é canhoto)  
é mão sem habilidade:  
reaprende a cada linha,  
cada instante, a recomeçar-se.

---

<sup>174</sup> Loc. Cit.



Cabral fala de um desaprendizado empreendido pelo pintor para poder criar. Mais uma vez há um toque de ilogicidade a pairar no ar quando a mão direita, natural operadora de lápis, pincéis e outros instrumentos artísticos é “engessada”. A situação fica pior quando a sábia mão direita, intoxicada por tanto saber, acaba sendo anulada pelo enxerto de uma mão esquerda inábil. O que, na verdade, significaria este trecho do poema?

O texto em prosa de Cabral sobre Joan Miró, pode ser esclarecedor. Nele, o poeta brasileiro, num primeiro momento elogioso, diz que a pintura do catalão devolve à superfície aquele sentido antigo que seu aprofundamento numa terceira dimensão destruiu completamente. “Ela me parece, analisada objetivamente em seus resultados e em seu desenvolvimento, obedecer ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel: o de ser receptáculo do dinâmico. Ela me parece uma tendência para libertar o ritmo do equilíbrio que o aprisiona e que aprisiona toda a pintura criada com o Renascimento.”<sup>175</sup> Na arte de Miró haveria uma luta contra todo um conjunto de leis rígidas que vem estruturando a pintura posterior ao Renascimento e que está presente, sem exceção, por debaixo das fórmulas individuais mais contraditórias, exploradas por pintores de hoje.

“A luta de Miró é, essencialmente, uma luta para devolver ao pintor uma liberdade de composição há muito tempo perdida. Não uma liberdade absoluta, nem uma angélica liberação de qualquer imposição da realidade ou da

necessidade de um sistema determinado, de uma arquitetura que limita os movimentos da pintura.”<sup>176</sup> O pintor em seu desaprendizado, conforme Cabral, não aborda as leis da composição tradicional para combatê-las. Miró não busca construir leis contrárias, uma nova preceptiva paralela à dos pintores renascentistas. “O que Miró parece desejar é desfazer-se delas, precisamente porque são leis. Livrar-se delas, lavar-se delas, coisa a meu ver absolutamente diversa da atitude de substituí-las ou de usá-las pelo avesso.”<sup>177</sup>

Para Cabral, e neste parte do texto *Joan Miró* há uma profunda confluência com os versos de *O sim contra o sim*, a obra do pintor nasce de sua luta permanente em limpar o seu olho do visto e a sua mão do automático. Há uma busca por colocar-se numa situação de pureza e liberdade diante do hábito e da habilidade.

Miró parte, portanto, de uma atitude psicológica. Se conseguirmos entendê-la, teremos, a meu ver, a explicação de sua originalidade em relação à pintura posterior ao Renascimento. E, sobretudo, a explicação do processo através do qual essa originalidade se foi consolidando, apesar das oscilações próprias a um trabalho que não quer apoiar-se no teórico, e adquiriu uma continuidade perfeitamente conseqüente. (...) Em Miró, mais do que nenhum outro artista vejo uma enorme valorização do fazer. Pode-se dizer que, enquanto noutros o fazer é um meio para chegar a um quadro, para realizar a expressão de coisas anteriores e estranhas a esse mesmo realizar, o quadro, para Miró, é um pretexto para o fazer. Miró não pinta quadros. Miró pinta.<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 695: Joan Miró.

<sup>176</sup> Ibid. p. 719.

<sup>177</sup> Ibid. p. 700.

Ao lado desse postulado do verbo, da ação (fazer, pintar), o poeta (brasileiro) não deixa também de analisar as relações do pintor espanhol com o movimento surrealista. Neste aspecto é como se suas palavras servissem de modo perfeito para seu próprio criar artístico. O fazer espontâneo e lúcido de Miró, no qual há uma luta contra o instintivo, o colocaria numa posição especial em relação aos surrealistas, grupo ao qual o catalão esteve associado em determinado momento. Embora oposta ao automatismo psíquico que os surrealistas apontavam como norma de criação, sua arte não deixou de buscar uma forma de revelar um fundo existente no homem por debaixo da crosta dos hábitos sociais adquiridos, onde eram localizados o mais puro e pessoal da personalidade.

Para Cabral, a originalidade de Miró em relação a eles está em que o catalão buscava realizar de maneira inteiramente diferente essa proposição inicial. “A Miró, a seu espírito artesanal, quase, haveria de soar estranhamente a estética antiplástica dos surrealistas, que pareciam querer criar um tipo de arte superior e independente dos gêneros de arte, pairando independente da realização objetiva de uma obra e, às vezes, capaz de existir apesar de uma obra.”<sup>179</sup>

O poeta brasileiro continua seu pensamento dizendo que “se essa estética (ou ética) termina por significar um enorme desprezo pela forma, pela

---

<sup>178</sup> Ibid. p. 711.

<sup>179</sup> Ibid. p. 713.

presença objetiva de uma obra, o meio que ela propõe, esse automatismo psíquico significa um desprezo absoluto pelo fazer, pelo trabalho de criação da obra. Que o surrealismo tenta anular, reduzir ao máximo, submetendo-o ao ditado do espontâneo; ou menosprezar completamente, admitindo o frio e amaneirado registro de estados psicológicos ou visões oníricas, realizado posteriormente, dentro do clima da academia”.<sup>180</sup>

Note-se o quanto o autor de *Pedra do Sono* parece estar falando de si mesmo. São inegáveis as semelhanças entre os dois artistas quando o quesito é a influência surrealista, principalmente em início de carreira literária, como no caso de João Cabral. Em seu texto sobre Miró, o poeta não deixa de estar fazendo uma espécie de autocrítica no sentido de refletir sobre sua própria composição ao falar do pintor. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que a luta contra o instintivo já aparece nos primeiros versos. Basta ler o desespero de uma busca meticulosa implícito em *Há vinte anos não digo a palavra/ que sempre espero de mim* de *Poema*. Não, aqui não há indícios de selvagens instintos.

O outro ponto refere-se ao investimento na forma, pelo trabalho de fazer, pela presença objetiva de uma obra. Se Cabral aponta como características da arte de Miró, é preciso ressaltar que a poesia do pernambucano é tão “rigorosa quanto um horizonte”<sup>181</sup> pode ser. Para isso, para começar, vale lembrar toda a pesquisa histórica empreendida pelo poeta na lírica medieval ibérica e a

---

<sup>180</sup> Loc. Cit.

incorporação de formas e traços de modos de expressão antes perdido no tempo e recuperados por ele para integrar a literatura brasileira do século XX.

A autocrítica via Miró avança considerando que ao automatismo psíquico o pintor opôs o que havia em seu espírito de mínimo e minucioso, de artesanal: “à anulação da razão como caminho para aquele autêntico humano, preferiu o excesso de razão, de trabalho intelectual, na luta pelo autêntico. Uma atitude de luta, a sua, absolutamente contrária à atitude de abandono dos surrealistas que, entregues ao puro instintivo, foram encontrar, mais intenso, os hábitos visuais armazenados, a memória.<sup>182</sup>

O mínimo, o minucioso, vociferado por Cabral, pode ser visto de modo explícito nas duas primeiras estrofes do poema *Graciliano Ramos*, também de *Serial*, referindo outro escritor nordestino especialista em comedir palavras:

Falo somente com o que falo:  
com as mesmas vinte palavras  
girando ao redor do sol  
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,  
resto de janta abaianada,  
que fica na lâmina e cega  
seu gosto da cicatriz clara.

Apenas vinte palavras, limpas pela luz do sol (razão?), são necessárias para dar conta do que o poeta deseja falar. E de que fala João?

---

<sup>181</sup> Alusão à epígrafe *Riguroso horizonte*, de Psicologia da composição, que é também o primeiro verso do poema *El horizonte*, de Jorge Guillén.

Falo somente do que falo:  
do seco e de suas paisagens,  
Nordestes, debaixo de um sol  
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,  
cresta o simplesmente folhagem,  
folha prolixa, folharada,  
onde possa esconder-se na fraude.

O poeta, ainda no texto sobre a obra de Miró, diz que o catalão apresenta os objetos num estado de criação e de invenção antes desconhecido. “Aquele lua ou estrela não são jamais luas metafísicas ou luas de sonho. São luas e estrelas pintadas absolutamente puras de outras representações de luas ou de estrelas”.<sup>183</sup> A ausência de metafisicidade faz lembrar os preceitos contidos na obra de Berceo e comentados por João Cabral ao dizer que o céu do monge era concreto. Nas duas estrofes acima, o pernambucano mostra sua matéria: o seco, o vertebral. Aqui não parece haver indícios de metafísica, mas um desejo pela *secura* do essencial.

A seguir, o poeta nomeia a quem deseja representar:

Falo somente por quem falo:  
Por quem existe nesses climas  
Conicionados pelo sol,  
Pelo gavião e outras rapinas:

E onde estão os solos inertes  
De tantas condições caatinga  
Em que só cabe cultivar  
O que é sinônimo da míngua.

---

<sup>182</sup> Ibid., p. 714.

<sup>183</sup> Loc.Cit.

Os habitantes de um deserto parecem aqueles a quem João Cabral deseja dar voz. Falar pelo pouco, falar pelo silêncio. E a escuta?

Falo somente para quem falo:  
quem padece sono de morto  
e precisa um despertador  
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,  
a contrapelo, imperioso,  
e bate nas pálpebras como  
se bate numa porta a socos.

Mais uma vez aparece a imagem do sono, presente em seu primeiro livro influenciado reconhecidamente pelo surrealismo. Cabral quer acordar a quem dorme ao socos de um sol estridentemente luminoso, símbolo possível do racional, da construção, da objetividade, do fazer. Parece haver, definitivamente, uma incompatibilidade entre a irracionalidade, o instintivo surrealista e sua poética. Entretanto, mantém-se a ilogicidade visível nas imagens, outra característica do movimento, parece ser mantida em seu trabalho.

## **4 DE PEDRAS, MUSEUS E FACAS**



*BEIJO POUCO, falo menos ainda.  
Mas invento palavras  
Que traduzem a ternura mais funda  
E mais cotidiana.  
(Manuel Bandeira – **Neologismo**)<sup>184</sup>*

*No meio do caminho tinha uma pedra  
(Carlos Drummond de Andrade – **No meio do caminho**)<sup>185</sup>*

---

<sup>184</sup>BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. v. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1958, p. 350.

<sup>185</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 38<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 196.

Dedicado ao primo Manuel Bandeira em seu aniversário de 80 anos, o livro *A educação pela pedra*, de 1966, é composto por quarenta e oito poemas sendo que a quadra continua como princípio básico de composição. A imagem da pedra, presente já no primeiro livro de João Cabral, o *título Pedra do sono* é uma das provas, coloca-se no meio do caminho do pernambucano mais uma vez de modo marcante. No livro de 1966, encontramos o substantivo também no título e permeando o léxico de poemas-chaves do livro.

De um modo geral, para o crítico João Alexandre Barbosa, em seu mais recente texto sobre o conterrâneo poeta, o livro segue, por um lado, indagando a realidade “por meio de uma espécie de nominalismo radical, em que as palavras são redefinidas no próprio corpo do poema, dando em consequência uma das primeiras lições que se podem extrair da pedra.”<sup>186</sup> Por outro lado, segundo o crítico, tal redefinição não seria limitada ao interior de um ou outro poema, mas seria transferida alargando-se, para a retomada de uma mesma composição através de permutações de algumas de suas partes. Um dos exemplos desse último caso seria o poema *O mar e o canavial*.

João Alexandre, detalhando a leitura, reconhece que “um terceiro elemento deve ser acrescentado como característica mais profunda da obra: o modo pelo qual, de cada texto, o poeta extrai uma maneira de ler dois níveis de realidade – o seu próprio enquanto ser social e o da própria linguagem enquanto definição

daquele ser.”<sup>187</sup> O crítico completa, citando o fato de o poema-título, *A educação pela pedra*, ser tão revelador. “Ele explicita a preocupação com um processo de aprendizagem e, ao mesmo tempo, serve ao poeta de parâmetro ao próprio fazer poético.”<sup>188</sup>

Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, freqüentá-la  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela de dicção ela começa as aulas).  
A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
a de poética, sua carnadura concreta;  
a de economia, seu adensar-se compacta:  
lições de pedra (de fora para dentro,  
cartilha muda), para quem soletrá-la.

\*

Outra educação pela pedra: no Sertão  
(de dentro para fora, e pré-didática).  
No Sertão a pedra não sabe lecionar,  
e se lecionasse não ensinaria nada;  
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
uma pedra de nascença, entranha a alma;

Para Antonio Carlos Secchin, em uma análise do poema *A educação pela pedra*, sua segunda estrofe particulariza a “teoria” estampada na primeira e recoloca a pedra no âmago (“de dentro para fora”) do ser/dizer sertanejo. Secchin também ressalta um certo deslocamento da “pedra”, empreendido por João Cabral, de sua tradição lírica.

A conquista da pedra, em João Cabral, é solidária de tantas outras travessias para o Obstáculo: a busca do deserto anfônico, o caminho

---

<sup>186</sup> BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. Op. Cit. p. 67.

<sup>187</sup> Loc. Cit.

<sup>188</sup> Loc. Cit.

para a faca intensa em lâmina – nos três casos, a prevalência de um espaço mineral que, por diverso do homem, não lhe devolve a imagem narcísica de um espelho consolador. Defrontar-se com a pedra, com o deserto e com a lâmina não é, certamente abolir o espelho (nem cremos que isso seja possível), mas é alterar-lhe o ângulo pré-fixado pelo conforto de uma tradição lírica. A educação pela pedra implica a aprendizagem de uma “desaprendizagem” do “poético” (trata-se de uma “antilira”), balizada pelo signo pedra que a condensa.<sup>189</sup>

A visão de Antonio Carlos Secchin merece destaque, pois faz uma leitura mostrando a tentativa de desaprendizado empreendida pelo poeta. O enfoque faz lembrar os versos sobre Miró no poema *O sim contra o sim* referidos no capítulo anterior. Nesse empenho em desaprender, poderia o autor estar buscando uma releitura da tradição poética de modo a criar lugar para sua poética. Assim, estaria Cabral propondo que se deixasse de lado uma mão direita viciada em um tipo estabelecido de escrita e se aprendesse a usar a esquerda do mesmo modo como fez o pintor catalão libertando-a para novos tipos de composição artística.

Os alicerces dessa metáfora que envolve novos manejos manuais, presente em *O sim contra o sim*, podem ser transpostos para uma breve análise feita a partir da dedicatória do livro *A educação pela pedra*. Nela, João Cabral oferece uma “antilira” ao primo Manuel Bandeira em seu aniversário de 80 anos<sup>190</sup>.

O primeiro passo é tentar visualizar um pouco os contornos de uma suposta mão direita. Para que talvez se possa melhor explorar os conteúdos implícitos nesta dedicatória, é preciso voltar ao início do contato de Cabral com a poética.

---

<sup>189</sup> SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 228.

Em primeiro lugar, o pernambucano com menos de 20 anos, aluno de colégio marista tem horror à poesia. O biógrafo José Castello explica: “as antologias poéticas adotadas pelos irmãos maristas só chegam aos parnasianos.”<sup>191</sup> Castello depois cita a voz do próprio Cabral: “Aquilo me dava nojo.”<sup>192</sup> No mesmo texto biográfico, há o registro do desinteresse de João Cabral pela poética, arte que associa à retórica obesa, ao sentimentalismo e ao lugar-comum. “Irrita-se muito com Olavo Bilac – o anti-Cabral – e em particular o poema *Via láctea*, conjunto de 35 sonetos dos quais o de número 13 começa com o verso célebre: ‘Ora direis, ouvir estrelas...’ Resmunga com os amigos sempre que o assunto é Bilac: ‘Isso é uma bobagem. Estrelas não falam’”<sup>193</sup>

De acordo com Castello, Cabral só passa a gostar de poesia quando começa a ler os modernistas. Isto acontece depois da formatura no Colégio Marista, em 1935, quando lhe cai nas mãos uma antologia poética, assinada por Estêvão Cruz para a Editora Globo, livro mais corajoso, que chega até os poetas modernos. Nele, esbarra pela primeira vez com poemas como *Não sei dançar*, de Manuel Bandeira. “Chega a pensar que está sendo enganado e que aquilo não é poesia. Compreende, finalmente, que é possível ser poeta sem escrever como Olavo Bilac, o que lhe traz imenso alívio. Essa descoberta fundamental pode ser resumida em uma frase: “é possível ser poeta sem escrever poesia.”<sup>194</sup>

---

<sup>190</sup> O livro *A educação pela pedra* tem como dedicatória: “A Manuel Bandeira esta antilira para seus oitent’anos”

<sup>191</sup> CASTELLO, José. *O homem sem alma*. Op. Cit. p. 38.

<sup>192</sup> Loc. Cit.

<sup>193</sup> Ibid. p, 43.

Em uma entrevista a Antonio Carlos Secchin, o poeta repete sua aversão a Bilac e cita outra influência marcante: “O grande poeta brasileiro, não só de agora, mas de qualquer época é Carlos Drummond de Andrade. Foi ele quem me convenceu, com *Alguma poesia*, de que eu também poderia ser poeta. Sempre fui antimusical, e na minha adolescência essa postura era incompatível com a poesia. No colégio tinha um imenso enjôo dos versos tipo ‘Ora, direis, ouvir estrelas’, com esse ritmo chatíssimo.”<sup>195</sup>

Um outro momento merece registro para marcar a aproximação de João Cabral com o primo Manuel Bandeira, autor do provocativo *Os sapos* que, na Semana de Arte Moderna de 22, ao ser recitado, atacava, entre apupos da platéia, o parnasianismo, um dos símbolos da tradição com o qual o movimento queria estabelecer um rompimento ou questionamento.

Em 1942, ao vir para o Rio de Janeiro, Cabral acaba por aproximar-se de Bandeira, 34 anos mais velho. Encontram-se, religiosamente, todos os domingos pela manhã. Uma das diversões da dupla é ficar observando, da janela do apartamento de Bandeira, os aviões que sobem e descem no aeroporto Santos Dumont. Entre diversos assuntos, conversam sobre literatura e Bandeira ressalta a importância de Augusto Frederico Schmidt no cenário brasileiro, ao que Cabral contrapõe: Drummond é muito mais importante.

---

<sup>194</sup> Ibid. p. 39.

<sup>195</sup> SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. Op. Cit. p. 300.

Cabral teria a dimensão da grandeza de Drummond talvez por ser 18 anos mais jovem que o poeta mineiro e estar num outro patamar focal, diferente do de Bandeira. O autor de *O cão sem plumas* e o de *A rosa do povo* acabam tornando-se íntimos e, durante muito tempo, lancham juntos no Café Itaí logo após o fim do expediente do pernambucano no Dasp (Departamento Administrativo do Serviço Público) e do mineiro no Ministério da Educação. É nesse local que o jovem João Cabral divide suas angústias com o amigo mais experiente. Diz não ter musicalidade e ser duro demais para o exercício poético. A poesia dessa época, lembra Cabral em sua biografia, está ainda carregada de versos encharcados de retórica, em tom oratório, dos últimos descendentes simbolistas e também permeada pelo refinamento gélido, neoclássico dos filhos do parnasianismo. “Cabral repudia em particular, os simbolistas, poetas do mistério e do doloroso siderados pela figura profética de Mallarmé. Homens que tomam a música (a mais subjetiva das artes) como parâmetro para a construção de sua linguagem.”<sup>196</sup>

Sua relação com os intelectuais parnasianos, por sua vez, é impossível. Cabral não aceita a enorme influência dos parnasianos na poesia brasileira, diz José Castello na biografia do poeta. Seria um materialista perdido no país do Parnaso, destino que, de alguma forma o acompanha até a velhice. Até hoje, quase todos os estados brasileiros conservam seus redutos saudosistas de poetas formados no parnasianismo, lembra Castello, antes de citar o lamento de João

---

<sup>196</sup> CASTELLO, José. *O homem sem alma*. Op. Cit. p. 69-70.

Cabral: “Até nossos políticos, quando vão para o interior, fazem seus discursos em dodecassílabos. O dodecassílabo, no Brasil parece estar na Constituição.”<sup>197</sup>

Entre os eixos do simbolismo e do parnasianismo será Drummond quem se colocará como uma terceira via, uma possibilidade de poetar. “Drummond lhe abre uma terceira margem: a do verso contido e seco, quase gaguejado, de seus primeiros livros, em que o sentimento é subjugado pela inteligência. E o salva, de um lado, da poesia lírica e fluente dos cantores simbolistas; de outro, da rigidez recitada dos dodecassílabos parnasianos, caminhos que nunca o interessaram. Ao ler Drummond, Cabral descobre que a poesia pode ter outra dicção.”<sup>198</sup>

Homero Vizeu Araújo em sua tese de doutorado aproxima os dois poetas ao dizer que Drummond encara as possibilidades da lírica em uma situação difícil, moderna. Ele faz isso, entretanto, analisando principalmente o uso da pessoa verbal em um e outro poeta.

Se nossas análises sobre a longa pesquisa de João Cabral estão corretas, as possibilidades da lírica estão abolidas e partiu-se já na *Antiode* para a antilírica. Claro que a perspectiva radicalmente diversa dos poetas ecoa no uso da segunda pessoa que um e outro faz. No caso de Drummond, trata-se de invocação mediante o competente vocativo e verbos no imperativo a apelar um tanto pateticamente a uma entidade mítica, em João Cabral trata-se de um apelo direto ao interlocutor-leitor no aqui e agora do poema. Nos dois casos, no entanto, lê-se o esforço de compreensão sobre o fazer poético; mais, nos dois casos trata-se de estabelecer limites ao empreendimento poético em poemas publicados em datas relativamente próximas: *Uma faca só lâmina* é de 1957 e *Fazendeiro do Ar* de 1953. Reconheço que a diferença de perspectiva entre os poetas é tamanha que raia os limites da arbitrariedade a aproximação, mas me parece que a peculiaridade de João Cabral no uso da segunda pessoa sai melhor definida da comparação.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> Ibid. p. 70.

<sup>198</sup> Loc. Cit.

<sup>199</sup> ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O poema no sistema – a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Instituto de Letras, 1999. Tese de doutorado



A amizade entre João Cabral e Drummond segue além dos finais de tarde para um lanche no Café Itaí, na década de 40. Também prossegue por meio de cartas quando o diplomata-poeta inicia seu périplo de viajante por diversos países do mundo.<sup>200</sup> Num dos textos, escrito em Londres, no dia 4 de junho de 1951, Cabral declara com todas as letras sua admiração pelo colega poeta: “Você – e isso desde alguns anos atrás – chegou àquele ponto invejável num artista, em que é possível transformar tudo em Carlos Drummond de Andrade. Até o Código Civil, se v. o rescrevesse.”<sup>201</sup> Cabral compara Drummond a outros autores bem posicionados dentro da tradição ensaística e literária brasileira. O estilo do amigo estaria em outro nível, algo elaborado. “É a isso que se deveria chamar estilo. E é isso que faz você um caso diverso da maioria dos nossos criadores de estilo: Gilberto Freire, José Lins do Rego, etc. Neles estilo é o conjunto de tiques, é o conjunto do que resulta e não uma exploração, estudada, conseguida.”<sup>202</sup>

Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade parecem ser pedras de toque na tradição cabralina. Cabral parece escolher dois poetas que trazem em sua trajetória um rompimento com a tradição poética nacional. Os dois teriam enfrentado as pedras em seus caminhos e se transformariam em pedras a serem enfrentadas pelo próprio Cabral.

---

<sup>200</sup>SÜSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

<sup>201</sup>Ibid., p. 238.

<sup>202</sup>Loc. Cit.

Desse modo, o poema *A educação pela pedra*, poderia funcionar como uma espécie de cartilha a traduzir o processo de composição cabralina, de criação de sua pedra, uma nova/única pedra na tradição poética brasileira. No poema há uma lição de moral, de dicção, de economia, aparentemente externa, tirada da paisagem, da realidade.

Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, freqüentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela de dicção ela começa as aulas).  
A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e ao fluir, a ser maleada;  
a de poética, sua carnadura concreta;  
a de economia, seu adensar-se compacta:  
lições de pedra (de fora para dentro,  
cartilha muda) para quem soletrá-la.

Há outra pré-didática, de dentro para fora, entranhando a alma e que não ensina nada.

Outra educação pela pedra: no Sertão  
(de dentro para fora, e pré-didática).  
No Sertão a pedra não sabe lecionar,  
e se lecionasse não ensinaria nada;  
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
uma pedra de nascença, entranha a alma.

O poeta parece estar ensinando dois níveis de lições. O primeiro leva em conta o real e o que se pode tirar dele de moral, econômico ou de fala. O objeto pedra é o subsídio para que se aprenda a necessidade de uma voz sem ênfase, da necessidade da concretude, da compactação. Parece haver um apelo à

discrição, à objetividade, à densidade. Num metaexercício poético, Cabral ensina a si mesmo e a um pretense leitor algumas características de uma pedra (palavra?).

O segundo nível salienta uma característica de quem vem do Sertão: nasce com uma pedra entranhando a alma, é uma pedra tão silenciosa quanto o deserto circundante, tão erma quanto a paisagem. Por esses motivos, esta pedra não ensina nada, nem pode lecionar. É do silêncio que esta pedra fala.

Mais uma vez, se vê na obra do poeta pernambucano o conflito entre a voz e a mudez. Enxerga-se o drama de usar a linguagem como forma limitada, mas possível, para dar conta do real.

No mesmo livro há outro trabalho em metapoesia que merece destaque. É

*Catar feijão:*

Catar feijão se limita com escrever:  
 jogam-se os grãos na água do alguidar  
 e as palavras na da folha de papel;  
 e depois, joga-se fora o que boiar.  
 Certo, toda palavra boiará no papel,  
 água congelada, por chumbo seu verbo:  
 pois para catar esse feijão, soprar nele,  
 e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2

Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
 o de que entre os grãos pesados entre  
 um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
 um grão imastigável, de quebrar dente.  
 Certo não, quando ao catar palavras:

a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluviente, flutual,  
açula a atenção, isca-a com o risco.

João Alexandre Barbosa também aponta uma outra lição, extraída da pedra, presente nos versos desse poema<sup>203</sup>: a pedra dá à frase seu grão mais vivo:/obstrui a leitura fluviente, flutual,/açula a atenção, isca-a com o risco. O verso lembra Drummond com sua “pedra no meio do caminho” obstrutiva. Qual a intenção de Cabral em fazer o leitor ter dificuldades. É o choque, sabemos, que pode reposicionar um espectador. É um impacto que pode tirá-lo de seu mundo ordenado e fazê-lo questionar-se. É uma poesia sem excessos (palhas, ocos e ecos) e densa como uma pedra, a isca proposta pelo pernambucano ao seu público.

Lembrando o público, é desse mesmo livro um poema em que há um forte apelo para o coletivo, para a criação de uma rede de pessoas, para uma espécie de solidariedade: *Tecendo a manhã*

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outros; de um outro galo  
que apanhe o grito que um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.

---

<sup>203</sup> BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. Op. Cit. p. 211.

## 2

E se encorpando em tela, entre todos,  
 se erguendo tenda, onde entrem todos,  
 se entretendendo para todos, no toldo  
 (a manhã) que plana livre de armação.  
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.

. Em sua “educação”, parece estar o poeta também preocupado com a escuta. É impossível uma comunicação sem o outro, não existe poesia sem leitores. *Tecendo a manhã* é uma chamada para que se ouçam falas, gritos. Para que haja voz e escuta. Esperançoso, iluminado, o poema parece resumir um grande empenho em buscar formas de expressão. É oferecida a manhã, ampla e democrática tenda, para servir de abrigo a todos. Um novo dia nasce, Cabral toca sua flauta novamente e manipula os grãos de areia talvez ainda melhor do que Anfion. Pode juntá-los, criar pedras, muralhas, arquitetar sua Tebas poética.

Dentro deste espírito de construção, de trabalho de edificação de uma obra independente, outro poema de *A educação pela pedra* merece destaque. É *Fábula de um arquiteto*:

A arquitetura como construir portas,  
 De abrir; ou como construir o aberto;  
 Construir, não comoilhar e prender,  
 Nem construir como fechar secretos;  
 Construir portas abertas, em portas;  
 Casas exclusivamente portas e teto.

O fragmento citado define o que significa fazer arquitetura. Construir, para o poeta, é abrir espaços, é nãoilhar ou prender. O ensinamento presente no poema,

talvez a um futuro poeta que o tenha como antecessor ou a um simples leitor interessado em poesia, tem como tema o perfil e a função de um arquiteto.

O arquiteto: o que abre para o homem  
(tudo se sanearia desde casas abertas)  
portas por-onde, jamais portas-contra;  
por onde, livres; ar luz razão certa.

O arquiteto (poeta?) deve ser aquele que busca a abertura, a liberdade, a racionalidade, a clareza. Estas características nos fazem lembrar as mesmas que Cabral apreciava na poesia composta por Gonzalo de Berceo (luz, claridade, objetividade).

A segunda parte do poema traz, porém uma crítica a este arquiteto que tem como dever criar espaços abertos, livres.

## 2

Até que, tantos livres o amedrontando,  
renegou dar a viver no claro e aberto.  
Onde vão de abrir, ele foi amurando  
opacos de fechar; onde vidro, concreto;  
até refechar o homem: na capela útero,  
com confortos de matriz, outras vez feto.

Amedrontado pelos espaços livres, o arquiteto renega a vida no claro e aberto. Opta por amurar as janelas até ficar isolado no mutismo de uma solidão fetal. O arquiteto parece escolher os confortos do silêncio, do fechamento ao invés do espaço aberto, da claridade.

Este trecho parece servir como um alerta para o arquiteto-poeta, avisando-o sobre o que não deve ser feito na construção de suas obras. Por outro lado, não se deve esquecer que o feto representa uma futura criança. Há também uma esperança embrionária nesta figura. Espera-se que o feto vai sair do útero para a luz, para a claridade. O poema, sob esta leitura, transforma-se num moto-contínuo com a segunda parte podendo funcionar como uma estrofe em diálogo com a primeira. Assim, o poeta-arquiteto constrói espaços abertos, mas sabe da existência dos lugares fechados, enclausurados e silenciosos. Também sabe que depois deste lugar fetal existe a perspectiva, novamente, da volta da luz.

O livro *A educação pela pedra* traz um outro poema a ser destacado e que tem como tema o tempo. O texto chama-se *Habitar o tempo*:

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.

Há um apelo para que o tempo seja vivido no seu instante exato. Sem passado nem futuro, clama João Cabral. Viver em lugares isolados ou solitários para que nenhuma distração roube a plenitude do instante. Viver plenamente de dentro do tempo e habitá-lo. Este poema, neste trecho, parece ser uma outra lição

cabralina num livro tão repleto de ensinamentos como *A educação pela pedra*. Porém, a segunda parte do texto parece funcionar como um revés da primeira, uma espécie de espelho:

## 2

E de volta de ir habitar seu tempo:  
ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;  
e como além de vazio, transparente,  
o instante a habitar passa invisível.  
Portanto: para não matá-lo, matá-lo;  
matar o tempo, enchendo-o de coisas  
em vez do deserto, ir viver nas ruas  
onde o enchem e o matam as pessoas;  
pois como o tempo ocorre transparente  
e só ganha corpo e cor com seu miolo  
(o que não passou do que lhe passou),  
para habitá-lo: só no passado, morto.

O tempo ao vivo corre vazio, é transparente e o instante a habitar passa invisível. É inegável a angústia de viver um momento vazio como se a existência não tivesse sentido. O que ocorre então? Um paradoxo: para não matar o tempo, matá-lo. Enchê-lo de coisas. Em vez de deserto, de solidão, de silêncio, “ir viver nas ruas onde o enchem e o matam as pessoas”.

Depois desta explicação quanto à “matança” temporal, João Cabral retoma a imagem do tempo transparente em seu instante vivo. Faz isso e lembra que ele só se concretiza (ganha corpo e cor em seu miolo) no passado, morto, depois de



registrar o que passou do que não lhe passou. O poeta parece fazer pura filosofia nos versos de seu poema e um intrincado jogo de palavras e de imagens.

Maria do Carmo Campos na leitura do mesmo poema, observa: “num cruzamento anulante das diferenças, tempo e espaço coincidem bruscamente no poema: trata-se de figurar a dessacralização do tempo contemporâneo, o ‘tempo vazio e homogêneo’ das teses de Benjamin, que será re-habitado pelo poema, na agudeza do instante.”<sup>204</sup> A autora também declara que, contrariando a prática do senso-comum, estimulada por uma cultura que separa labor e lazer, o habitual matar o tempo transforma-se no poema no seu contrário: “vivê-lo para melhor captá-lo, na eternidade paradoxal do instante.”<sup>205</sup>

De difícil análise, *Habitar o tempo* parece ter um parente próximo no mesmo livro de João Cabral: é *Bifurcados de habitar o tempo*, com início similar ao que foi anteriormente analisado.

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 da Caatinga,  
que não libera o homem, como outros,  
para que 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,

<sup>204</sup> CAMPOS, Maria do Carmo. O poético e a cultura contemporânea em autores sul-americanos; Drummond, João Cabral e Borges; In: BERND, Zilá e UTEZA, Francis (orgs). *Produção literária e identidades culturais*. Porto Alegre: Sagra Luzatto, 1997 (Ensaio, 11). Reeditado em CAMPOS, Maria do Carmo. *A matéria prismada, o Brasil de longe e de perto & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto/Edusp, 1999, p. 106.

<sup>205</sup> Loc. Cit.

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 idéia-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 no 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.

Os quatro primeiros versos trazem a mesma ordem da primeira parte do poema *Habitar o tempo*: viver o instante em desertos, em ermos que não trazem distrações. Há, porém, um lugar de exceção: a Caatinga. Ela não libera o homem. Ela atrai a imaginação, fere-a com seu vazio em riste. O vazio da Caatinga é ameaçador. O vazio deste lugar parece ser abissal.

A segunda parte do poema retoma a imagem da transparência do tempo ao vivo e salienta que habitar o invisível dá em “habitar-se a ermida do corpo”. Este seria um espaço sagrado. Mas é a Caatinga nordestina o lugar lembrado com mais ênfase. Um lugar que não se quer deserto, que reage a dentes. O espaço onde o vazio se faz abissal, onde o nada parece ameaçador.

*Habitar o tempo* e *Bifurcados de habitar o tempo* são poemas que se integram, interagem na temática ou na forma, como vários outros de *A educação pela pedra*. Especificamente nestes dois textos, vê-se o tema do tempo sendo

tratado de forma a relacionar-se com o espaço. Talvez daí surja a dificuldade de analisá-los, pois as duas categorias são geralmente tratadas pela física convencional de forma apartada. O tempo, a rigor, não pode ser habitado, mas nos versos do poeta o impossível torna-se real.

#### 4.1 MUSEU DE TUDO

João Alexandre Barbosa pondera que *Museu de Tudo*, um conjunto de 80 poemas e único livro publicado por João Cabral na década de 70, é aquele que possui maior variedade se comparado com as obras anteriores. “Cidades, artistas plásticos, futebol, aspirina, escritores, meditações sobre o tempo, as formas de ser, a função da poesia e dos poetas, tudo passa a compor a escala universal do poeta.”<sup>206</sup>

Antonio Carlos Secchin, por sua vez, lembra que o próprio poeta nomeou seu museu de produto aleatório no poema introdutório e homônimo ao texto. Porém, faz uma ressalva: “Mas se ao livro falta a coluna, não podemos apressadamente concluir que lhe faltem as vértebras. O trabalho com cada texto, isoladamente considerado, não abdica da consciência ordenadora que João Cabral imprime a sua obra.”<sup>207</sup> Secchin lembra que a quadra está presente em 42 versos, as rimas são quase exclusivamente toantes e em versos pares, e os poemas que referenciam eroticamente o feminino se constituem monorrimicamente. “Esses sistemas de organização, todavia, não se refletem na concepção do livro como totalidade: são estratégias formais incrustadas na ‘microscopia’ de cada texto, fornecendo a imagem de um museu a que podemos

---

<sup>206</sup> BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. Op. Cit. p. 73.

<sup>207</sup> SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. Op. Cit. p. 252.

aceder por inúmeras portas, e onde as salas não se concatenam por relações causais ou cronológicas.”<sup>208</sup>

A diversidade é inegável no *Museu* de Cabral, talvez seja a prova da conquista de uma palavra poética, conquista essa que teve seus primeiros esboços em *Quaderna* quando, como bem lembra João Alexandre Barbosa, o poeta abre espaço para a celebração da mulher como um modo de registro do equilíbrio conquistado entre a composição e a comunicação. Ou melhor, outros temas que não registrassem de forma tão contundente o embate entre a forma e o conteúdo começariam, naquele momento, a ganhar lugar de forma mais efetiva na obra de Cabral.<sup>209</sup>

Apesar de o leque temático ter sido aberto, agora explicitamente num museu aberto a visitas, a tensão continua mantida internamente nos poemas como bem referiu Secchin. Um deles é o *Artista inconfessável* no qual a feitura de algo passível de ser lido por um leitor ninguém (um poema?) é questionada.

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

---

<sup>208</sup> Loc. Cit.

<sup>209</sup> BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. Op. Cit., p. 157.

do que não fazer, e dificilmente se poderá dizer com mais desdém, ou então dizer mais direto ao leitor Ninguém que o feito o foi para ninguém.

João Cabral tece um poema-ensinamento em o *Artista inconfessável* com uma sabedoria adquirida ao longo de sua trajetória até o momento. A primeira lição é que fazer é mais difícil do que não fazer e por isso é preciso fazer. É preciso fazer mesmo que o que seja feito jamais seja pressentido ou entendido. Assim, estaria descartada a ameaça do silêncio. Parece haver uma resignação em relação a um trabalho de Sísifo imposto pela escolha de fazer versos.

Este fazer resignado também implica não pensar em um leitor, em uma comunicação possível. Cabral parece estar reivindicando um leitor interno, um diálogo consigo mesmo, pois quando diz que “o feito o foi para ninguém” de certo modo afirma que a obra foi feita para si mesmo. O próprio título do poema chama para uma introspecção. O artista é inconfessável, não se revela.

Essa inconfessionalidade, porém, tem dois aspectos. De um lado pode-se interpretar que ele rejeita o confessionalismo como forma de expressão. Isso é mostrado dentro do próprio poema, quando, por exemplo, não há o uso da primeira pessoa do singular. Desse ponto pode-se chegar a outro: a confessionalidade seria descartada pelo simples motivo de que a comunicação é algo impossível de ser efetivado? A palavra é limitada, mas é preciso fazer uso

dela, mesmo que seja para dizer de seu limite. Isso seria feito através da própria obra de arte.

A ironia também está presente neste livro e disso o poema *Metadicionário* é exemplo: trata-se da força de uma palavra representativa de um objeto muito consumido por Cabral ao longo da vida quando tinha crises lancinantes de dor de cabeça.

Em qualquer idioma ela tem  
mesmo e só nome que chamar-se,  
incapaz de não decifrar-se  
lida ou entendida por ninguém.

Nem mesmo Deus tem a faculdade  
de se chamar em qualquer língua:  
só a aspirina existe acima  
da geografia e seus sotaques.

A aspirina de Cabral venceu a Torre de Babel. É a palavra esperanto que vence Deus. O ácido acetil salicílico, nessa brincadeira poética, está servindo como objeto questionador da possibilidade de um apagar de diferenças lingüísticas. E o poema, é bom lembrar, é a definição de um verbete pertencente a um *Metadicionário* (seria um dicionário que fala dele mesmo ou do ofício de criar este tipo de livros).

Entre a problemática do limite da linguagem em dar conta das coisas e da extrapolação dessa barreira, há um outro poema no livro *Museu de Tudo* que, de

certo modo. equilibra forças contrárias. São versos de abertura e têm nas artes visuais o seu fundamento. O poema chama-se *A lição de pintura*:

Quadro nenhum está acabado,  
disse certo pintor;  
se pode sem fim continuá-lo,  
primeiro, ao além de outro quadro

que feito a partir de tal forma,  
tem na tela, oculta, uma porta  
que dá a um corredor  
que leva a outra e a muitas outras.

Se pegarmos a imagem do quadro para transformá-la em imagem de palavra poderemos ver o verdadeiro milagre da multiplicação de significados. As palavras têm capas que escondem histórias, grafias, que levam a outros lugares, significados. Cabral resume a história da arte, da literatura nas duas quadras de *A lição de pintura*. Pinta a palavra infinita e múltipla que não consegue dar conta da realidade, mas mantém-se como instrumento de trabalho de inúmeros artistas.

No museu cabralino também entra um número, *O número quatro*:

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 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 quatro, número tão caro a João Cabral – vimos sua preferência pelo uso da quadra, por exemplo, sem dúvida uma influência de Berceo – é tematizado neste poema de *Museu de tudo*. O número par é fime. “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.”

A única possibilidade de contrariar esta coisa em quatro é o tempo, que ama os ímpares. Mas o próprio quatro é criatura do tempo, basta lembrar a roda, uma coisa em quatro desgastada. A roda, ao final, vence ao tempo ao ser vencida por ele. O quatro deixa de ter sua potência máxima ao confrontar-se com o tempo. Sucumbe a ele. Mas ao mesmo tempo mantém-se forte ao ser sua criatura, por vencê-lo resistindo como outra coisa: roda.

Este poema é mais um exercício de lógica empreendido por João Cabral. Há uma brincadeira com um número e com uma categoria: o tempo. Outro poema do mesmo livro e que também trabalha a questão temporal é *Duplicidade do tempo*:

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

A merda, o lixo, o corpo podre,  
os humores, vivos dejetos,  
não se corrompem mais: o tempo  
seca-os ao fim, com mil cautérios.

O poema é composto em duas quadras. A primeira parte mostra que objetos nobres como o estanho, o alumínio e o níquel não conseguem escapar à voracidade do tempo. Por fim, com a passagem do tempo irão corromper-se, deteriorar-se. A segunda parte realiza um contraponto em relação à primeira. Elementos sem a mínima nobreza como dejetos, lixo, corpo podre serão secados pelo tempo.

Nesta segunda estrofe, o tempo tem uma ação purificadora, antibiótica. Cabral parece querer mostrar os dois lados de uma categoria filosófica, o tempo. O que, materialmente, ele pode provocar nas coisas. A preocupação com a questão temporal é forte na obra e seguirá sendo analisada neste e nos capítulos a seguir. Outro exemplo de poema no qual Cabral lida com a idéia de tempo é *Anúncio para cosmético*:

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 do 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.

O tempo é implacável, diz João Cabral. Nem mesmo o homem fechando-se dentro do espaço redondo que o envolve, eliminando o que há fora, consegue frear a passagem das horas. O tempo é o de dentro.

Há um espaço deixado vazio no poema para ser preenchido pelo leitor e que pode ser lido pela falta da palavra viver: “Às vezes o “.....viver”/por certo tempo o encobre:” Encobriria o tempo, por hipótese. Mas o poeta não deixa dúvidas que o viver encobre o passar do tempo no corpo mordido pelo transpassamento dos minutos. Afinal, o expressar do tempo é roer o que percorre.

É muito forte a presença da questão temporal nos versos de *Museu de tudo* e junto com ela vem o drama da morte. Outro poema a ser referido é O espelho partido em suas duas primeiras estrofes:

A morte pôs ponto final  
à árvore solta do jornal  
romance pelo autor previsto  
como câncer não como quisto

Como câncer: signo da vida  
que multiplica e é destrutiva,  
câncer que leva outro mais dentro,  
o câncer do câncer, o tempo.

João Cabral vê o tempo assim como um câncer que se multiplica (vivo) e ao mesmo tempo destrutivo. No *Museu* do poeta está clara a conquista da forma de expressão para falar de outros temas que fogem ao iberismo. Vemos uma ode à

aspirinas, um ensaio poético em um *Artista inconfessável*, uma lição de arte em *A lição de pintura*, mas vemos, principalmente um vôo de Cabral pelo hemisfério do tempo e da morte. Dois temas de grande teor filosófico que já habitavam os versos do poeta anteriormente, mas que agora ganham força depois da conquista de sua forma de expressão desejada.

## 4. 2. ESCOLA DAS FACAS

Com 44 poemas, *A escola das facas* publicado em 1980 tem a imagem de Pernambuco a perpassar os versos. Os fios da memória tecidos em lírica pela mão do poeta nordestino sexagenário são ingredientes de destaque desse texto que, em seu poema de apresentação, diz : *Eis mais um livro (fio que o último)/de um incurável pernambucano.*

João Alexandre Barbosa pretende que *Escola das facas*, assim como *Museu de tudo*, marcam a passagem, não a defasagem, do poeta, do lúcido ao lúdico. “Agora a poesia não é mais um objeto que se constrói em termos de repetitivas, porque obsessivas variações – o que dava aos livros anteriores aquele sentido espiralado de um fazer perseguido.”<sup>210</sup> O crítico considera que, logrado o projeto, foi possível deixar a poesia ser representada em poemas que já passaram pelo crivo de uma longa e conquistada poética: a do rigor. Esta conquista, é preciso mais uma vez marcar, passa pelo contato de Cabral com a poesia medieval ibérica fato que lhe favoreceu o encontro com sua voz própria. O crítico também diz que a escola é de facas porque ali se aprende a eliminação de tudo que é excesso e que Pernambuco está no centro de seu campo de referência.

---

<sup>210</sup> BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 131: Balanço de João Cabral de Melo Neto.

Antonio Carlos Secchin, por sua vez, ressalta que *Escola das facas* traz um aspecto diferente em relação aos livros anteriores do poeta. João Cabral criaria no texto uma perspectiva até então praticamente inexistente: “a do próprio sujeito lírico enquanto ser histórico.”<sup>211</sup> Pela primeira vez de modo sistemático, o “eu” se confere um lugar explícito no corpo do poema. “De sujeito camuflado sob a terceira pessoa gramatical (o poeta se contava pelo que via fora de si), João Cabral passa a incluir-se no que conta. O que era antes puro olhar ganha materialidade e se agrega à série de objetos passíveis de poema. Quase 50% dos textos trazem marcas da primeira pessoa (...)”<sup>212</sup>

Um dos poemas exemplares é *Descoberta da literatura*, confissões do menino João que lia, escondido dos pais, cordel para os trabalhadores analfabetos do engenho de sua família. Aqui a memória explicita-se por uma confissão em primeira pessoa, mas também pode ser vista por outro viés, se for investigada a origem histórica do objeto de leitura presente no poema.

No dia-a-dia do engenho,  
toda a semana, durante,  
cochichavam-me em segredo:  
saiu um novo romance.  
E da feira do Domingo  
me traziam conspirantes  
para que os lesse e explicasse  
um romance de barbante.  
Sentados na roda morta  
de um carro de boi sem jante,  
ouviam o folheto guenzo,  
a seu leitor semelhante,  
com as peripécias de espanto,

<sup>211</sup> SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. Op. Cit. p. 275.

<sup>212</sup> Loc. Cit.

preditas pelos feirantes.  
Embora as coisas contadas  
e todo o mirabolante,  
em nada ou pouco variassem  
nos crimes, no amor, nos lances,  
e soassem como sabidas  
de outros folhetos migrantes,  
a tensão era tão densa,  
subia tão alarmante,  
que o leitor que lia aquilo  
como puro alto-falante,  
e, sem querer, imantara  
todos ali, circunstantes,  
receava que confundissem  
o de perto com o distante,  
e ali com com o espaço mágico,  
seu franzino com o gigante,  
e que o acabassem tomando  
pelo autor imaginante  
ou tivesse que afrontar  
as brabezas do brigante.  
(E acabaria, não fossem  
contar tudo à Casa-grande:  
na moita morta do engenho,  
um filho-engenho, perante  
cassacos do eito e de tudo,  
se estava dando ao desplante  
de ler letra analfabeta  
de corumba, no caçanje  
próprio dos cegos de feira,  
muitas vezes meliantes.)

Ao estudar estes versos, é impossível não lembrar as origens do cordel, pois elas casam com a viagem de retorno empreendida por João Cabral à aurora da literatura ibérica. A literatura de cordel constitui-se da poesia impressa em folhetos e da declamada pelos cantadores repentistas. O nome vem de Portugal, onde a produção de versos em folhetos já era amplamente difundida desde o século XIX. Era escrita quase que só em versos e impressa de forma muito rudimentar, em livrinhos simples, vendidos a preço acessível aos mais humildes. “Essas obras de consumo popular também eram chamadas de “folhas volantes”

ou “folhas soltas” porque os livrinhos eram expostos à venda amarrados a um barbante e no lombo de um cavalo.”<sup>213</sup> Esta arte popular foi também intitulada de “Literatura de Cego”, pelo fato de El-Rei D. João V ter concedido à Irmandade do Menino Jesus dos Homens Cegos de Lisboa o monopólio da venda dos folhetos, em 1749.

A origem, porém, da literatura de cordel, é bem mais anterior às datas indicadas. De acordo com Sara Lucia Brandallero, na dissertação de mestrado *O contador de histórias: João Cabral de Melo Neto e a Poesia Popular*, as raízes estão ligadas à divulgação dos romances tradicionais, dos poemas narrativos nascidos da fragmentação das antigas canções de gesta. “Os romances, histórias de aventuras heróicas, de guerras, de amor, de viagens, inicialmente legados oralmente de geração em geração, passaram com o tempo a ser registrados em manuscritos por quem sabia escrever. Com a invenção da imprensa, a difusão ampliou-se ainda mais.”<sup>214</sup>

Sara ainda afirma que a literatura popular do Nordeste, de cordel, tem seu berço nos poemas épicos e nos romances medievais ibéricos. A autora lembra o estudioso espanhol Menendez Pidal que define o romance como originário de uma epopéia de caráter popular e nacional, ao contrário da epopéia erudita como uma

---

<sup>213</sup>CASCUDO, Luis da C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

<sup>214</sup> BRANDALLERO, Sara Lucia. *O contador de histórias: João Cabral de Melo Neto e a poesia popular*. Op. Cit. p. 50.



Eneida, de Virgílio. Um texto exemplar de epopéia popular seria o Mio Cid, texto tão amado por João Cabral de Melo Neto.

Para Jacinto do Prado Coelho, o romanceiro seria um conjunto de breves poemas épicos (romance popular) destinados ao canto, transmitidos e reelaborados por tradição oral. “O romanceiro português e o espanhol constituem uma unidade que é impossível de desmembrar, há pelo menos seis séculos que ambos os países vêm colaborando na reelaboração do acervo épico-lírico tradicional.”<sup>215</sup> A oralidade é uma marca importante deste tipo de manifestação cultural e “muito antes de em Espanha os romances serem impressos em ‘pliegos sueltos’, já haviam inundado Portugal pelas asas da música.”<sup>216</sup>

Retornando à pesquisa de Sara Brandallero, vale citar que na França, a literatura popular que surgiu das antigas canções de gesta, chamava-se “littérature de colportage”, assim chamada porque era colocada em caixas que os vendedores carregavam no colo, amarrando-as com cordas atrás da nuca – em francês “col”. Na Espanha, os versos populares eram conhecidos como “pliegos sueltos”, folhas soltas. “Herdeira da rica tradição do romanceiro ibérico, a literatura de cordel no Nordeste está longe de ser um fenômeno restrito ao Brasil, tem, equivalentes em vários países da América Latina, onde é conhecida como o nome de ‘corrido’.”<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> COELHO, Jacinto do Prado. (Dir.). *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*. Porto: Livraria Figueirinhas.

<sup>216</sup> Loc. Cit.

<sup>217</sup> BRANDALLERO, Sara Lucia. Op. Cit., p. 55.

Ainda vale citar Manuel Diegues Júnior, para quem a presença da literatura de cordel no nordeste tem inegáveis raízes lusitanas e a forma como manifestou-se foi por meio do romanceiro popular. “Possivelmente começam esses romances a ser divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, no mais tardar, no XVII, trazidos pelos colonos em suas bagagens”.<sup>218</sup> Para o pesquisador também explica que o romanceiro que vem de Portugal não é exclusivamente lusitano, pois teria recebido outras influências. Deve dizer-se dele ser, no mínimo, peninsular, tanto que se divulgou também nas partes de colonização espanhola na América.

Depois dessa breve contextualização histórica, é preciso analisar um pouco mais de perto o poema cabralino. Há uma coluna principal a sustentar os versos: a linha entre o real e o imaginário. Os ouvintes, cassacos analfabetos, pedem a leitura do menino, que domina as letras, de um novo romance. Embora não pareça haver novidades em relação a outras já contadas ou conhecidas, a tensão é inegável. O menino teme as confusões que podem advir entre o que existe e o que é ficção: “receava que confundissem/o de perto com o distante,/o ali com o espaço mágico,/seu franzino com o gigante,/e que o acabassem tomando/pelo autor imaginante/ou tivesse que afrontar/as brabezas do brigante.”

---

<sup>218</sup> DIÉGUES JÚNIOR, Manuel *et al.* 1986. *Literatura popular em versos: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia. (Col. Reconquista do Brasil. Nova série. vl. 94. p. 31: Ciclos temáticos na literatura de cordel.

E o menino-leitor só não correu mais riscos pela denúncia de alguém de que o filho-engenho lia o proibido, o mal-escrito, cosido, muitas vezes, pelos cegos de feiras. A literatura pode ser perigosa, ensina e descobre João.

Na mesma linha de poema memorialístico escrito em primeira pessoa está *Autobiografia de um só dia*. Os versos contam do nascimento do autor que nasceu num lugar “errado”:

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  
(tarde porque quisesse apressar-me,  
  
e se soubesse o que teria  
de tédio à frente abortaria)  
  
ou porque o doutor deu-me quandos,  
minha mãe no quarto-dos-santos,  
  
misto de santuário e capela,  
lá dormiria, até que para ela,  
  
fizessem 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.

Em primeiro lugar, é impossível não lembrar os versos de Carlos Drummond de Andrade do *Poema de sete faces*: *Quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.* A data do nascimento é tema para o mineiro assim como também posteriormente para Chico Buarque de Hollanda na canção (paródia) que se inicia com: *Quando eu nasci veio um anjo safado/um chato de um querubim/dizer que eu estava predestinado/a ser todo ruim.* A intertextualidade entre os versos da música popular de Chico Buarque e do poema de Drummond saltam aos olhos. No mesmo barco acompanha o texto de Cabral.

Gauche, errado, ruim, Cabral não nasce no quarto dos avós como estabelece a tradição familiar, mas no quarto-dos-santos da casa. Por nascer na véspera do planejado e não dar tempo para que o quarto dos avós fosse arrumado, vem ao mundo no espaço santuário-capela do lugar. Paradoxalmente, nasce gritando, sem querer nascer, blasfemando. Em um dos versos declara ter nascido junto com sua morte e, com essa afirmação, sugere um amálgama da morte e da vida, pois parece não ter dúvidas de que ambas caminham juntas.

Cabral nasce na rua da Jaqueira, no Recife, onde o rio encontra o mar, onde o mangue está próximo com suas matéria viva em decomposição e ao mesmo tempo composição de alguma outra coisa. Um verdadeiro pântano no qual restos misturam-se e transformam-se em barro, elementos passíveis de serem carregados pela maré alta de um oceano em que tudo pode perder-se, decompor-se ou mesmo purificar-se. Um mar que também pode representar a morte e a vida através da batida ritmada de suas marés que carregam dejetos, que engolem o lixo para realizar uma limpeza purificadora, óssea.

Ao delimitar o espaço de seu nascimento, o poeta ao mesmo tempo volta ao passado. Tenta reter o tempo que se esvai no tambor dos ponteiros do relógio, na onda que quebra na praia a cada lapso, no rio que corre em direção ao mar e em cujas águas não podemos entrar mais de uma vez. Cabral tenta sugar um pouco mais de vida ao invadir o território da memória. Tira (ou tenta tirar) do reino da morte a sua perdida Jaqueira ou o seu passado nascimento. Ao mesmo tempo parece ter consciência da impossibilidade de seu empreendimento, pois vida e morte andam juntas.

Outro poema, *Prosas da maré na Jaqueira*, do mesmo livro, ilustra um pouco mais esse pensamento paradoxal:

1

Maré do Capibaribe  
em frente de quem nasci,  
a cem metros do combate  
da foz do Parnamirim.

Na história, lia de um rio  
 onde muito em Pernambuco,  
 sem saber que o rio em frente  
 era o próprio-quase-tudo.

Como o mar chega à Jaqueira,  
 e chega mais longe, até,  
 no dialeto da família  
 te chamava de “a maré”.

## 2

Maré do Capibaribe,  
 já tens de maré o estilo;  
 já não saltas, cabra agreste,  
 andas plano e comedido.

Não mais o fiapo de rio  
 que a seca corta e evapora:  
 na Jaqueira és já maré,  
 cadeiruda e a qualquer hora.

Teu rio, quase barbante,  
 a areia não o bebe mais:  
 é a maré que o bebe agora  
 (não é muito o que lhe dás).

## 3

Maré do Capibaribe,  
 minha leitura e cinema:  
 não fica vazio muito  
 teu filme, sem nada, apenas,

Muita coisa discorria (s),  
 coisas de nada ou pobreza,  
 pelo celulóide opaco  
 que em sessão contínuaavas.

Mais que a dos filmes de então,  
 carrego tuas imagens:  
 mais que as nos rios, depois,  
 mais que todas as viagens.

As quatro primeiras partes do texto exemplificam o trabalho de memória vivenciado por Cabral nesta fase de sua poética. O poeta carrega as imagens

discorridas no curso de um rio que chega ao encontro do mar. Coisas de nada ou a pobreza de um Capibaribe, que é visto de modo cinematográfico permanecem, acima de todas as imagens vistas em cinemas do passado distante ou nem tanto, na lembrança de um viajante que depois viu outras marés.

A equação do problema que envolve os temas tempo e espaço nos versos a seguir. Se poesia é matemática, aqui a prova de que também pode ser física:

6

Maré do Capibaribe  
entre a Jaqueira e Santana:  
do cais, como tempo e espaço  
vão de um a outro, se apanha.

O tempo vai se freando  
(lago que a brisa arrepie)  
o rolo de água maciça  
que enche e esvazia o Recife,

até frear, todo espaço  
(lago sem brisa no rosto),  
frear de todo, água morta,  
paralítica, de poço.

7

Maré do Capibaribe,  
estaria a lição nisso:  
em se mostrar como em circo  
nos quandos em equilíbrio?

Em se mostrar como espaço  
ou mostrar que o espaço tem  
o tempo dentro de si,  
que eles são dois e ninguém?

Ou com tua aula de física  
querias mostrar que o tempo  
não é um fio inteiriço  
mas se desfia em fragmentos?

O tempo de Cabral no poema vai freando-se até que o espaço fique estagnado. O espaço traria o tempo dentro de si e os dois seriam dois e ao mesmo tempo ninguém. Na verdade, são invenções humanas. Um procura delimitar, dar concretude às coisas, o outro busca medir suas existências.

Outro poema do mesmo livro que trabalha a imagem do tempo é *Forte Orange, Itamaracá*:

A pedra bruta da guerra,  
seu grão granítico, hirsuto,  
foi toda sitiada por  
erva-de-passarinho, musgo.  
junto da pedra que o tempo  
rói, pingando como um pulso,  
inroído, o metal canhão  
parece eterno, absoluto.  
Porém o pingar do tempo  
pontual, penetra tudo;  
se seu pulso não se sente,  
bate sempre, e pontiagudo,  
e a guerrilha vegetal  
no seu infiltrar-se mudo,  
conta com o tempo, suas gotas  
contra o ferro inútil, viúvo.  
E um dia os canhões de ferro,  
seu tesão vão, dedos duros,  
se renderão ante ao tempo  
e seu discurso, ou seu decurso;  
ele fará, com seu pingo  
inestancável e surdo,  
que se abracem, se penetrem,  
se possuam, ferro e musgo.

Há uma eroticidade latente no poema. O ferro e o musgo vivem um casamento de contrários até que o tempo os faça ser só uma coisa, os faça



interpenetrarem-se. O tempo só pingando como um pulso, dá vida ao ferro, age ao lado do guerrilheiro vegetal que penetra o canhão.

João Cabral coloca questões instigantes, através de sua poesia, sobre o tema do tempo e do espaço. Isto é realizado em boa parte de sua trajetória e alguns aspectos filosóficos merecem ser analisados com maior profundidade. O subcapítulo a seguir procura dar conta um pouco desta instigante questão.

#### 4.2.1 ALGUMAS NOTAS SOBRE O TEMPO

Para analisarmos melhor o assunto é preciso retornar às palavras de Heráclito, filósofo pré-socrático nascido em Éfeso, cidade da Jônia, e que teria vivido entre 540-470 A.C., que vêm provocando reflexões há vinte e cinco séculos. Dele falaram pensadores como Platão, Aristóteles e, mais recentemente, Nietzsche e Heidegger. Considerado obscuro, enigmático, boa parte de sua obra teria sido perdida, mas muitas de suas sentenças, citadas por diversos autores, foram conservadas e, mais tarde, reunidas em coletâneas.<sup>219</sup> A interpretação da professora brasileira Orsely Guimarães Ferreira de Brito pode fornecer uma idéia abrangente do pensamento do filósofo grego: nos manuais didáticos de filosofia ele seria apresentado como o filósofo do devir, do vir-a-ser, do contínuo fluir de todos os entes, sendo menos consideradas suas frases sobre a *luta* (polemos) como pai e rei de todas as coisas, sobre a preeminência da harmonia oculta sobre a aparente; e menos citadas suas teses sobre a interrelação cósmica de todos os entes, sobre a articulação e polaridade dos opostos. Entretanto, a ênfase sempre posta, pela maioria dos comentaristas, no mobilismo de Heráclito, esquece que para ele estas mudanças não são um fluir caótico incaptável, e sim que existem ritmos e fases e que são cíclicas as transformações. “O que é preciso ressaltar é que a tese do mobilismo está em conexão com a doutrina do logos, capaz de

---

<sup>219</sup>Destas coletâneas a mais importante é a de Hermann Diels Walther Kranz intitulada *Der Fragmenten der Vorsokratiker*, cuja numeração dos fragmentos de Heráclito é a adotada por esse trabalho e pela bibliografia que serviu de base para a pesquisa. O número total de fragmentos de Heráclito que foram preservados é de 126 frases.

captar os fluxos e detê-los nos poderosos diques da linguagem, pois suas palavras de sabedoria tiveram esse insólito poder”.<sup>220</sup>

É, principalmente, nos fragmentos 12 (Diversas águas fluem para os que se banham nos mesmos rios. E também as almas se evaporam das águas)<sup>221</sup> e 91 (Não se pode submergir duas vezes no mesmo rio. As coisas se dispersam e se reúnem de novo, se aproximam e se distanciam)<sup>222</sup> que Heráclito discorre sobre a impossibilidade de banhar-se mais de uma vez em um mesmo rio. Esse pensamento teria sido equivocadamente interpretado por Platão, através de Crátilo, como sendo impossível entrar no mesmo rio até mesmo uma vez, pois tudo flui. Vejamos o texto platônico:

Heráclito diz em alguma passagem que todas as coisas se movem e nada permanece imóvel. E, ao comparar os seres com a corrente de um rio, afirma que não poderia entrar duas vezes no mesmo rio (cf. fragmento 91, 12). (...) Heráclito retira do universo a tranqüilidade e a estabilidade, uma propriedade dos mortos; e atribui movimento a todos os seres.<sup>223</sup>

Segundo o depoimento de Aristóteles, Platão<sup>224</sup>, na juventude, teria conhecido Crátilo, que, adotando as idéias de Heráclito de Éfeso sobre a mudança permanente de todas as coisas - e certamente interpretando de forma parcial e

<sup>220</sup>BRITO, Orsely Guimarães Ferreira de. Heráclito, o pensador do logos. Cadernos do ICHF da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, n. 7, jul., p. 3-4, 1989.

<sup>221</sup>HERACLITO. Op. Cit., p. 117. No original em espanhol: Diversas aguas fluyen para los que se bañan en los mismos ríos. Y también las almas se evaporan de las aguas.

<sup>222</sup>Ibid., p. 162. No original em espanhol: No se puede sumergir dos veces en el mismo río. Las cosas se dispersan y se reúnen de nuevo, se aproximan y se alejan.

<sup>223</sup>PLATÃO. *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores). p. 85: Heráclito de Éfeso - Doxografia.

empobrecida a tese heraclitiana -, afirmava a impossibilidade de qualquer conhecimento estável. Os dados dos sentidos teriam validade instantânea e fugaz, o que tornava inútil e ilegítima qualquer afirmativa sobre a realidade: quando se tentava exprimir algo, este já deixara de ser o que parecia no momento anterior. Na versão apresentada por Crátilo, o incessante movimento das coisas tornava-se um empecilho à ciência e à ação, que não podiam dispensar bases estáveis.

Buscando justamente estabelecer esses fundamentos seguros para o conhecimento e para a ação, Platão desenvolverá, na fase inicial de sua filosofia, teses que tendem a sustentar a realidade no intemporal e no estático. Só posteriormente seu pensamento irá reabilitar e reabsorver o movimento e a transformação, tentando estabelecer a síntese entre a tradição eleática (que negava a racionalidade de qualquer mudança) e a heraclítica (que afirmava o fluxo contínuo de todas as coisas).<sup>225</sup>

Esta visão de Platão sobre o pensamento do filósofo pré-socrático, de acordo com Orsely Guimarães Ferreira de Brito<sup>226</sup>, dominaria a racionalidade platônica-aristotélica até Nietzsche retrabalhar os conceitos heraclitianos em *A filosofia na época trágica dos gregos*. Nesse ensaio de 1873, o filósofo alemão afirma ter Heráclito negado, primeiramente, a dualidade de mundos inteiramente diferentes, terminando com a separação do mundo físico do metafísico. Depois desse primeiro passo, Heráclito teria negado, propriamente, o ser:

pois esse mundo único que lhe restou - cercado e protegido por eternas leis não escritas, fluindo e refluindo em brônzeas batidas de ritmo - não mostra, em parte nenhuma, uma permanência, uma indestrutibilidade, um baluarte na correnteza. (...) O eterno vir-a-ser, a total inconsistência de todo o efetivo, que constantemente apenas faz efeito e vem a ser

<sup>224</sup> O capítulo sobre a vida e a obra de Platão contido na coleção *Os pensadores* fornece maiores detalhes das conclusões do filósofo pós-socrático sobre o pensamento heraclitiano.

<sup>225</sup> PESSANHA, José Américo Motta (Consultor). *Platão*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores). p. 9-10: Vida e obra.

<sup>226</sup> BRITO, Orsely Guimarães Ferreira de. Op. Cit., p. 10 -11.

mas não é, assim como Heráclito o ensina, é uma representação terrível e atordoante, e em sua influência aparenta-se muito de perto com a sensação de alguém, em um terremoto, ao perder a confiança na terra firme. Era preciso uma força assombrosa para transpor esse efeito em seu oposto, no sublime, no assombro afortunado. Isto Heráclito alcançou com uma observação sobre a proveniência própria de todo vir-a-ser e perecer, que concebeu sob a forma de polaridade, como o desdobramento de uma força em duas atividades qualitativamente diferentes, opostas, e que lutam pela reunificação. Constantemente uma qualidade entra em discórdia consigo mesma e separa-se em seus contrários; constantemente esses contrários lutam outra vez em direção ao outro. O povo pensa, por certo, conhecer algo rígido, pronto, permanente; na verdade há a cada instante luz e escuro, amargo e doce lado a lado e presos um ao outro, como dois contendores, dos quais ora um, ora outro, tem a supremacia.<sup>227</sup>

Para Nietzsche, poucos perceberiam ser, precisamente, este conflito incessante o revelador da eterna justiça, o ponto de apoio na correnteza. Apenas estas pessoas estariam habilitadas a viver na consciência do *logos* heraclítico: “um vir-a-ser e perecer, um construir e destruir, sem nenhuma prestação de contas de ordem moral, só tem neste mundo o jogo do artista e da criança. E assim como joga a criança e o artista, joga o fogo eternamente vivo, constrói em inocência - e esse jogo joga o Aion consigo mesmo.”<sup>228</sup>

É interessante ver as colocações de José Guilherme Merquior sobre o tempo ao analisar a *Fábula de Anfion*, de João Cabral de Melo Neto. No ensaio *Nuvem civil sonhada*, o crítico declara que o poema exprime uma concepção do ser e, dentro dela, uma determinada situação do homem a partir do modo como o tempo é tratado. Naquela obra de João Cabral, para Merquior, o tempo é uma

<sup>227</sup>NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores). p. 257-258: A filosofia na época trágica dos gregos.

<sup>228</sup>Ibid., p. 258.

dimensão louvada e renegada e, o elogio do tempo criador, se justaporia à repugnância pelo declínio das obras humanas envolvido no processo de alienação. Merquior também afirma que o paradoxo central da *Fábula* - acaso/inspiração - é, na verdade, ambivalência do tempo. Logo depois, o autor define os conceitos de *Áion* e *Kairos*, as duas maneiras de representação do tempo pelos gregos, para em seguida dizer que *Anfion* encarnaria a complexidade e ambivalência de ambas representações. Vejamos a definição dos tempos gregos, segundo Merquior:

Como *Kairos*, a Oportunidade fugitiva, o tempo simbolizava, na figura de um jovem com asas e uma balança, o movimento único e precário da decisão; a mecha na sua testa indicava a necessidade de saber-se 'agarrar as oportunidades pelos cabelos', sem hesitações fatais. Como *Áion* - o jovem com um serpente enroscada no corpo -, o tempo era o emblema de um princípio gerador eterno e inesgotável. (...) Assim, a Antigüidade visualizava o tempo como fuga e o tempo-como-criação, em duas imagens diversas e opostas.<sup>229</sup>

Agora voltando a Nietzsche, o filósofo afirma que o jogo de construção e destruição é jogado pelo Aion consigo mesmo. Assim, como princípio gerador eterno e inesgotável, esta concepção temporal dos gregos antigos traz, intrinsecamente, a idéia de **movimento infinito**. Na verdade, pode-se concluir que **não há uma inconstância total das coisas, mas sim um mover-se constante e é essa mobilidade incessante que serve como princípio estabilizador:**

(O Aion) Transformando-se em água e terra, faz, como uma criança, montes de areia à borda do mar, faz e dismantela; de tempo em tempo

<sup>229</sup> Os comentários e a citação são extraídos de MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica - 1964-1989: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 69-83: Nuvem civil sonhada.

começa o jogo de novo. Um instante de saciedade: depois a necessidade o assalta de novo, como a necessidade faz o artista criar.<sup>230</sup>

A estes dois tipos humanos (a criança e o artista), que viveriam na consciência do *logos* heraclítico, seria acrescentado o do homem estético que intuiria o mundo, por ter aprendido com o artista e com o nascimento da obra de arte, como o conflito da pluralidade pode trazer consigo lei e ordem, tumulto e harmonia. Desse modo, a idéia de instabilidade seria intrínseca à existência da ordem, uma relação que a física contemporânea vem trabalhando nos últimos anos.

Nesta recente virada de século, a própria ciência tem questionado suas relações tradicionais com as leis da natureza e com o tempo. O belga de origem russa, Ilya Prigogine, prêmio Nobel de Química em 1977 e atualmente professor da Universidade Livre de Bruxelas e da Universidade de Austin, Texas<sup>231</sup>, afirma que “as leis da física, em sua formulação tradicional, descrevem um mundo idealizado, um mundo estável e não um mundo instável, evolutivo, em que vivemos”<sup>232</sup>. O cientista também diz que “a física tradicional unia conhecimento completo e certeza: desde que fossem dadas condições iniciais apropriadas, elas

---

<sup>230</sup>NIETZSCHE, Friedrich. Op. Cit., p. 258.

<sup>231</sup>Na universidade norte-americana, o físico-químico nascido em 1917, dirige o *Ilya Prigogine Center for Studies in Statistical Mechanics and Complex Systems*. Esse centro de pesquisa é destinado ao estudo teórico e computacional do fenômeno não-linear e de não-equilíbrio em processos físico e químico, como, por exemplo, o comportamento dinâmico não-linear de sistemas biológico, neural e social complexos. O endereço eletrônico do centro na Internet é: [storm.ph.utexas.edu](http://storm.ph.utexas.edu).

<sup>232</sup>PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora Unesp, 1996, p. 29.

garantiam a previsibilidade do futuro e a possibilidade de retrodizer o passado.”<sup>233</sup> Entretanto, Prigogine ressalta que, na verdade, a descrição da natureza circunstante tem pouco a ver com a descrição regular, simétrica em relação ao tempo, associada tradicionalmente ao mundo newtoniano. “Nosso mundo é flutuante, ruidoso, caótico, mais próximo daquele que os atomistas gregos haviam imaginado. O *clinamen*<sup>234</sup> que fora introduzido para resolver o dilema de Epicuro não é mais um elemento estranho, mas sim a expressão da instabilidade dinâmica”<sup>235</sup>. Vejamos com mais agudeza o pensamento de Prigogine:

a física e as outras ciências confirmam nossa experiência de temporalidade: vivemos num universo em evolução. (...) Estamos, agora, em condições de decifrar a mensagem da evolução tal como ela se enraíza nas leis fundamentais da física. Somos doravante capazes de decifrar seu significado em termos de instabilidade associada ao caos determinista e à não-integrabilidade. O resultado essencial de nossa pesquisa é, de fato, a identificação de sistemas que impõem uma ruptura da equivalência entre a descrição individual (trajetórias, funções de onda) e a descrição estatística de conjuntos. E é no nível estatístico que a instabilidade pode ser incorporada às leis fundamentais. As leis da natureza adquirem, então, um significado novo: **não tratam mais de certezas morais, mas sim de possibilidades. Afirmam o dever, e não mais somente o ser. Descrevem um mundo de movimentos irregulares, caóticos, um mundo mais próximo do imaginado pelos atomistas antigos do que das órbitas newtonianas. Esta desordem constitui precisamente o traço fundamental da representação microscópica aplicável aos sistemas aos quais a física aplicara, desde o século XIX, uma descrição evolucionista,**

<sup>233</sup>Ibid., p. 12.

<sup>234</sup>Segundo Prigogine, o *clinamen*, criado pelo filósofo grego Epicuro (341-270 A.C.), em momentos imprevisíveis, perturba imperceptivelmente a queda paralela dos átomos e permanece na história do pensamento como o exemplo de uma hipótese arbitrária, que salva um sistema pela introdução de um elemento ad hoc. Ibid., p. 18.

Cabe também lembrar que o poeta latino Lucrécio (99?-55? A.C.) ao escrever seu poema *De Rerum Natura* ('Da Natureza'- seis livros em 7.400 hexâmetros) buscou resposta às questões fundamentais da existência na Metafísica e na Ética de Epicuro. O poema teria como objetivo libertar os homens do medo da morte, inculcado pela religião, que o poeta identifica com a superstição e responsabiliza pela infelicidade dos homens. Para ele, os deuses não existem; o mundo, obra do acaso, nasceu da fusão fortuita dos átomos. A alma, também composta por átomos, desaparece com o corpo. Os fenômenos da natureza devem-se a causas mecânicas e não à intervenção divina. Estas informações foram pesquisadas em: ENCICLOPÉDIA BARSA. São Paulo: Encyclopaedia Britannica Editores, 1968, v. 8, p. 390 - Lucrécio.

<sup>235</sup>PRIGOGINE, Ilya. Op. Cit., p. 134.



**aquela que o segundo princípio da termodinâmica traduz em termos de crescimento da entropia.**<sup>236</sup>

Prigogine, a partir de um conhecimento científico, propõe uma verdadeira revolução na abordagem de diversos conceitos teóricos. Com isso, cria bases para uma nova epistemologia. Vejamos mais uma de suas idéias, esta especificamente relacionada ao tempo:

Há alguns anos, sem dúvida por volta de 1985, apresentei uma comunicação à Universidade Lomonosoff, em Moscou. O professor Ivanenko, um dos físicos russos mais respeitados, morto recentemente aos 90 anos de idade, pediu-me que escrevesse na parede uma curta frase. Ele já tinha um grande número de frases escritas por cientistas célebres, como Dirac<sup>237</sup> e Bohr<sup>238</sup>. Acho que me lembro da frase escolhida por Dirac; era, substancialmente, a seguinte: 'a beleza e a verdade vão de par na física teórica'. Eu hesitei e depois escrevi: 'O tempo precede a existência.' Para muitos físicos, aceitar a teoria do *big-bang* como origem de nosso universo equivalia a aceitar que o tempo deve ter um ponto de partida. Haveria um começo, e talvez um fim, do tempo. Mas como conceber esse começo? Acho mais natural supor que o nascimento de nosso universo é um evento na história do cosmos e que devemos, pois, atribuir a este um tempo que precede o próprio nascimento de nosso universo. Esse nascimento poderia ser semelhante a uma mudança de fase que leva de um pré-universo (também chamado 'vácuo quântico' ou 'meta-universo') ao universo observável que nos rodeia.<sup>239</sup>

O cientista belga ainda esclarece que este é um terreno controverso da física moderna e cita Stephen Hawking que em sua *Breve história do tempo* diz

<sup>236</sup> Ibid., p. 158-159. (grifo meu).

<sup>237</sup> Físico e matemático inglês nascido em 1902 que recebeu o Prêmio Nobel de física em 1933. Estudioso dos aspectos teóricos da física moderna, particularmente do comportamento de partículas e da estrutura da matéria.

<sup>238</sup> Físico dinamarquês (1885-1962) tem seu nome ligado a um modelo atômico introduzido para aperfeiçoar a estrutura do átomo formulada por E. Rutherford. Realizou estudos, que o tornaram célebre, consistindo na aplicação dos princípios da mecânica quântica à estrutura do átomo, tentando colocá-la mais de acordo com os fenômenos de absorção e emissão de radiações.

<sup>239</sup> PRIGOGINE, Ilya. Op. Cit., p. 169-170.

estarmos próximos do fim, do momento em que seremos capazes de decifrar o “pensamento de Deus” Ao contrário, Prigogine diz estarmos apenas no começo da aventura. “Assistimos ao surgimento de uma ciência que não se limita a situações simplificadas, idealizadas, mas nos põe diante da complexidade do mundo real, uma ciência que permite que se viva a criatividade humana como a expressão singular de um traço fundamental comum a todos os níveis da natureza.”<sup>240</sup> O cientista diz mais: “Certamente estamos chegando ao final da ciência convencional, mas também nos achamos num momento privilegiado: o momento em que surge uma nova perspectiva da natureza. Estamos só no começo. Fica muito por fazer.”<sup>241</sup>

Prigogine também diz que “a ciência clássica privilegiava a ordem, a estabilidade, ao passo que em todos os níveis de observação reconhecemos o papel primordial das flutuações e da instabilidade. (...) Desde que a instabilidade é incorporada, a significação das leis da natureza ganha um novo sentido. Doravante elas exprimem possibilidades.”<sup>242</sup> Ao primeiro princípio da “flecha do tempo” agrega-se este segundo: o da instabilidade, geradora de possibilidades. De certo modo, não fogem aos mesmos princípios que fundamentam o oriental símbolo do *Ying* e do *Yang*: bipolaridade, representada por pólos contrários, mas que compõem um símbolo circular em constante movimento.

---

<sup>240</sup>Ibid., p. 14.

<sup>241</sup>PRIGOGINE, Ilya. O fim da ciência? In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996, p. 27.

<sup>242</sup>PRIGOGINE, Ilya. Op. Cit., p. 12.

É partindo destas afirmações que pode-se hoje pensar em uma aproximação da física com a poesia, uma atividade humana capaz de refletir a complexidade de um universo, capaz de estabelecer um mundo. Mundo instável, como a própria natureza.

É Heidegger quem afirma que “ser obra significa estabelecer um mundo”<sup>243</sup>. O filósofo alemão autor de *Ser e tempo* também pensa, através da análise da poesia de Hölderlin, que é missão dos poetas instaurar o permanente. “A poesia é instauração pela palavra e na palavra. O que é que se instaura? O permanente. Mas pode ser instaurado o permanente? Não é já o sempre existente? Não! Precisamente o que permanece deve ser detido contra a corrente, o simples deve arrancar-se do complicado, a medida deve antepor-se ao desmedido.”<sup>244</sup>

Retomando a poesia de João Cabral de Melo Neto, é lapidar a afirmação do crítico Alcides Villaça:

A ordenação do universo de Cabral supõe um exercício dialético de contrastes e oposições cujo sentido escapa às descrições formalistas. As simetrias, de corte classicizante, estão permanentemente relevando nuances e distinções entre os elementos, como se nos lembrasse o poeta de que os planos do real em que sua linguagem toma pé com tanta segurança são, todavia, muito complexos, e lhe interessam por isso.<sup>245</sup>

<sup>243</sup> HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. 4.ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 74: El origen de la obra de arte. [Tradução nossa]

<sup>244</sup> HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. 4.ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 137: Hölderlin y la esencia de la poesía, (tradução minha).

<sup>245</sup> VILLAÇA, Alcides. Expansão e limites da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996, p. 151.

Seguindo esta lógica, não é de se estranhar que, como poeta, João Cabral lance mão de um poderoso símbolo de fluidez, de movimento, o rio, para revelar um logos, uma totalidade, um universo. Desse modo, o Capibaribe e sua maré no poema *Prosas da maré da Jaqueira*, são espaços que contêm o tempo ao pensar-se que o passado é acessado através de uma memória que tenta resgatá-lo.

Assim, o espaço torna-se vivo, mas ao mesmo tempo morto. Vive na palavra poética, mas morre no espaço-túmulo do papel. Os versos finais do poema introdutório de *Escola das facas*, O que se diz ao editor a propósito de *poemas*, é esclarecedor dessa idéia: *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.*

Morte e vida parecem estar juntas e não parece haver estabilidade alguma. Há uma constante e atordoante dicotomia. Entretanto, a estabilidade poderá estar exatamente na instabilidade. O homem entra como um terceiro elemento e no poema em questão há a marca da primeira pessoa do singular para guiar sua presença.

O rio-espaço corre, o tempo está dentro do rio e o homem é perpassado por este rio-tempo. A memória poderia ser o princípio estabilizador. Vejamos as últimas três quadras do poema que estão abrigadas sob o número 8, número que deitado significa o mesmo que o símbolo matemático do infinito.

## 8

Maré do Capibaribe  
na Jaqueira, onde menino,  
cresci vendo-te arrastar  
o passo doentio e bovino.

Rio com quem convivi  
sem saber que tal convívio,  
quase uma droga, me dava  
o mais ambíguo dos vícios:

Dos quandos no cais em ruína  
seguia teus passar denso,  
veio-me o vício de ouvir  
e sentir passar-me o tempo.

Cabral, nos momentos passados em um porto em ruínas, segue a olhar o  
passar denso do rio com o vício de ouvir o tempo e ser trespassado por ele.

## 5 FREI CANECA

*Escreve isto para a memória num livro  
(Êxodo, 17, 14)*

*Lembrem-se do que aconteceu no passado:  
Naqueles dias,  
depois que a luz de Deus brilhou sobre vocês,  
vocês sofreram muitas coisas,  
mas não foram vencidos na luta.  
Alguns foram insultados e maltratados  
publicamente,  
e outros tomaram parte no sofrimento  
dos que foram tratados assim.  
Vocês participaram do sofrimento  
dos prisioneiros.  
E quando tiraram tudo o que vocês tinham,  
vocês suportaram isso com alegria,  
porque sabiam que possuíam coisa muito melhor,  
que dura para sempre.  
Portanto,  
não percam a coragem,  
porque ela traz grande recompensa*

*(Hebreus 10, 32-35)*

Frei Caneca, ou Joaquim do Amor Divino Rebelo<sup>246</sup>, é o personagem principal do *Auto do Frade*, peça de João Cabral, de 1984. A obra conta a história do herói da Revolução Constitucionalista de Pernambuco, de 1824, que é levado à execução e à morte. Para João Alexandre Barbosa, circula no texto não só a imagem histórica, traduzindo gestos heróicos, mas, sobretudo, a tensão entre o que é representação da história e a técnica narrativa do auto, enquanto forma dramática privilegiada pelo poeta, que ocupa o verso cabralino. “Um verso que, sem esquecer as lições anteriores, permite a passagem do social para o mais largamente histórico, sem perda das exigências de uma composição pessoal arduamente aprendida.”<sup>247</sup>

Antes de fazermos uma análise mais aprofundada do texto poético cabralino, valeria retomar um pouco a história de Frei Caneca nos momentos que

---

<sup>246</sup> Frei Joaquim do Amor Divino Caneca nasceu em Recife, em 1779, filho de Domingos da Silva Rabelo e Francisca Maria Alexandrina de Siqueira. O apelido Caneca foi devido à profissão de seu pai, dono de uma oficina de tanoeiro. Ordenou-se em 1799, aos vinte anos, e dedicou-se ao ensino. Em 1817, envolveu-se numa rebelião contra o governo imperial que durou menos de três meses. Derrotado, é acusado de aprender o ofício de soldado, de ser muito influído no serviço, de ser declamador, de fugir de Utinga para o Recife, de ser capitão de guerrilhas, de ir no exército do sul para missionar, de fugir com os rebeldes e, na debandada, de ser preso. Preso, é levado na corveta Mercúrio para Bahia e lá fica preso na cadeia da Relação até 1821. Sua prisão é feita da seguinte forma: antes de embarcar ataram-lhe ao pescoço uma grossa corrente de ferro. Com a cabeça descoberta, ele e mais três, e estes três amarrados os braços com cordas, precediam a marcha dos demais que, em filas, caminhavam, rodeados de forte destacamento de tropa, na populosa cidade do Recife. Grilhões aos pés substituem os laços de corda nos braços dos três que o traziam; uma gargalheira atando estreitamente os pescoços de todos os presos, com as duas pontas cravadas no pavimento, obrigava-os a permanecerem deitados, sem outro leito fora das alcatroadas tábuas do mesmo porão. Foram esses homens rebeldes que transformaram os cárceres da Relação numa escola de altos estudos, na promiscuidade dos escravos que ali iam receber castigos de açoites, às vezes 500, à noite, alumados por magro candeeiro de óleo de baleia, acorrentados. Ali Frei Caneca escreveu a sua Gramática Portuguesa, lecionou e fez versos. In: SODRÉ, Nelson Werneck. História da Imprensa no Brasil. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 90-32.



antecedem sua execução. Monge carmelita, ele viveu num Pernambuco que conhecia a imprensa desde de 1817, data recorde se for feita uma comparação com as outras províncias brasileiras.<sup>248</sup> Ou seja, cedo as idéias já circulavam pelo lugar e clamavam pelo fim do Império.

Com o pensamento nacional já plenamente permeado por idéias de independência, no dia 25 de dezembro de 1825, Frei Caneca lança o primeiro número do seu *Tifis Pernambucano*. “Anunciava, desde logo, que a pátria parecia uma ‘nau destroçada pela fúria oceânica, ameaçando soçobro, carecendo de ajuda decidida e abnegada de todos os seus filhos’. Concitava os pernambucanos a permanecerem alertas. Informava a dissolução da Constituinte, tomando posição: ‘Para desgraça deste Império, realizaram-se os temores dos que sabiam pesar o perigo da força armada nas mãos de um príncipe jovem, rodeado de lisongeiros sem caráter, inimigos encarniçados do Brasil.’”<sup>249</sup>

Frei Caneca também pregava a união para a defesa da independência e da liberdade. Combatia a cúpula da Igreja, no caso do cabido de Olinda, cujos membros, dizia, ‘estimulam a servidão e o despotismo’. Para Werneck, Caneca

---

<sup>247</sup> BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. Op. Cit. p. 83.

<sup>248</sup> Para termos uma idéia da história da imprensa nacional em seus primórdios, vale lembrar algumas datas e periódicos: o *Correio Brasiliense*, considerado o primeiro jornal brasileiro, pois, apesar de impresso na Inglaterra, era feito por brasileiros e livre da censura portuguesa, começou a ser publicado em 1808. Em 1811, surgiu, na Bahia, o *A Idade do Ouro no Brasil*. No ano seguinte circulam, a partir do Rio de Janeiro, dois números de *Variedades ou Ensaios de Literatura* e em 1813 é a vez de *O Patriota*. Ambos são jornais de forte característica literária. No ano de 1814 é a vez do início da circulação de jornais de cunho comercial. Entre 1808 e 1818 há também periódicos que circularam em Londres, entrando no Brasil, estipendiados ou não pela coroa portuguesa. São jornais que defendiam o Império. In: SODRE, Nelson Werneck. Op. Cit., p. 23-34.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 89.

era bem o homem da rebeldia da revolução pernambucana de 1817. “Um daqueles que tinha transformado, segundo o conde dos Arcos, Pernambuco num covil de monstros infieis, individuos infames, ridiculos, despreziveis e bandidos.”<sup>250</sup> O pesquisador segue dizendo que não era de se espantar que servidores portugueses assim proclamassem a respeito do monge carmelita. “Espanta que a historiografia oficial tenha continuado a qualificá-lo assim. Indivíduo que se portava, entretanto, com austeridade indestrutível.”<sup>251</sup> Werneck retoma a crônica da época para lembrar que quando as tropas realistas tomaram Pernambuco após a revolução encontraram, intacto, num cofre, no engenho onde acampavam os revoltosos, tudo quanto as autoridades haviam deixado no dia da capitulação.

Damos agora um salto no tempo e ancoramos no período em que João Cabral escreve o *Auto do Frade*. É 1981, em Quito, mesmo ano em que o diplomata-poeta deixa o Equador ao ser nomeado embaixador em Honduras. Será naquele país, em Tegucigalpa, que Cabral terminará sua peça, em 1983. Distante do Brasil nasce o *Auto*.

No ano de sua concepção é, pela primeira vez identificado o vírus da Aids no mundo. No ano de sua publicação, Raul Alfonsín é eleito, por voto livre, presidente da Argentina depois do fim da Guerra das Malvinas e depois de anos

---

<sup>250</sup> Ibid., p. 90.

<sup>251</sup> Loc. Cit.

de ditadura que cobriu o país de dor. Infelizmente, entre 1981 e 1983 o Brasil ainda está sob ditadura militar.

Tancredo Neves, primeiro presidente civil depois de quase duas décadas de fardas no poder, ainda estava longe de ser eleito. Só o será por um colégio eleitoral, em 1986<sup>252</sup>. E mal toma posse, morre em função de complicações após uma cirurgia no intestino. Mas a faixa temporal em que se enquadra a composição do Frei Caneca cabralino não é de todo negra. Há ventos de esperança no horizonte do país. O exemplo da vizinha Argentina é uma das brisas. Parece ser possível sonhar uma pátria mais livre e a política começa a ser debatida nas ruas.

---

<sup>252</sup>BRASIL :NUNCA MAIS, um relato para a história. Prefácio de D. Paulo Evaristo Arns. 18 ed. São Paulo: Vozes, 1985, p. 11-27.

## 5.1 AS VOZES DO POEMA

João Cabral nomeia seu auto de um poema para vozes e o dedica a seus filhos com uma epígrafe de Gertrude Stein. Nela, a poeta americana saúda alguém e assume um tom nem de prazer, nem de desprazer. O verso (*I salute you and I say I am not displeased I am not pleased, I am not pleased I am not displeased*) de Stein como uma apologia da frieza, mas é preferível crer que João Cabral escolheu-o por um implícito sentido zen que ele contém. O mesmo sentimento que se verá assumido por Caneca ao longo de sua via crucis rumo à execução.

A trajetória do monge inicia-se na cela onde dorme e é observado pelos dois algozes: o carcereiro e o provincial. Ambos conversam sobre a o sono pesado do preso que parece não se importar com seu destino e sobre as diferenças do sono da morte e do sono da vida.

- Dorme.
- Dorme como se não fosse com ele.
- Dorme como uma criança dorme.
- Dorme como em pouco, morto, vai dormir.
- Ignora todo esse circo lá embaixo.
- Não é circo. É a lei que monta o espetáculo.
- Dorme. No mais fundo do poço onde se dorme.
- Já terá tempo de dormir: a morte inteira.
- Não se dorme na morte. Não é sono.
- Não é sono. E não terá, como agora, quem o acorde.

- Que durma ainda. Não tem hora marcada.
- Mas é preciso acordá-lo. Já há gente para o espetáculo.
- Então, batamos mais forte na porta.
- Como dorme. Mais do que dormindo estará mouco.
- Ainda uma vez.
- Melhor disparar um canhão perto da porta.
- Batamos, outra vez ainda.
- Melhor arrombar a porta. Sacudi-lo.
- Dorme fundo como um morto.
- Mas está vivo. Vamos ressuscitá-lo.
- Deste sono ainda pode ser ressuscitado.
- Deste sono, sim. Do outro nem que ponham a porta abaixo.
- Está dormindo como um santo.
- Santo não dorme. Os santos são é moucos. Mas têm olhos bem abertos. Vi na igreja.

Caneca tem uma das qualidades dos santos ao dormir: é mouco, pois não acorda com os barulhos. Talvez também enxergue de forma privilegiada, apesar de ter os olhos cerrados. Certo é que o Frei é um ser humano a caminho da força e no corredor da morte, paradoxalmente, acorda ávido de 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 desta prisão  
para mim não existia.  
Acordo fora de mim  
como vida apodrecida.  
Acordar não é de dentro,  
acordar é ter saída.  
Acordar é reacordar-se  
ao que em nosso redor gira.  
Mesmo quando alguém acorda  
para um fiapo de vida  
como o que tanto aparato  
que me cerca me anuncia:  
esse bosque de espingardas  
mudas, mas logo assassinas,  
sempre à espera dessa voz  
que autorize o que é sua sina,

esses padres que as invejam  
 por serem mais efetivas  
 que os sermões que passam largo  
 dos infernos que anunciam.  
 Essas coisas ao redor  
 sim me acordam para a 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.  
 Não é o inerte acordar  
 na cela negra e vazia:  
 lá não podia dizer  
 quando velava ou dormia.

É a iminência da morte com seus objetos característicos que aguçam a vontade de viver os fiapos de minuto que restam ao condenado. A justiça não estará presente na execução, o juiz partiu em visita a seu imenso canavial. O condenado chega às ruas e, na voz da gente nas calçadas, vem “lavado e leve,/como ia ao Convento do Carmo./- Quando ia ditar sua geometria./- Ou fosse a redação do diário (...) Ei-lo que vem descendo a escada,/degrau a degrau. Como vem calmo./- Crê no mundo, e quis consertá-lo./- E ainda crê, já condenado?/Sabe que não o consertará./- Mas que virão para imitá-lo.”

A gente nas calçadas indigna-se com o tratamento dado a Caneca. Seja com a corda amarrada em seu pescoço, lembrando um bicho maneteado, ou comparando o cortejo a caminho da forca com o de uma procissão onde o santo é o monge. Há também uma pergunta que o povo faz: por que o silêncio de Caneca?

- Por que será que ele não fala,  
nem diz nada sua boca muda?
- Senhor que ele foi das palavras  
não há uma só que hoje acuda.
- Contaram-me que na cadeia  
lhe haviam arrancado a língua.
- Pois se ele pudesse falar  
tropa ou juiz, quem o detinha?
- Cortaram-lhe a língua na cela  
para que não confessasse.
- Condenado que foi à forca,  
que ao inferno se condenasse.
- Não fala porque lhe proibiram  
na cela onde as caveiras limpas  
Os muros que o tinham na cela  
são agora essas togas, batinas.
- Lá não tinha com quem falar,  
as paredes nem eco tinham.

Uns dizem que o revolucionário não fala porque arrancaram sua língua na cadeia, arrancaram-na para que não pudesse confessar e assim fosse condenado ao inferno. Outros falam que foi proibido de falar na cela pois ninguém o escutaria. Os muros sem ouvidos da prisão são como as pretas togas jurídicas e as batinas cléricas. Não há porque falar para surdos.

De repente, o Frei fala. Protesta contra o tom de romaria, procissão que está sendo dado a seu caminho em direção à forca. No máximo aceita que “Talvez seja só um enterro/em que o morto caminharia,/que não vai entre seis tábuas/mas entre seis carabinas.” Caneca também lembra a familiaridade sua com as ruas por onde passa e com as pessoas as quais vê para logo a seguir calar-se. O povo protesta:

- Por que é que deixou de falar?  
Estávamos todos a ouvi-lo.
- Ao passar estava falando,  
vinha conversando consigo.
- Por que agora caminha mudo  
se estava falando a princípio?
- Decerto o forçaram a calar-se.  
Até os gestos lhe são proibidos.
- Fazem-no calar porque, certo,  
sua fala traz grande perigo.
- O que lhe ouvi na rua do Crespo  
foi “mar azul” e “sol mais limpo”.
- Receiam que faça falando  
desta procissão um comício.
- Dizem que ele é um perigo, mesmo  
falando de frutas, passarinhos.

Há medo de confusão nas ruas. Um oficial intima Frei Caneca:

- De que fala Reverendíssimo  
como se num sermão de missa?
- De toda essa luz do Recife.  
Louvava-a nesta despedida.
- Ouvi-o falar em voz alta,  
como se celebrasse missa.  
Vi que a gente pelas calçadas  
como num sermão, calada ouvia.
- Tanto passei por essas ruas  
que fiz delas minhas amigas.  
Agora lavadas de chuva,  
vejo-as mais frescas do que eu cria.
- Um condenado não pode falar.  
Condenado à morte perde a língua.
- Passarei a falar em silêncio.  
Assim está salva a disciplina.



Condenado à total mudez, Frei Caneca seguirá falando no espaço do poema. Se a gente nas calçadas não podem mais ouvi-lo, os leitores seguirão com sua voz. Em verso, o condenado despede-se de sua cidade.

- Sob o céu de tanta luz  
que aqui é de praia ainda,  
leve, clara, luminosa  
por vir do Pina e de Olinda,  
que jogam verde e azul  
sob o sol de alma marinha,  
sob o sol inabitável  
que dirá Sofia um dia,  
vou revivendo os quintais  
que dispensam sesta amiga  
detrás das fachadas magras  
com sombras gordas e líquidas.  
E se não ouço os pregões,  
vozes das cidades, vivas,  
revivendo tantas coisas  
vale qualquer despedida.  
Sei que acordei para pouco  
e que entre a cela sinistra  
onde só a luz das caveiras  
com luz própria reluzia,  
e o outro telão de sono  
que cai e que não se bisa,  
é estreita a nesga de tempo  
para que se chame vida.  
E as ruas de São José  
com que mais eu convivia,  
que passeava sem prever  
o passeio deste dia.  
Eu sei que no fim de tudo  
um poço cego me fita.  
Difícil é pensar nele  
neste passeio de um dia,  
neste passeio sem volta  
(meu bilhete é só de ida).  
Mas por estreita que seja,  
dela posso ver o dia,  
dia Recife e Nordeste  
gramática e geometria,  
de beira-mar e Sertão  
onde minha vida um dia.

O cortejo segue pelas ruas do Recife, acompanhado pelo povo que funciona como o coro da tragédia grega que vai comentando os acontecimentos enquanto anuncia o desenrolar da trama. Caneca despede-se da vida e de suas lembranças. A próxima parada é no Adro do Terço onde o Vigário Geral receberá o preso das mãos do Oficial e o execrará conforme determina o Direito Canônico. O Vigário Geral explica a sentença:

- A degradação eclesiástica é uma pena vindicativa, a mais grave de todas as penas eclesiásticas. Ao iniciar-se a degradação, vestem-lhe todos os paramentos sagrados, como se o padre houvesse ainda uma vez de celebrar o sacrifício incruento da redenção. E a cerimônia começa, com grande aparato: o celebrante lhe tira das mãos o cálice, a hóstia e a patena. Depois, um a um, o vai despindo dos paramentos sacerdotais. Despem-no finalmente da batina ou hábito religioso. Está o padre degradado das ordens sacras: já não pode exercer o ministério sacerdotal.

Após o ritual, Caneca está *Nu de toda igreja, em camisa/e calças de ganga grosseira*. É devolvido à milícia que representa a justiça dos homens. A caminhada do preso é retomada com a gente nas calçadas atenta para sua figura serena:

- Não é jovem, tampouco velho, apesar dos cabelos brancos.
- Veio andando calmo e sem medo, ar aberto de amigo, e brando.
- Não veio desafiando a morte nem indiferença ostentando.
- Veio como se num passeio, mas onde o esperasse um estranho.

Logo a seguir aparece a última fala de Caneca no texto, uma própria definição de Cabral a respeito da morte.

- Esta alva de condenado substituiu-me a batina.  
Não penso que ainda venha a vestir outra camisa.  
Certo também é mortalha e nela sairei da vida.  
Não sei por que os condenados vestem sempre esta batina, como se a força fizesse disso a questão mais estrita.  
Será que a morte é de branco onde a coisa não habita, ou se habita, dá na soma uma brancura negativa?  
Ou será que é uma cidade toda de branco vestida, toda de branco caiada como Córdoba e Sevilha, como o branco sobre branco que Malevitch nos pinta e com os ovos de Brancusi dispostos pelas esquinas?  
Se essa mortalha branca é bilhete que habilita a essa morte, eu que a receio entro nela com alegria.  
Temo a morte, embora saiba que é uma conta devida.  
Devemos todos a Deus o preço de nossa vida e a pagamos com a morte (o poeta inglês já dizia).  
Nessa contabilidade morte e vida se equilibram, e embora no livro-caixa, e também nas estatísticas, apareça favorável, e sempre, o saldo da vida, no dia do fim do mundo serão iguais as partidas.

A voz do poeta está alta neste trecho do Auto sobrepondo-se à de Frei Caneca. Córdoba, e, principalmente, Sevilha, são cidades muito caras a João Cabral. Brancusi é um escultor romeno que viveu entre 1876 e 1957 tem, inclusive, trabalhado com Rodin, em Paris. Fica claro que o poeta quer marcar sua presença no texto e numa parte em que Caneca fala pela última vez. E fala sobre a morte.

Seguindo no caminho mortal, o povo ainda tem esperanças da chegada de um indulto. Enquanto isso, as vozes vão definindo o condenado:

#### A GENTE NAS CALÇADAS

- Eu o imaginava homem alto  
com olhos acessos, de febre.
- Eu o imaginava também  
um asceta, puro osso e pele.
- É um homem como qualquer um,  
e profeta não se pretende.
- É um homem e isso não chegou:  
Um homem plantado e terrestre.

#### A GENTE NAS CALÇADAS

- Assim é que pôde sobreviver  
à viagem com a tropa ao Agreste.
- Foi à Paraíba, ao Ceará  
que o Capibaribe não investe.
- Foi assim frade e jornalista,  
e em vez de bispo, padre-mestre.
- Viveu bem plantado na vida,  
coisa que a gente nunca esquece.

Essa proximidade com o povo justificaria de certa forma, a torcida para que a sentença não se concretize. O desejo parece, num primeiro momento, realizar-se: o carrasco nega-se a dar efeito à execução.

- O bom carrasco oficial  
deve estar aprontando o nó.
- Não quis vir. Diz que matar padre  
é morte que recai, veloz.  
Fizemos todas as ameaças  
e as promessas para depois.  
Não quer vir. Diz que matar padre  
ou gato, na vida dá nó.

Outro carrasco, o Vieira, é procurado, mas também nega-se. É um homem que também irá à forca por assassinato. Outros são procurados na prisão com promessas de liberdade imediata, mas declinam do convite da soldadesca. O impasse está criado e a gente nas ruas conversa sobre a duplicidade inerente à máquina da morte:

- Uma forca sempre precisa  
de um enforcado e de um carrasco.  
A forca não vive em monólogos:  
dialética, prefere o diálogo.  
Se um dos dois personagens falta  
não pode fazer seu trabalho.  
O peso do morto é o motor,  
porém o carrasco é o operário.

João Cabral parece também estar falando da linguagem neste fragmento, da dialética inerente à palavra, que precisa de alguém que a produza e de alguém que a leia, senão é objeto morto. A palavra seria a forca e carrasco e enforcado, leitores-escritores.

No desespero por um carrasco, nasce a idéia de que seja uma criança vendada a executora da morte. Diz um soldado: *Parece que o melhor carrasco/é*

*um menino em toda inocência:/ir buscar no Asilo da Roda/carrasco infantil, mas com venda. A venda não tapará os outros sentidos do menino que acabará sabendo do que foi partícipe ou de que teve sua inocência vitimada.*

Sem ninguém para executar a pena capital, o destino de Caneca, depois de três horas de espera, será enfrentar os fuzis da tropa de linha:

#### A GENTE NO LARGO

- Creio que ao mesmo Frei Caneca  
essa tropa vem com alívio.
- Leva ali horas esperando,  
suplício de esperar suplício.
- Para quem está esperando  
cada minuto vale um espinho.
- E quando a espera é de martírio,  
vira uma pua cada espinho.

#### A GENTE NO LARGO

- Esperar é viver num tempo  
em que o tempo foi suspenso.<sup>253</sup>
- Mesmo sabendo o que se espera,  
na espera tensa ele é abolido.
- Se se quer que chegue ou que não,  
numa espera o tempo é abolido.
- E o tempo longo mais encurta  
o da vida, é como um suicídio.

O filósofo alemão Martin Heidegger diz que esperar não é apenas desviar ocasionalmente o olhar do possível para a sua realização mas, em sua essência,

---

<sup>253</sup> Heidegger em *Ser e tempo* (HEIDEGGER, Martin, parte II. 3 ed. São Paulo: Vozes, 1993.), diz que é na espera que a pre-sença se comporta frente a algo possível em sua possibilidade: "Para o que está na expectativa, o possível pode vir ao encontro sem obstáculos ou restrições, em seu

é esperar por ela. Também na espera, dá-se um abandono do possível e um tomar pé do real, pelo qual espera o esperado. É a partir do real e com vistas a ele que o possível é absorvido no real pela espera.

A espera de Caneca, na voz do povo, é pela morte (talvez venha, talvez não, sim). A espera tensa dá a sensação de tempo abolido, tempo suspenso, estancado, longo como um suicídio. Cada minuto é um espinho. O real é a própria morte que se coloca como sentença. Todos vivemos à espera da morte e não sabemos a data certa. A angústia do 'coro', tomada emprestada de uma possível angústia vivida por Caneca perto de sua hora final, é a do homem que sabe que caminha para morte. E serão doze os atiradores com suas balas de aço a darem fim à espera do Frei.

O número é cabalístico: “esse número é de uma grande riqueza na simbologia cristã. A combinação do quatro do mundo espacial e do três do tempo sagrado medindo a criação-reação, dá o número doze, que é o do mundo acabado. É o da Jerusalém celeste (12 portas, 12 apóstolos, 12 juízes etc.). É o do ciclo litúrgico do ano de doze meses e de sua expressão cósmica que é o zodíaco.”<sup>254</sup>

---

'talvez, talvez não ou por fim sim'. (...) Toda espera compreende o 'tem'o seu possível comprometido com o se, o como e o quando ele se realizará enquanto algo simplesmente dado.”

<sup>254</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10 ed. São Paulo: Rio de Janeiro. José Olympio, p. 348.

Doze são escolhidos para o fuzilamento, pois ousou fazê-lo sozinho. E o fuzilamento cria um problema, pois é dignidade de um militar e não de gente comum a que foi transformado o condenado.

#### A GENTE NO LARGO

- A força é pena habitual  
Para assassinos e bandidos.
- Assim, para mais humilhá-lo  
foi condenado a tal suplício.
- Ser fuzilado é a pena digna  
do militar, mesmo insubmisso.
- Como ninguém quis enforcá-lo  
na hora final foi promovido.

Por fim Caneca é morto. Seu pai tanoeiro, depois de rezar todo o dia no asilo onde habita, escuta os tiros ao longe, demorando a entender o significado deles. O corpo é jogado à porta da Basílica do Carmo e a noite prossegue.

Como epílogo deste capítulo vale citar o pensamento de Heidegger: “Findar significa, de início, terminar, e isso num sentido ontológico diverso. A chuva termina. Ela não mais se dá. O caminho termina. Esse findar não faz com que o caminho desapareça.” Caneca morre e a noite prossegue anunciando, implicitamente,<sup>255</sup> a perspectiva do dia.

---

<sup>255</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo, parte II*. Op. Cit. p. 26.



## 6 ÚLTIMOS POEMAS

*Forjar: domar o ferro à força  
não até uma flor já sabida,  
mas ao que pode até ser flor  
se flor parece a quem o diga.*

*(João Cabral de Melo Neto – O ferrageiro de Carmona)*

## 6.1 AGRESTES

Nordeste, Espanha, os Andes Americanos e a África são alguns dos temas que permeiam este livro de 1985. A variedade temática faz lembrar *Museu de tudo e Paisagens com figuras* onde a descrição de lugares serve de espaço para a execução de uma poesia ímpar encontrada no manejo incansável da palavra. Mas esse livro também guarda uma poética de corte metalingüístico. Como ressalta João Alexandre Barbosa, “se busca acentuar a concretização da palavra poética por entre tensões criadas pelos aspectos de arte e comunicação da própria linguagem da poesia.”<sup>256</sup> Um dos exemplos seria o poema *Falar com coisas*:

As coisas por detrás de nós,  
exigem: falemos com elas,  
mesmo quando nosso discurso  
não consiga ser falar delas.  
Dizem: falar sem coisas é  
comprar o que seja sem moeda:  
é sem fundo, falar com cheques,  
em líquida, informe diarréia.

O poema mostra um apelo a que se fale com as coisas, mesmo quando nosso discurso não seja falar delas. Talvez Cabral esteja mostrando que é preciso falar com uma árvore, um animal, uma pedra, mesmo quando não saibamos o seu nome. As coisas são imprescindíveis à linguagem, mesmo que a linguagem não dê conta das coisas. Por outro lado, as coisas não precisam da linguagem,

---

<sup>256</sup> BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. Op. Cit., p. 85.

existem e pronto. Mais um detalhe: falar sem coisas é falar vazio, é diarréico, não tem valor.

Outro poema na mesma linha do anterior é *Diante da folha branca*:

Tanta lucidez dá vertigem.  
Faz perder pé na realidade.  
Perder pé dentro de si mesmo,  
sem contrapé, é uma voragem.

*Van Gogh*

Diante da folha branca e virgem,  
na mesa, e de todo ofertada,  
com medo de que ela o sorvesse,  
ei-lo, como louco, a estuprá-la.

\*

A folha branca é a tradução  
mais aproximada do nada.  
Porque romper essa pureza  
com palavra não milpesada?

*Mallarmé*

A folha branca não aceita  
senão a que acha que a merece:  
essa só sobrevive ao fogo  
desse branco que é gelo e febre.

Cabral tematiza o desafio da pureza da folha branca defronte do artista. O primeiro caso envolve o pintor Van Gogh tão lúcido a ponto de perder o pé na realidade, perder pé dentro de si mesmo. Sua saída é agarrar-se à virgindade e a brancura da folha na mesa e, como louco, estuprá-la com suas cores.

O segundo caso envolve Mallarmé para quem a folha branca é a tradução mais aproximada do nada e que se pergunta porque rompê-la com uma palavra pesada? A resposta está na última estrofe: só a palavra merecedora sobrevive na página em branco, agora tingida de preto.

Ou seja, tanto no caso de Van Gogh como de Mallarmé, a saída é enfrentar o silêncio da página em branco. A palavra ou a tinta devem ferir o papel ou a tela, devem vencer o mutismo ou a falta de imagem.

Ainda mais um exemplo de metapoesia presente em *Agrestes*:

#### O ÚLTIMO POEMA

Não sei quem me manda a poesia  
nem sei Quem disse a chamaria.

Mas quem quer que seja, quem for  
esse Quem (eu mesmo, meu suor?),

seja mulher, paisagem ou não  
de que há que preencher os vãos,

fazer, por exemplo, a muleta  
que faz andar minha alma esquerda,

ao Quem que se dá à ingloria pena  
peço: que meu último poema

mande-o ainda em poema perverso,  
de antilira, feito em antiverso.

Num de seus últimos livros Cabral questiona-se sobre o nascimento da poesia, de onde ela vem. Pergunta se a fonte é metafísica, mulher, paisagem, seu suor para no fim lhe fazer um pedido: venha em forma de antilira, feito em

antiverso. O poeta nunca abandonou seu desejo de manter distância do lirismo descomedido dos versos com que foi obrigado a conviver na juventude ao estudar a cartilha no colégio Marista em Pernambuco. Quer, sim, a antilira feita em antiverso na mais pura escola de ruptura da tradição capitaneada por Baudelaire. Cabral opta por não lançar mão da lírica melodiosa, das imagens pueris, românticas ou romantizadas. Faz isso depois de uma longa trajetória no tempo e no espaço. Sua palavra é feita de pedra, é dura, no sentido de não fazer concessões a uma poética antecessora recheadas de papagaios, de estrelas que podem vir a falar, de saudades.

Outro poema que merece destaque é *Ouvindo em disco Marianne Moore*, metapoético, que fala da poesia da norte-americana.

Ela desvestiu a poesia,  
como se desveste uma roupa,  
das verticais, do falar alto,  
menos de quem prega, apregoa,  
de quem esquece o microfone  
que tem a dois palmos a boca  
porque falando alto imagina  
que a emoção sobreexposta é a boa.  
Em disco, a voz desconhecida,  
que nunca berra nem cantoa,  
da voz fria do poema impresso  
em nenhum momento destoa.

Parece haver no poema uma leitura que elogia o tom de sussurro da poesia e da voz de Marianne Moore. É como se houvesse um perfeito casamento dos dois objetos. A poesia é desvestida das verticais e do falar alto no poema

impresso e no disco a voz é linear “nem berra nem cantoa”. Com esse poema em homenagem a uma autora tão querida a João Cabral, pode-se ler que lhe agradava o tipo de procedimento dela. É a composição branda, sem altos nem baixos, que o poeta busca para si e ao mesmo tempo ensina para quem o lê.

Logo a seguir, em *Agrestes*, há outro poema sobre Marianne Moore,

*Dúvidas apócrifas de Marianne Moore:*

Sempre evitei falar de mim,  
falar-me. Quis falar de coisas.  
Mas na seleção dessas coisas  
não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor  
de falar-me uma confissão,  
uma indireta confissão,  
pelo avesso, e sempre impudor?

A coisa de que se falar  
até onde está pura ou impura?  
Ou sempre se impõe, mesmo impura-  
mente, a quem dela quer falar?

Como saber, se há tanta coisa  
de que falar ou não falar?  
E se o evitá-la, o não falar,  
é forma de falar da coisa?

Poema recheado de questionamentos, *Dúvidas apócrifas de Marianne Moore* é um jogo de linguagem a começar pelo título. Perguntas sem autoria de uma poeta X, poderia ser uma outra hipótese para designar estes versos. Cabral aqui ingressa no tema de uma das principais características da lírica moderna que teve como seu mentor Baudelaire: a despersonalização. Isso no sentido de que “a palavra lírica já não nasce mais da unidade de poesia e pessoa empírica,

como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores.”<sup>257</sup>

O texto cabralino parece mostrar que, ao falar das coisas, é inevitável que se fale de si. Até mesmo não falar de uma coisa, escolher o silêncio, é uma forma de expressão.

---

<sup>257</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 1991, p. 36-37.



## 6.2. CRIME NA CALLE RELATOR

Livro publicado em 1987, conta com 16 poemas em que os temas variam desde a mais remota infância do poeta até a sua européia maturidade. É da vivência na Espanha que nasce o *Ferrageiro de Carmona*, texto que compara a arte de trabalhar o metal com a arte de poetar.

Um ferrageiro de Carmona  
que me informava de um balcão:  
“Aquilo? É de ferro fundido,  
foi a fôrma que fez, não a mão.

Só trabalho em ferro forjado  
que é quando se trabalha ferro;  
então, corpo-a-corpo com ele;  
domo-o, dobro-o, até o onde quero.

O ferro fundido é sem luta,  
é só derramá-lo na fôrma.  
Não há nele a queda-de-braço  
e o cara-a-cara de uma forja.

Existe grande diferença  
do ferro forjado ao fundido;  
é uma distância tão enorme  
que não pode medir-se a gritos.

Conhece a Giralda em Sevilha?  
Decerto subiu lá em cima.  
Reparou nas flores de ferro  
Dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é de ferro forjado  
Flores criadas numa outra língua.  
Nada têm das flores de fôrma  
moldadas pelas das campinas.

Dou-lhe aqui humilde receita,  
ao senhor que dizem ser poeta:  
o ferro não deve fundir-se  
nem deve a voz ter diarréia.

Forjar: domar o ferro à força,  
 não até uma flor já sabida,  
 mas ao que pode até ser flor  
 se flor parece a quem o diga.”

Forjar o ferro é como domar a palavra de modo a encontrar a forma única que caracteriza o fazer artístico. É preciso domar o ferro à força para que a flor se pareça como flor a quem assim o diga. A fundição, a flor em série possibilitada pelo uso de uma forma, sem requisitar muito esforço no seu desenho não tem o mesmo valor de que uma flor criada a golpes de martelo. É assim que a palavra poética deve ser trabalhada no ensinamento do ferrageiro, na forja, no calor do carvão e no bater do ferro frio com o ferro quente.

Outro poema do mesmo livro que traz a figura de um trabalhador lidando em seu dia a dia com questões que podem ser transpostas para o fazer poético é

*Rubem Braga e o homem do farol:*

É necessário vocação  
 na carreira de faroleiro.  
 Consta do serviço civil,  
 tem obrigações 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 à mística.

Na torre só, mais: isolado  
 de tudo o que faz transeunte,  
 habita a linha de fronteira  
 onde espaço e tempo se fundem

Nessa estrofe anterior Cabral retoma o tema do tempo e do espaço, da busca por fundir os dois elementos em um só. O faroleiro habita exatamente o limite onde espaço e tempo se fundem. O poema segue versando sobre o tempo.

O mar em volta do farol  
é qual relógio sem ponteiros.  
O faroleiro 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.

O faroleiro está nu e devassado por janelas abertas ao nada. É o nada que se localiza na fronteira entre o espaço e o tempo e que está recheado de um silêncio de algodão denso. Homem-ilhado, este faroleiro cabralino, é incapaz de usar, sequer, a via da contemplação para escapar de sua condição de total solidão.

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.

As últimas três estrofes do poema vão contar com a presença do cronista Rubem Braga que resolve visitar um faroleiro e tirá-lo do nada em que se insere. O cronista conclui que o homem, “afogado em tanto não”, precisa é de diálogo. Daí apela, através de sua coluna nos jornais, para que lhe mandem meios de comunicação. Assim, o navegante “sem navegagens” ganharia vozes.

O poema pode ser uma metáfora sobre a condição humana. Os homens parados, com a ameaça de ficarem ilhados em seus profundos silêncios não estariam dispostos à contemplação mística dos que optam. Precisam de voz, de conversa, de diálogo. O faroleiro necessitaria de notícias em seu mundo à beira do nada, elas seriam âncoras a livrá-lo de um silêncio aterrador, de “nuvens densas de algodão”.

### 6.3. SEVILHA ANDANDO

Dedicado a sua mulher, a poeta Marly de Oliveira, *Sevilha andando* é publicado em 1990 e é dividido em duas partes, a primeira levando o nome-título e a segunda invertendo-o, *Andando sevilha*. O livro ressurge como se fossem dois na edição da Nova Aguilar.

A cidade espanhola de Sevilha é o tema principal da publicação. A mulher também marca sua presença assim como a arquitetura. João Alexandre Barbosa atenta para o fato que Cabral tenta realizar a interpenetração entre o sentido para a sensualidade feminina e a linguagem da arquitetura.<sup>258</sup> Mas acima de tudo, o que mais chama atenção em alguns poemas do livro é o encanto do poeta com a cidade que tanto o marcou e que tanto cantou.

#### PRESENÇA DE SEVILHA

Cantei mal teu ser e teu canto  
enquanto te estive, dez anos;  
cantaste em mim e ainda tanto,  
Cantas em mim agora quando  
ausente, de vez, de teus quantos,  
tenho comigo um ser e estando  
que é toda Sevilha caminhando.

A imagem de Sevilha canta dentro do poeta, mesmo ele estando afastado do lugar. É tema para a poesia cabralina. As caminhadas pelo interior da cidade

ficam na memória de Cabral para servir de material poético. A geografia transforma-se em poesia. A cidade habita na memória e transporta-se para o presente.

Em outro poema, *É de mais, o simile*, o poeta joga com a imagem da mulher sendo comparada com a cidade:

Não há sentido em comparar-te  
a uma sevilhana, antes calar-se:  
o texto não avança, pausa,  
estagna, marca passo, é poça.

Mais que de Sevilha, és Sevilha,  
embora cem papéis desmintam,  
que vieste ancorar em Campos  
desde Trás-os-Montes e a Itália.

As duas primeiras estrofes do poema dizem que é impossível comparar um determinado alguém a uma sevilhana, a uma mulher de Sevilha. Com esta comparação, o texto não discorre. Para a escrita fluir é preciso mais: comparar este alguém, que se imagina talvez tenha como inspiração a própria Marly de Oliveira, à própria Sevilha.

Nas estrofes a seguir é reforçada a origem da pessoa em questão:  
Sevilha

Fé consular há de aceitar-se;

---

<sup>258</sup> BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. Op. Cit., p. 92.

nem penso ter havido fraude.  
 Porém que tu vens de Sevilha  
 é tal verdade para a vista.

que uma hipótese de trabalho  
 poderia tentar um sábio:  
 com genovesa e trasmontino  
 tentar na proveta esse fino

que só se encontra por Sevilha,  
 que mais que cidade é uma ilha,  
 e que uma outra espécie humana  
 soube criar-se em sua chama.

Sevilha é mais que cidade, é uma ilha onde uma outra espécie humana soube criar-se em sua chama. Nas próximas estrofes, Cabral irá retomar a imagem da mulher não ser “como” – comparativo – uma sevilhana, mas a própria Sevilha em si:

Assim, não há nenhum sentido  
 em usar o o “como contigo:  
 és sevilhana, não és “como a”,  
 és Sevilha, não só sua sombra.

Pumarejo, a Alameda de Hércules,  
 a Campana ou a Calle Sierpes,  
 o Arenal, onde a Torre de Ouro,  
 a Maestranza e o sangue dos touros

não são “como” Sevilha, são  
 a cidade criada do chão  
 que tem o clima que é mister  
 à mulher para ser mais mulher.

Cabral mistura a geografia do local com as características de uma pessoa. Faz uma simbiose entre as qualidades de Sevilha com os atributos de uma mulher que se identifica com o local ou pertence a ele. Mostra que não basta que se

identifique a pessoa do poema com o habitante local. É preciso impregná-la da arquitetura da cidade. Desse modo o símile fica mais forte, mais completo. Há uma impregnação maior dos atributos da cidade-ilha à mulher representada no poema.

Outro poema de *Sevilha andando* é *Cidade de nervos*. Nele Cabral define a cidade que tem em tão alto conceito.

Qual o segredo de Sevilha?  
Saber existir nos extremos  
como levando dentro a brasa  
que se reacende a qualquer tempo.

Tem a tessitura da carne  
na matéria das paredes,  
boa ao corpo que a acaricia:  
que é feminina sua epiderme.

E tem o esqueleto, essencial  
a um poema ou um corpo elegante,  
sem o qual sempre se deforma  
tudo o que é só de carne e sangue.

Mas o esqueleto não pode,  
ele que é rígido e de gesso,  
reacender a brasa que tem dentro:  
Sevilha é mais que tudo, nervo.

Cabral não deixa de comparar a cidade com características de um corpo humano a um poema. Sevilha tem o mesmo esqueleto essencial a um poema ou a um corpo elegante.



Sevilha tem a tessitura da carne e uma pele feminina. Sevilha é mulher por natureza. Mas uma lembrança fatal. O fogo de Sevilha não reacende através de seu esqueleto. É na carne e no sangue, em seus nervos, matéria de suas paredes que arde a cidade andaluza.

### 6.3.1 ANDANDO SEVILHA

Livro separado do primeiro na edição da Nova Aguilar, *Andando Sevilha* contém o poema *Sevilhizar o mundo*. Nele o poeta brinca com as palavras civilizar e sevilhizar para invocar uma viva guerrilha do ser que termine com a guerra. É a guerrilha do ser que habita as ruas em festa de Sevilha e quem já foi lá pode dar seu testemunho. Quem não foi pode começar lendo João Cabral para entender o espírito da cidade e sua capacidade de civilizar o mundo.

Como é impossível, por enquanto,  
civilizar toda a terra,  
o que não veremos, verão,  
de certo, nossas tetranetas.

Infundir nas terras esse alerta,  
fazê-la uma enorme Sevilha,  
que é a contra-pelo, onde uma viva  
guerrilha do ser pode a guerra.

Cabral joga para o futuro a possibilidade de uma civilização mundial. Civilização, entenda-se, mais justa e democrática – talvez mais alegre, em festa como a cidade da hispânica Andaluzia. Nossas tetranetas verão o ainda não visto, ele diz. Sevilha seria o exemplo, o alerta de que é possível um lugar onde o ser vença a guerra.

Outro poema de *Andando sevilha é Sevilha e o progresso*. Nele, Cabral também fornece características da cidade que ama, aplicáveis a outros lugares no mundo.

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 macho existir do mel,

que outrora guardava nos pátios  
e hoje é de todo antigo bairro.

Sevilha reproduziu a geografia de um antigo pátio interno das casas árabes. Seu centro histórico, cercado pelos prédios da cidade que cresceu além do rio, tem uma atmosfera íntima. Isso a faz ser viva. A memória preservou-se de forma viva, aconchegante. O centro de Sevilha não é algo decaído, é intocável, puro, íntimo. A descrição das ruas e espaços sevilhanos não param no último livro de João Cabral. *Cidade cítrica* é outro exemplo:

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.

Cabral está descrevendo a enorme quantidade de laranjeiras e limoeiros que enfeitam a cidade do sul da Espanha. Mas não são só eles que fornecem a sensação de se estar no meio de uma profusão de cores cítricas. As cores que pintam os prédios também garantem a sensação de se estar dentro de uma laranja luminosa e acesa. Há vários poemas que trazem como tema a geografia sevilhana e deve-se marcar o fato de que, como último livro, é dedicado a um tema quase que exclusivamente espanhol: a terra andaluza e os personagens que fazem parte dela. As primeiras quatro estrofes de *Calle Sierpes* talvez expliquem um pouco o fascínio de Cabral pela cidade:

Sevilha tem bairros e ruas  
onde andar-se solto, à ventura,

onde passear é navegação,  
é andar-se, e sem destinação,

onde andar navegando à vela  
e nada a atenção atropela,

onde andar é o mesmo que andar-se  
e vão soltas a alma e a carne.

Pelas ruas de Sevilha é possível encontrar a liberdade de um barco à vela sem destino. Pelas ruas de Sevilha é possível percorrer-se a si mesmo, pois a alma e a carne estão soltas.

O poema, entretanto, aponta para uma rota obrigatória e que deve ser seguida como as do comércio de antigamente.

Mas há uma rota obrigatória  
como as do comércio de outrora

a esta se chama Calle Sierpes,  
apinhada de leste a oeste,

que serpenteia entre dois bares,  
um na Campana outro no Corales,

onde após o andar solidão  
se navega entre a multidão,

e não se pode o andar à vela  
nem de leme solto e às cegas

lá, navegar é em linhas curvas  
como a cobra que dá nome à rua.

Diferente de andar às soltas num caminho solitário, aquele que dirigir-se à inevitável rua Sierpes deverá ter cuidado e atenção com a direção de seu navegar. A multidão não dá espaço para certas liberdades como a de deixar um barco à deriva, com o leme solto. Este, enfim, é mais um exemplo de poema que lança mão da geografia de Sevilha no último livro de João Cabral de Melo Neto.

## 7 O FIO DE ARIADNE E OS LABIRINTOS DE *BABEL*

*Desçamos, e ponhamos nas suas  
línguas tal confusão, que eles não  
se entendam uns aos outros.*

**(Gênesis, Cap. 11, VII.)**

O termo Babel, fazendo jus a si mesmo, tem, no mínimo, dois sentidos. De acordo com uma origem hebraica, significaria confusão, mas sabe-se hoje que o verdadeiro significado de Bab-el é o babilônico “porta de deus”<sup>259</sup>. A história desta trágica aventura dos filhos de Adão, não custa lembrar, está contada no capítulo 11 do Gênesis bíblico. Por ele, sabe-se que, depois do dilúvio, na terra havia apenas uma língua e um modo de falar. Naquele tempo, os descendentes de Noé, da família de Sem, partindo do Oriente, encontraram um campo na terra de Senaar e nele habitaram. Decididos a fazer uma cidade e uma torre, cujo cume chegasse até o céu, os homens quiseram tornar célebres seus nomes por toda a terra. Deus, descendo para ver de perto a cidade e a torre, disse: “Eis aqui um povo, que não tem senão uma mesma linguagem; e uma vez que eles começaram esta obra, não hão de desistir de seu intento, a menos que o não tenham de todo executado.”<sup>260</sup>

Feita a constatação da iminência do êxito humano, em seguida veio a ação divina. Como meio de impedir a chegada dos homens ao céu, Deus espalhou o caos lingüístico até o ponto em que os filhos de Adão não mais se entendessem. Insatisfeito, não lhe bastando a distância entre as línguas, por fim dispersou-os por todos os países da terra. Os espaços geográficos iriam encarregar-se de cessar, de vez, as obras de construção da cidade e da torre.

---

<sup>259</sup> BÍBLIA Sagrada. Tradução de Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Barsa, 1968, p. 29: Dicionário prático.

<sup>260</sup> Ibid., p. 8: Gênesis.



O historiador Paul Zumthor em seu livro *Babel ou o inacabamento – uma reflexão sobre o mito de Babel* elabora uma acurada revisão historiográfica da história bíblica. Analisa registros antigos, medievais e modernos que dão conta desde dados como geografia até representações pictográficas da Torre. Num dos trechos, Zumthor, considerado um dos maiores medievalistas do século XX, diz que os construtores de Babel tentaram forçar os limites de seu destino elevando a Torre até ao céu extraterrestre para alcançar um nome imperecível. Para o pesquisador, os construtores não atacam de forma alguma o seu deus: dispensam-no. “Pelo menos, era este o plano deles, feito abortar pela divindade ciosa. Aquilo com que sonhavam quando detiveram em Shinear (Senaar) a sua errância, era a anulação de um nascimento, o retorno à indiferenciação que o precedera e à totalidade das hipóteses que ele englobava: uma descrição libertadora.”<sup>261</sup>

---

<sup>261</sup> ZUMTHOR, Paul. *Babel o ou o inacabamento* - uma reflexão sobre o mito de Babel. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998, p. 180-181.

## 7.1. A DIÁSPORA DA LINGUAGEM

George Steiner, um dos mais proeminentes filósofos da linguagem do mundo contemporâneo, em seu livro *After Babel*<sup>262</sup>, um texto publicado em 1992, percorre de maneira única vários dos desdobramentos do mito da torre. O pensador lembra ser o tema objeto de quase todas as mitologias lingüísticas, “da sabedoria Bramânica aos conhecimentos celtas e norte-africanos”<sup>263</sup>. Tocado pelo enigma da superpovoação da terra por milhares de línguas mutuamente incompreensíveis, com freqüência afastadas apenas por quilômetros, Steiner diz que a diáspora da linguagem ocorrida depois de Babel também pode ser lida como uma segunda queda do homem.

A língua do Éden era como vidro translúcido; uma luz de compreensão total fluía através dela. Desse modo, Babel representou uma segunda queda, de certa maneira tão desoladora quanto a primeira. Adão havia sido expulso do Jardim; agora os homens estavam, como cachorros atormentados ganindo, fora da família única do homem. E eles foram exilados da certeza de serem aptos a compreender e comunicar realidade.<sup>264</sup>

O drama da linguagem, tão bem sintetizado por Steiner na frase final da citação, é, de certa maneira, um dos aspectos trágicos que compõem a existência humana. O exílio da capacidade plena de comunicação vem com a multiplicidade das línguas e estaria bem representado pela narrativa bíblica, mas há um outro desdobramento implícito nesta história milenar. Com a perda da língua

---

<sup>262</sup> STEINER, George. *After Babel*, aspects of language and translation. 2 ed. New York: Oxford University Press, 1992.

<sup>263</sup>Ibid., p. 62. (tradução minha).

<sup>264</sup>Ibid., p. 61. (tradução minha).

paradisiaca que foi preservada após a expulsão, com o afastamento do homem de uma pretensa linguagem primeva, capaz de assegurar a plena união entre os nomes e as coisas, haveria uma outra ruptura. Criava-se um abismo sem fim distanciando de vez aquela bênção de manifestar-se através de um vidro translúcido que a língua do Éden oportunizava. Coisas e palavras também não mais se entendiam.

Desse modo, o homem mergulhou em um drama dentro de outro drama. Primeiro, o da diversidade de línguas humanas que tornou difícil a comunicação entre comunidades, com freqüência geograficamente próximas e racial ou culturalmente similares. Segundo, houve o fim da tranqüila certeza de estar apto a compreender e comunicar realidade, pois não mais era possível lançar mão de uma forma de expressão que não causasse distorções, que fosse límpida, transparente como a mais pura de todas as águas.

Paul Zumthor, por sua vez, diz que os homens do Gênesis formam o desígnio de erigir uma Torre cuja cabeça chegue aos céus, ou seja, que constitua o emblema de toda a verticalidade. “Deus puni-los-á fraturando a sua língua: abolindo assim essa verticalidade inicial, manifesta, da linguagem, essa identidade, hoje mal concebível, das palavras ditas e da nossa capacidade de dizer.”<sup>265</sup> É assim, nesse sentido, que o homem perde a língua das origens. “Irá falar outras, virtualmente degradadas e necessariamente em conflito.”<sup>266</sup>

---

<sup>265</sup> ZUMTHOR, Paul. Op. Cit., 199.

<sup>266</sup> Loc. Cit.

Para Walter Benjamin, num trabalho de 1916, intitulado *Sobre a Linguagem em geral e a linguagem humana*, a linguagem decaída é marcada pelo fato de ser um simples meio; é signo e dela nasce a abstração; ou seja, a linguagem deixa de conter apenas nomes lastrados na concretude do mundo para abarcar os elementos abstratos advindos do conhecimento do bem e do mal, da palavra julgadora. Para Benjamin, aquela linguagem conhecedora, completa, esvanece em simples palavrório.

Ao destacar-se da língua pura do nome, o homem faz da língua um meio (conhecimento que lhe é, nomeadamente, desajustado), e com isso, pelo menos em parte, um mero signo; e isso conduz, posteriormente, à maioria das linguagens. O segundo significado é que, a partir do pecado original como restituição do nele lesado imediatismo do nome, se eleva um novo imediatismo, a magia da sentença que já não assenta ditosamente em si mesma. O terceiro significado, que ousamos supor, é que também a origem da abstração, enquanto capacidade do espírito da linguagem, deve ser procurada no pecado original. O bem e o mal apresentam-se como inomináveis, como desprovidos de nome fora da linguagem do nome, que o homem abandona, justamente no abismo destas questões. Porém, relativamente à linguagem existente, o nome oferece apenas o solo em que os seus elementos concretos ganham raízes. No entanto, os elementos lingüísticos abstratos – talvez possamos supor – estão enraizados na palavra julgadora, na sentença. O imediatismo (trata-se, porém, da raiz lingüística) da comunicabilidade da abstração está assente no juízo. Este imediatismo na comunicação da abstração manifestou-se sentenciador, quando no pecado original, o homem abandonou o imediatismo na comunicação do concreto, o nome, e caiu no precipício do imediatismo de toda a comunicação, da palavra enquanto maior da palavra vã, no precipício do palavreado.<sup>267</sup>

Márcio Seligmann-Silva, interpretando as teorias de Walter Benjamin, num trabalho de 1999, ressalta que com a queda – a expulsão do paraíso – não

apenas a natureza deixou de poder se comunicar: “a palavra decaída, o signo, marcado pelo fato de significar, de indicar algo fora de si, de exigir uma tradução (seja ela intralingual, interlingual ou intersemiótica, na conhecida categorização de Jakobson) indica na verdade a própria incompletude desta linguagem – língua – heterônoma, o que revela aos mesmo tempo a situação de ‘separação’ do homem com o estado ‘pré-babélico’, ou se quiser ‘pré-queda’.”<sup>268</sup>

Assim, a pluralidade das línguas nasceria desta incapacidade de uma leitura única, imediata do mundo. Após deixar o estado paradisíaco em que vivia, no qual havia uma só linguagem, o homem teve que enfrentar o drama das traduções de acordo com o número de línguas.

A consciência literária da perda da “limpidez” da linguagem talvez tenha na modernidade seu mais forte momento. Mallarmé e Baudelaire, com a obscuridade de suas líricas, com a magia de suas palavras e seu sentido de mistério, embora a compreensão permaneça desorientada, são marcos de um trabalho – na poesia, na palavra – de reflexão sobre o limite do instrumento de expressão. A partir do século XIX, parece o poeta tomar como paideuma a obscuridade de seu fazer, como uma espécie de reflexo do quanto é obscura a linguagem que lhe serve de instrumento de trabalho, uma linguagem não mais translúcida como a anterior à queda. Hugo Friedrich lembra que a obscuridade torna-se algo intencional dos poetas e cita Baudelaire que disse existir uma certa glória em não ser

---

<sup>267</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Op. Cit., 192-193: Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana.

compreendido. É preciso lembrar, entretanto, a busca empreendida por João Cabral (numa contracorrente) por uma limpidez em sua escrita. Por um verso solar, por uma poesia cheia de claridade.

Hugo Friedrich, por sua vez, cita palavras de Saint John Perse que diz, em êxtase, ao poeta: “és bilingüe entre coisas duplamente agudas, tu mesmo és uma luta entre tudo aquilo que luta, falando no ambíguo como alguém que desorientou na luta entre as asas e os espinhos!”<sup>269</sup> Mais sóbrio é Montale citado por Friedrich, mas mesmo assim radical na definição da poesia enquanto arte da palavra obscura: “Ninguém escreveria versos se o problema da poesia consistisse em fazer-se compreensível.”<sup>270</sup>

Maria do Carmo Campos, no texto *Linguagem e silêncio*, notas para uma leitura de poesia, de 2000, também reflete sobre o poder da poesia quando “com seus extremos de excesso e de perigo, o ato poético pode ser visto como um excesso, uma ultrapassagem arriscada da linguagem”<sup>271</sup>. Na perspectiva hermenêutica de George Steiner e de outros autores, o poeta, de acordo com a autora, consciente de seu poder solitário no silêncio de criação, estaria próximo do poder divino de nomear e enfrentaria, nele, o jogo lúdico ou perigoso do dizer da linguagem.

---

<sup>268</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 86.

<sup>269</sup> FRIEDRICH, Hugo, *Estrutura da lírica moderna*. Op. Cit., p. 16.

<sup>270</sup> Loc Cit.

Se a incorporação explícita de uma espécie de opacidade da linguagem ao texto poético torna-se marcante a partir da modernidade, o debate em torno da crise e da origem da linguagem e das diferentes línguas inicia-se antes.

De acordo com Márcio Seligmann-Silva, teria sido especialmente intenso na virada do século XVIII para o XIX. Foi marcado, então, pelos grandes avanços da filologia e pelo nascimento da gramática comparada das línguas indo-européias. “Estas mudanças estão na base do surgimento da lingüística moderna que, por sua vez, deixou a questão da origem da linguagem totalmente de lado, ou melhor: tomou partido pela origem arbitrária dos signos, ou seja, o partido da assim denominada *tései*, em detrimento da *physei*, a concepção da origem natural da linguagem.”<sup>272</sup>

Seligmann-Silva analisa o pensamento dos primeiros românticos, em especial o de Schlegel do qual diz ser possível perceber três níveis da linguagem: “em primeiro lugar a linguagem anterior à queda, na qual não há distância entre os signos e os elementos designados, nela o homem compreende sem mediação a linguagem da natureza e das coisas, enfim: esta é a linguagem do conhecimento absoluto”.<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> CAMPOS, Maria do Carmo. Linguagem e silêncio, notas para uma leitura de poesia. In: INDURSKY, Freda & CAMPOS, Maria do Carmo (orgs) *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre, Sagra Luzzatto, 2000, p. 126.

<sup>272</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. Cit., p. 23.

<sup>273</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. Cit., p. 26.

Na mesma filosofia romântica de Schlegel, identificam-se os outros dois níveis: “com a queda, o homem encontra a pluralidade das línguas, a perda da capacidade de compreender a natureza e as coisas, as palavras se distanciam daquilo que elas indicam e o homem como que conhece a ignorância. Finalmente esta filosofia da linguagem compreende também a restituição da linguagem originária, o trabalho de colher os cacos perdidos daquela antiga construção harmônica que estão espalhados entre os edifícios da nossa linguagem moderna.”<sup>274</sup>

Após recuperar o pensamento schlegueliano no que se refere à crise da linguagem, o autor ainda ressalta, que para os românticos, a palavra constitui a essência do homem e a restituição de sua unidade coincide com o (re)encontro da linguagem originária. “Cabe ao filósofo e ao poeta o trabalho de (re)criação desta linguagem.”<sup>275</sup> Seligmann-Silva vai um pouco mais além na recuperação do pensamento dos primeiros românticos e da importância que eles davam à poesia quanto à busca de uma linguagem perdida, originária. Ele diz que toda essa filosofia primeiro romântica da linguagem seria permeada por uma constante crítica da noção utilitário-comunicativa da mesma e pode ser traduzida num plano estrutural.

A linguagem possui várias manifestações (funções, diríamos hoje) sendo que cabe à poesia justamente o papel de desautomatizar a linguagem,

---

<sup>274</sup> Loc. Cit.

<sup>275</sup> Loc. Cit.



retirá-la da submissão à prática do cotidiano. Nela todas as palavras são elevadas à categoria de nomes próprios, tornam-se mônadas numa linguagem que se autolegisla e que está liberada de ter que servir. A poesia é o local onde a linguagem se manifesta como poiesis (criação) absoluta, um conceito que, como ainda veremos, é central na epistemologia romântica.<sup>276</sup>

A obra de João Cabral de Melo Neto parece corroborar com a visão de desautomatização, estudada ,entre outros, por Seligmann-Silva a partir de uma filosofia primeiro romântica da linguagem. Leia-se um fragmento do estudo que focaliza a arte de Joan Miró:

A um olho não automatizado, não acostumado inconscientemente às proporções e ao equilíbrio que se adquirem na contemplação de museus e reproduções, ou melhor, a um olho selvagem, virgem dessas formas com as quais o hábito visual amoldou nossa contemplação, essa energia é imperceptível. Sempre que não se dê a tendência espontânea de todo o olho, de colocar a coisa onde se acostumou a ver as coisas colocadas, essa energia, essa sensação de coisa que se precipita e quer buscar sua própria estabilidade, será imperceptível.

Miró parece haver conseguido essa libertação da moldura nos quadros que pintou antes da guerra de 1939. Essa libertação não é assinalada por uma exclusividade da maneira dentro de suas obras dessa época, e sim, pela frequência sempre maior que se nota no emprego dessa liberdade. É uma libertação não sistemática, interrompida por outras experiências contrárias, em que o artista parece medir-se.<sup>277</sup>

O poeta ainda dirá que Miró irá desfazer-se das leis da composição tradicional “precisamente porque são leis. Livrar-se, lavar-se delas, coisa absolutamente diversa da atitude de substituí-las ou de usá-las pelo avesso.”<sup>278</sup>

Esta será uma das maneiras encontradas para desautomatizar a linguagem:

---

<sup>276</sup> Ibid., p. 32.

<sup>277</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit. p. 699.

<sup>278</sup> Ibid. p. 670.

revolucioná-la e talvez seja essa uma das buscas empreendidas por João Cabral ao longo de sua trajetória como poeta.

Voltando ao estudo de Márcio Seligmann-Silva, na verdade ele investiga as idéias dos primeiros românticos para estabelecer conexões com o pensamento de Walter Benjamin. Mostra que um dos pontos de contato entre pensadores apartados por mais de um século de existência é a crença total na inseparabilidade da filosofia e da linguagem. Seligmann-Silva traz à luz diversas outras ligações entre Benjamin e os primeiros românticos, mas é preciso, porém, olhar de modo independente – não isolado – para o pensamento benjaminiano no que se refere à origem da linguagem (e das línguas). O autor alemão volta a um momento pré-babélico, ao instante de criação e impõe a necessidade de se penetrar na descrição da linguagem a partir do Gênesis. O componente mágico é indispensável em sua concepção de linguagem, expressa no ensaio de 1916: “o incomparável da linguagem humana reside em que a sua comunidade mágica com as coisas é imaterial e puramente espiritual e o som disso é o símbolo. Este facto simbólico está contido na Bíblia, quando refere que Deus insuflou o sopro no homem, ou seja, simultaneamente, a vida, o espírito e a língua.”<sup>279</sup>

Assim, a diferença da linguagem humana, perfeita em intensidade e universalidade, em relação à linguagem imperfeita das coisas passa pelo som que

---

<sup>279</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Op. Cit., p. 185: Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana.

a Bíblia descreve como o sopro insuflado por Deus no homem. De acordo com Benjamin, em *Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana*, os três níveis nos quais a linguagem se desdobra: “a divina criadora, a nomeadora do homem (do que vivia no paraíso, de Adão) e a linguagem (ou, para utilizar uma diferenciação possível no português, a língua) decaída, plural, marcada por um relação externa com as coisas.”<sup>280</sup>

Ao final, depois de criar uma teoria em que o ato de criação divina através de um sopro insuflado é fundamental para a definição da linguagem, o pensador alemão irá conceituar o tema de modo sucinto ao dizer que “a linguagem de um ser é um medium em que se comunica sua essência espiritual”. A corrente ininterrupta dessa comunicação fluiria através de toda a natureza, desde o ser mais baixo até o homem e deste até Deus. A relação estabelecida por Benjamin entre o homem e a natureza é levada adiante: “o homem comunica-se a Deus, através do nome que dá à natureza e aos seus semelhantes (no nome próprio), e à natureza dá o nome depois da comunicação que dela recebe, porque também toda a natureza é percorrida por uma linguagem muda sem nome, resíduo da palavra criadora de Deus, que se manteve no homem como nome cognoscível e paira sobre o homem como juízo”.

A natureza com sua linguagem própria, com uma linguagem em senha não deixa de ser refletida por Benjamin:

---

<sup>280</sup> BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p. 182.

A linguagem da natureza é comparável a uma senha secreta, que cada sentinela passa à próxima na sua própria linguagem, mas em que o conteúdo da senha é a linguagem da própria sentinela. Toda a linguagem superior é tradução da inferior, até que na última clareza desabroche a palavra de Deus, que é a unidade deste movimento da língua.<sup>281</sup>

Cabe lembrar que João Cabral sem adotar qualquer ponto de vista religioso em sua obra, talvez pudesse aproximar-se, ao seu modo, da concepção benjaminiana de “linguagem da natureza”, segundo a qual, Deus falaria, estaria presente através do nome que o autor dá à natureza e aos seus semelhantes. Exemplos disso seriam textos como O cão sem plumas, A educação pela pedra e O rio onde elementos naturais são objetos temáticos.

Maria do Carmo Campos, por sua vez, registra que Walter Benjamin associa ao pecado original o nascimento da palavra humana, no qual o nome já não vivia incólume, palavra saída da linguagem do nome (...) a partir daí, a palavra, enquanto algo de comunicante, de exterior, seria como que uma paródia da palavra expressamente mediata relativamente à palavra expressamente imediata, a palavra criadora de Deus, e a decadência do bem-aventurado espírito lingüístico, do espírito adâmico que se levanta entre elas. “Assim, com o pecado original, ao destacar-se da língua pura do nome, o homem estaria fazendo da língua um meio, um mero signo.”<sup>282</sup>

Desse modo, a linguagem da comunicação estaria cada vez mais distanciada da concepção da linguagem adâmica, sacralizante, fundadora.

---

<sup>281</sup> BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p. 196.

Outro teórico que estabelece conexões entre a palavra divina e a origem da linguagem é Ernst Cassirer. O lingüista lembra da veneração mítico-religiosa da palavra, que a história das religiões oferece por toda a parte, da comunhão de conteúdos à unidade de forma. “Deve haver alguma função determinada, essencialmente imutável, que confere à palavra este caráter distintamente religioso, elevando-a, desde o começo, à esfera religiosa, à esfera do sagrado.”<sup>283</sup>

Cassirer vai além em seu pensamento ao dizer que “nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a palavra aparece quase sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como o instrumento utilizado por ele, quer diretamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provêm.”<sup>284</sup>

Cassirer considera que o pensamento e sua expressão verbal costumam ser aí concebidos como uma só coisa, pois o coração que pensa e a língua que fala se pertencem necessariamente. Para o pensador, nos mais antigos documentos de teologia egípcia, ao deus criador Ptá é atribuído este poder primordial ‘do coração e da língua’, através do qual ele produz e dirige todos os deuses, homens, animais e demais seres vivos. Tudo o que é, chega ao ser através do pensamento de seu coração e o mandamento de sua língua: “toda existência psíquica assim como corpórea, o ser do Ka assim como o de todas as

---

<sup>282</sup> CAMPOS, Maria do Carmo. Op. Cit. p. 129.

<sup>283</sup> CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972: A palavra mágica, p. 65.

qualidades das coisas, deve sua gênese a ambos. Aqui, como já houve quem acentuasse, concebe-se, milhares de anos antes da era cristã, Deus como um Ser espiritual, que pensou o mundo antes de criá-lo, e usou a Palavra como meio de expressão e como instrumento de criação.”<sup>285</sup>

As tentativas da filosofia de criar teorias que versem sobre o misterioso enigma da linguagem são inúmeras e louváveis. Vale lembrar algumas, e o começo da referência pode ser através do trabalho empreendido pelo filósofo Ernst Cassirer que recupera a história da filosofia da linguagem e de seus pensadores em um texto denominado O problema da linguagem<sup>286</sup>. No trabalho de poucas páginas vê-se, por exemplo, o pensamento de Heráclito com seu conceito de logos, no qual habita uma palavra celestial digna e onipotente. Também há Descartes que, junto a um postulado da mathesis universalis, cria o postulado de uma lingua universalis. Vico também está presente com a idéia que a poesia é a língua materna do ser humano.

Deve-se, entretanto, salientar algumas palavras de Cassirer sobre a concepção mítica da linguagem, idéia que precede a filosofia e se caracteriza por uma indiferenciação entre a palavra e a coisa.

Para a dita concepção, sua essência está contida no nome de cada coisa. Efeitos mágicos se associam imediatamente à palavra e à posse da mesma.

---

<sup>284</sup> Loc. Cit.

<sup>285</sup> Loc. Cit.

Quem se apodera de um nome e sabe como empregá-lo, adquiriu o domínio sobre o objeto, apropriou-se dele com todos os seus poderes. Cassirer resume: “Toda palavra e nomes mágicos descansam na hipótese de que o mundo das coisas e dos nomes são uma só realidade porque constituem uma só relação casual.”<sup>287</sup>

Entre as reflexões sobre a linguagem, estão também as do alemão Martin Heidegger para quem a escuta e o silêncio vinculam-se à linguagem discursiva como possibilidades intrínsecas.<sup>288</sup> O pensamento do filósofo, lido pelo olhar do crítico brasileiro Benedito Nunes, também aponta para o fato de que o ouvir e o silenciar são as condições “existentivas” ao diálogo. Em outra leitura de Nunes feita a partir da obra de Heidegger, o autor sublinha diferenças entre dois níveis de linguagem, a ordinária, corrente, e a poética, não-comunicativa:

Enquanto a linguagem ordinária, à deriva do poder anônimo que a instrumenta, tende a encobrir as possibilidades existentivas do encontrar-se, a linguagem poética, como forma de uso não instrumental da palavra, que suspende a função comunicativa corrente do falar na vida cotidiana, revela, antes de tudo, através de um mood, de um sentimento, de uma tonalidade afetiva, o ser-no-mundo.<sup>289</sup>

Apesar do esforço de pensadores admiráveis, não se pode negar que as origens e a problemática filosófica da linguagem permanecem como um mistério desafiador e a compreensão total de seu mecanismo de funcionamento, uma quase utopia. Do mesmo modo, a prova da existência histórica da voz de Deus no

---

<sup>286</sup> CASSIRER, Ernst. *Filosofia de las formas simbólicas*. México: Fondo de de Cultura Económica, 1998: El problema del Lenguaje.

<sup>287</sup> Ibid. p. 64. Tradução minha.

<sup>288</sup> HEIDEGGER, Martin. Op. Cit., 220.

Gênesis ou de Babel com sua determinação divina de que os homens não mais se entendessem assemelha-se mais com uma miragem no deserto do que com um X em mapa de tesouro. Se entre mitos, lendas e enigmas parece movimentar-se a questão da linguagem, sua posição acaba tornando-se incerta e causadora de uma inevitável angústia.

Talvez o que se possa saber com certeza é a existência da “questão-Babel”<sup>290</sup>. Estima-se hoje a existência de cerca de quatro mil línguas faladas neste pequeno planeta Terra, mas saber este número, esta representação quantificadora que fornece uma moldura ao múltiplo quadro da “questão-Babel”, não detém a angústia trazida pelo conhecimento de sua existência. Por que, questiona Steiner, este curioso mistério de desperdício? “Por que o homo sapiens sapiens, genética e fisiologicamente uniforme em quase todos os aspectos (...) fala milhares de mutuamente incompreensíveis línguas, algumas separadas por apenas algumas milhas?”<sup>291</sup> Sem resposta clara e objetiva, a questão-Babel, apesar de seus números quantificadores, mostra-se tão incerta e causadora de angústia quanto as questões que lhe deram nascimento e que versam sobre a origem da linguagem e de sua multiplicidade.

Na verdade, dizem ser a pergunta feita o perfeito reflexo da profunda inquietação de quem a elabora. Assim, “quando perguntamos quando ou como a

---

<sup>289</sup> NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*; filosofia e poesia em Heidegger. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 197: Excurso – reflexão sobre a linguagem.

<sup>290</sup> STEINER, George. Op. Cit., p. xiii. (tradução minha).

<sup>291</sup> Loc. Cit.



linguagem começou, estamos de fato perguntando ‘Quais são as origens da humanidade do homem?’<sup>292</sup> Retomando o pensamento de Ernst Cassirer, é possível visualizar sua reflexão sobre o enigma. “A pergunta filosófica pela origem e essência da linguagem é fundamentalmente tão velha como a pergunta pela essência e origem do ser.”<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> STEINER, George. *Extraterritorial*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1990, p. 72: O animal com linguagem.

## 7.2. DIFERENÇAS E DIVERSIDADES

Tão esfumaçada como o gênese da forma humana de expressão, está a explicação para a humanidade do homem. Não se sabe com exatidão o que torna os descendentes de Adão diferentes dos outros seres vivos. Alguns cientistas não acreditam em diferenças e garantem que todos os animais teriam algum tipo de forma de linguagem, conceito que reduziria a forma humana de expressão a ser mais uma entre várias. Se esses argumentos fossem seguidos, não estaríamos em nenhum outro lugar a não ser de mãos dadas, num esforço fraternal, com nossos parentes macacos (com todo o respeito aos macacos e à teoria evolucionista de Darwin lida de maneira absoluta). Se esta idéia fosse adotada, esta última palavra nem teria sido escrita e nem esta frase receberia um ponto final. Também não aconteceria a sua leitura. Não haveria por que seguir adiante na investigação de algo já determinado, para não dizer determinista. Porém, a frase recebeu um ponto, a palavra foi escrita e parece possível seguir adiante.

Parece ser muito simples acreditar que tudo se resume a reações bioquímicas, mas um próximo passo é lembrar, mais uma vez, as palavras de Steiner. O filósofo retoma, num primeiro momento, em seu texto *Animal com linguagem*, escrito em 1969 e incluído no livro *Extraterritorial* uma série de exemplos de comunicação entre os seres vivos.

---

<sup>293</sup> CASSIRER, Ernst. Op. Cit. P. 63. (tradução minha).

As abelhas dançam mensagens exatas umas para as outras referentes a direção, quantidade e qualidade do mel encontrado. Os delfins apitam sinais de advertência ou convocação. Pode ser que os trilos e silvos de pássaros transmitam um significado rudimentar. O significado, na verdade, é a essência, a estrutura subjacente das formas naturais. Cores, seqüências, odores, regularidades ou anomalias proeminentes de formato e acontecimento, tudo é informativo.<sup>294</sup>

De acordo com Steiner, quase todo fenômeno pode ser “lido” e classificado como declaração. Assinala perigo ou solicitação, falta ou disponibilidade de alimento; aponta para ou a partir de outras estruturas significativas. Os seres vivos, acima das estruturas elementares, dispõem de uma extensa e múltipla gama de articulação: posturas, gestos, colorações, tonalidades, secreções, aspecto facial. Em separado ou em conjunto, comunicam uma mensagem, uma unidade ou grupo de unidades de informação enfocada. A vida avança em meio a uma incessante rede de sinais.

Pelas palavras de Steiner poder-se-ia pensar que ele corrobora o pensamento evolucionista ao estar salientando de forma tão enfática as formas de comunicação dos animais. Porém, logo após, no mesmo texto, ele salienta a especificidade da palavra linguagem e sua ligação com o homem. Ao usar o termo linguagem, Steiner está privilegiando a palavra como forma de comunicação. Antes de tocar nesta forma de comunicação especificamente humana, o filósofo ainda trabalha, mais uma vez, a abrangência dos códigos não-lingüísticos. Ele diz que uma enorme massa de informação, de extrema sutileza e especificidade, é

---

<sup>294</sup> STEINER, George. Op. Cit. p. 65.

formulada, transmitida, recebida e compreendida em cada ponto do processo vital. Ressalta que os códigos não-lingüísticos têm uma história muito mais longa que o homem, que o gesto, a postura corporal, a exibição de certas cores não apenas precedem a linguagem, mas continuam a circundá-la e, por assim dizer, se infiltram nela em todos os níveis (um surdo-mudo em trajes de luto está fazendo uma declaração enfática e possivelmente bem complexa). Após salienta:

Um mundo sem palavras pode ser e, onde estão presentes formas orgânicas, deve ser um mundo cheio de mensagens. A linguagem é apenas um, e provavelmente o mais recente, entre um grande número de códigos expressivos. Esses outros códigos não apenas persistem; eles também podem sobreviver à linguagem. Um planeta pós-humano, na medida em que perdurem fenômenos zoológicos, abundará em comunicação significativa e convencionalizada, tal como a terra no Paleozóico.<sup>295</sup>

A seguir, o filósofo estabelece a singularidade da linguagem e, de modo mais enfático, a diferencia das outras formas de comunicação entre os seres vivos. Em primeiro lugar, mostra que por padrões biológicos e geológicos a linguagem humana existe por um período insignificante para depois dizer que é apenas um mecanismo especializado de armazenamento e transmissão de informação entre inúmeros outros. Entretanto, para Steiner, a linguagem humana, nos leva ao reconhecimento decisivo de que a linguagem e o homem são correlatos, de que um implica o outro e necessita dele.

Outros códigos usados por animais superiores podem ter sofisticação digna de nota; em certos aspectos, como a memorização e a exata decifração do aroma e do som, podem ser mais rápidos e mais econômicos do que a fala.

---

<sup>295</sup> STEINER, George. Op. Cit. p. 67.

Mas não são como a linguagem. A linguagem, com seu caráter e limitações, é própria do homem.<sup>296</sup>

Poder-se-ia acrescentar à última frase da citação: para sua glória e danação ela é própria do homem.

Prosseguindo na contra-argumentação a um tipo de pensamento permeado por idéias evolucionistas, o filósofo põe em dúvida a aplicabilidade, no que se refere à linguagem, do paradigma da multiplicidade de espécies como resultado de um esforço de adaptação a cada diferente nicho do meio ambiente. No caso, a proliferação das espécies orgânicas aumentaria as chances de ajustamento preciso e progresso biológico. Para Steiner, no que refere-se à multiplicidade de línguas o mesmo raciocínio não funciona. Diz o pensador que nenhum tipo de lucro teria decorrido de uma anárquica multiplicidade de idiomas mutuamente não-comunicativos. Na verdade, não haveria um benefício evolucionário, mas, pelo contrário, a fragmentação de alguma língua única inicial teria sido sentida pelas mitologias conhecidas como um verdadeiro desastre.

Entretanto, lembra que, num segundo nível, há uma sugestão seminal nos modelos darwinianos. Nascido em Paris, o autor argumenta que são os poderes construtivos da linguagem em contextualizar o mundo que teriam sido cruciais para a sobrevivência do homem em face do inelutável limite biológico, ou seja, em face da morte.

---

<sup>296</sup> STEINER, George. Op. Cit. p. 67.

É a miraculosa (..) capacidade das gramáticas de gerar contra-fatos, 'se'-proposições e, acima de tudo, orações no futuro, que deram poder para nossa espécie ter esperança, para chegar além da extinção do indivíduo. Nós suportamos, nós suportamos criativamente graças à nossa imperativa habilidade de dizer 'Não' à realidade, de construir ficções de alteridade, de sonhar ou desejar ou esperar alguma outra coisa para nosso habitat consciente. É nesse preciso sentido de que a utopia ou o messianismo são figuras de sintaxe.<sup>297</sup>

Steiner dá prosseguimento postulando que cada linguagem humana mapeia o mundo de maneira diferente, cada língua constrói um cenário de possíveis mundos e geografias de lembranças. Desse modo, então existiria, num nível de recursos psíquicos humanos e de sobrevivência, uma imensamente positiva lógica darwiniana no confuso e negativo excesso de línguas faladas no globo. Sobre essa benéfica diversidade, o filósofo alerta: “Quando uma língua morre, um mundo possível morre com ela.”<sup>298</sup> Steiner aponta o crescente desaparecimento de linguagem através do mundo muito por culpa da “detergente soberania das auto-denominadas maiores línguas cuja dinâmica eficácia espalha-se planetariamente a partir do marketing de massa, da tecnocracia e da mídia.”<sup>299</sup>

É difícil enfrentar o poder da indústria globalizante e a bocarra de seus ávidos fornos à espera da madeira-de-lei cultural dos diferentes povos espalhados pelo globo. Parece hercúleo o esforço de conter este turbilhão voraz que traz como efeitos o empobrecimento de línguas, de literaturas, de identidades, de povos. Talvez tão distante de solução como o enigma da origem da linguagem, o

---

<sup>297</sup> STEINER, George. Op. Cit. p. xiv. (tradução minha).

<sup>298</sup> Loc. Cit.

<sup>299</sup> Loc. Cit.

avanço da “detergente soberania das línguas maiores”<sup>300</sup> segue ganhando território no mundo contemporâneo. Como o mistério da linguagem merece ser percorrido da mesma forma com que um labirinto merece ser enfrentado para que se possa sair dele, a ameaça da voz única merece ser combatida. Com milhares de aspectos econômicos envolvidos, aqueles que lutam com a palavra, sabem estar exatamente nela a sua maior arma para preservá-la de uma ameaça silenciadora.

Os poetas, especialistas na geografia que une os nomes e as coisas, talvez sejam guias possíveis neste caminho de resistência a um aniquilamento da multiplicidade das formas de expressão.

Como lembra o crítico brasileiro Alfredo Bosi em seu texto *Poesia resistência*, há muito a poesia não consegue integrar-se nos discursos correntes da sociedade. Daí viriam as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussuro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. Estas seriam as formas encontradas pelo poético para sobreviver a um meio hostil ou surdo, seria o modo encontrado para a possível existência da poesia no interior de um sistema capitalista.

A árvore que, na falta de luz e calor, se esgueira por entre as sombras dos espinheiros que a oprimem e, magra, torta, aponta ao ar livre onde poderá receber algum raio de sol, não trouxe na raiz a fatalidade daquele perfil esquivo e revoltoso. A poesia moderna foi compelida à estranheza e

---

<sup>300</sup> Steiner, imagina-se, está referindo-se, principalmente ao inglês. Idioma que poderia ser comparado ao latim da Pax Romana.

ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. Ó indigência extrema, canto ao avesso, metalinguagem!<sup>301</sup>

A resistência da poesia, apontada por Bosi, aparece no refazer de zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer no desfazer do sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes. Para o crítico, a luta é, às vezes, subterrânea, abafada, mas tende a subir à tona da consciência e a acirrar-se porque crescem a olhos vistos as garras do domínio. Em termos quantitativos, nunca foram tão acachapantes o capital, a indústria do veneno e do supérfluo, a burocracia, o exército, a propaganda, os mil engenhos da concorrência e da persuasão. A ferida dói como nunca. Os seus lábios estão sempre abertos. Não os fechará quem feche os olhos. A seguir, Bosi aponta alguns caminhos de resistência:

Dos caminhos de resistência mais trilhados (poesia-metalinguagem, poesia-mito, poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia), o primeiro é o que traz, embora involutariamente, marcas mais profundas de certos modos de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana de um cinturão de defesa e autocontrole.<sup>302</sup>

João Cabral empreende este tipo de trabalho em sua poética resistente, principalmente ao recusar-se aos exageros da subjetividade o que critica especificamente num dos seus textos. Faz também através de uma poesia com caráter didático e, ao lado, lança mão de modo contundente da poesia-metalinguagem.

---

<sup>301</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 143: Poesia resistência

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 146-147.



O pensador alemão Theodor W. Adorno também reflete sobre o papel da lírica na sociedade contemporânea no clássico texto Conferência sobre lírica e sociedade. Parte de sua reflexão analisa o pensamento que alguns têm sobre a concepção da lírica: como algo contraposto à sociedade e absolutamente individual. Para Adorno, este tipo de mentalidade insiste em que assim tudo deve continuar, que a expressão lírica – subtraída à gravidade objetiva – faça aparecer a imagem de uma vida livre de coerção da prática vigente, da utilidade, da coação, da estreita autoconservação.

Contudo, esta exigência à lírica, a da palavra virginal, em si mesma já é social. Ela envolve o protesto contra uma situação social, experimentada por cada um em particular como hostil, estranha, fria, opressora em relação a si, e esta situação se impregna negativamente à formação: quanto maior o seu peso, tanto mais inflexivelmente lhe resiste a formação, ao não se curvar a nenhum heterônimo, constituindo-se totalmente conforme a lei que em cada caso lhe é própria. Seu afastamento da mera existência torna-se em medida do que nesta é falso e mau. Protestando contra isto, o poema expressa o sonho de um mundo em que a situação seria outra.<sup>303</sup>

O filósofo expõe suas idéias sobre a poesia como reação, resistência: “a idiossincrasia do espírito lírico frente à prepotência das coisas constitui uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, a se alastrar desde o início da idade moderna e que desde a Revolução Industrial se desenvolveu como poder dominante da vida.”<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup>ADORNO, Theodor W. *Os pensadores*; Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1975: Conferência sobre lírica e sociedade, p. 203.

<sup>304</sup> Loc. Cit.

No quesito resistência há poderosas vozes emudecedoras atuantes no mundo contemporâneo, vale lembrar alguns trechos do ensaio de João Cabral de Melo Neto, *A diversidade cultural no diálogo norte-sul*. Diplomata de carreira, homem que, com certeza, refletia sobre as implicações políticas dos detentores de palavras soberanas, não é de estranhar-se o texto que expressa uma clara posição face às diferenças econômico-culturais, manifestando-se num tempo em que a venda da idéia da globalização mundial tomou conta de muitos pensamentos.

No texto publicado em 1990, o poeta faz uma espécie de denúncia quanto à condição de escritor subjugado ao domínio econômico de universos lingüísticos mais poderosos, ou melhor, “desenvolvidos”. Diz João Cabral: “não creio que se possa falar num diálogo cultural Norte-Sul, mas num quase monólogo dos países do Norte em que só esporadicamente um escritor do Sul consegue a palavra”<sup>305</sup>. O brasileiro, nesta tese apresentada em um colóquio em Barcelona, denuncia o silêncio imposto aos excluídos de uma hegemônica voz. Ao expor suas idéias, toca no aspecto da recepção e no estigma que a “cor local”, marca de vários textos “sulistas”, oferece aos leitores do Norte.

Ao leitor do Norte, isto é, dos países desenvolvidos, a tendência é para apreciar a literatura do Sul pelo que ela tem de pitoresco ou de ‘costumbrista’, isto é, pelo que ela possui de exótico. O que essa literatura pode mostrar de novo e de profundo sobre o homem de qualquer latitude não consegue ser assimilado. O leitor do Norte conhece tais literaturas mesmo quando são traduzidas e escritas em sua própria língua, apenas ocasionalmente e por amostras esporádicas. Não integra essa literatura no corpo da literatura

---

<sup>305</sup> MELO NETO, João Cabral de. Op. Cit., p. 794: *A diversidade cultural no diálogo norte-sul*.

universal (o que para eles é a do Norte), ou melhor, na tradição das literaturas européias.<sup>306</sup>

Pode-se perceber de forma clara a preocupação de João Cabral com leituras parciais, distorcidas e com a posição periférica imposta às literaturas consideradas como “não-desenvolvidas”. O poeta reforça seu pensamento dizendo não achar a palavra diálogo a mais apropriada, pois um dos interlocutores fala muito e só é interrompido pela ocasional intervenção dos outros interlocutores: “isso é visível no intercâmbio cultural entre o Norte e o Sul, onde este último só dispõe da palavra quando sua obra é importante demais para ser ignorada. Refiro-me principalmente à literatura.”<sup>307</sup>

No mesmo colóquio, João Cabral também declara, em sua apresentação, não acreditar muito que “discussões de intelectuais – que nada podem influenciar no estabelecimento de um diálogo econômico e político verdadeiro – possam determinar alguma transformação no estado atual das coisas”<sup>308</sup>.

Um tanto amargo e bastante cético quanto ao poder revolucionário da palavra poética, o brasileiro ainda lembra uma frase de Auden: “A poesia não faz nada acontecer.” São até compreensíveis as afirmações contundentes de João Cabral. Em primeiro lugar, é inegável a acuidade de sua leitura quanto ao domínio das literaturas “desenvolvidas” e da dificuldade de combatê-lo em reuniões de intelectuais nas quais o acesso à palavra não é democratizado. Porém, é possível

---

<sup>306</sup> Loc. Cit.

<sup>307</sup> Loc. Cit.

discordar das palavras de Auden tomadas emprestadas pelo poeta brasileiro para dar conta de sua opinião sobre a ineficácia da poesia em combates aparentemente perdidos. É irrefutável a idéia de que a reunião de intelectuais não afete o status quo econômico e político mundial, mas o que pede uma ressalva são as idéias sobre um certo nihilismo da poesia capitaneadas pelo poeta inglês e citadas pelo pernambucano. A poesia, sim, tem as suas potências e um alcance sem medida. Basta lembrar a contundência de *O Cão sem plumas*, poema escrito após a ameaça de silenciamento total de João Cabral e considerado por Benedito Nunes a miniatura poética da obra do pernambucano<sup>309</sup>. A verdadeira palavra poética tem uma amplitude incomparável em relação às idéias sobre ela difundidas por microfones e caixas de som em auditórios-sedes de colóquios.

É preciso, para começar, lembrar Cervantes em seu monumental *Dom Quixote de La Mancha*: “o poeta pode contar ou cantar as coisas não como foram, mas como deviam ser”<sup>310</sup>. Inventar um mundo é enriquecer o universo da multiplicidade. Cada vez que um poeta faz um verso não estaria afirmando sua língua, sua identidade coletiva e individual? Quem sabe esteja estreitando os laços que unem as palavras e as coisas. Ou ainda, conforme Octavio Paz, talvez esteja construindo algo para além da linguagem e fazendo isso com um instrumento que é a própria linguagem<sup>311</sup>.

---

<sup>308</sup> Loc. Cit.

<sup>309</sup> NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto – poetas modernos do Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 71.

<sup>310</sup> SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril, 1978, p. 325.

### 7.3. FUNDAÇÃO NA LINGUAGEM

No mundo de hoje há de se levar muito a sério o poder de uma língua e de suas correspondentes manifestações artísticas na preservação de soberanias, sejam elas econômicas, políticas, geográficas ou subjetivas. De acordo com o filósofo francês Félix Guattari, uma característica do homem contemporâneo é a desterritorialização. Nela, o ser humano tem seus “territórios etológicos originários – clã, aldeia, culto, corporação – não mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas incrustados, no essencial, em universos incorporais.”<sup>312</sup> Em tempos de globalização, não poderiam ser a língua e sua literatura os alicerces de um universo incorporal e, desse modo, de fundamental importância para a construção de uma singularidade individual e coletiva? Na verdade, só para citar um gênero artístico, a poesia tem papel fundamental na edificação de laços entre homens de modo a formar um só povo. Rasgam a lembrança dois clássicos alicerces: a Eneida e a Odisséia. Sobre o papel fundamental da poesia como fundadora de uma comunidade é preciso, mais uma vez, evocar as palavras de Octavio Paz.

Para o poeta e ensaísta mexicano, prêmio Nobel de Literatura, que a poesia vive nos níveis mais profundos do ser, tanto que as ideologias e tudo o que chamamos de idéias e opiniões constituem os estratos mais superficiais da consciência. Para Paz, o poema nutre-se da linguagem viva de uma comunidade,

---

<sup>311</sup> PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Op. Cit., p. 23.

de seus mitos, de seus sonhos e suas paixões, isto é, de suas tendências mais secretas e poderosas. O poema funda o povo porque o poeta remonta a corrente da linguagem e bebe na fonte original.

No poema a sociedade enfrenta-se com os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira. Ao proferir esta palavra original, o homem se criou. Aquiles e Ulisses são algo mais que duas figuras heróicas: são o destino grego criando-se a si mesmo. O poema é mediação entre a sociedade e aquilo que a funda. Sem Homero, o povo grego não seria o que foi. O poema nos revela o que somos e nos convida a ser isso que somos.<sup>313</sup>

O verdadeiro poeta, fundamental no processo de criação de uma identidade, para Paz, operaria num movimento que nasce da linguagem de sua comunidade para a do poema. Em seguida, a obra regressaria a suas fontes e transformar-se-ia em objeto de comunhão. A relação entre o poeta e seu povo é orgânica e espontânea.

O poema se apoia na linguagem social ou da comunidade, mas como se efetua o trânsito e o que ocorre com as palavras quando deixam a esfera social e passam a ser palavras do poema? Filósofos, oradores e literatos escolhem suas palavras. O primeiro, segundo seus significados; os outros, em atenção a sua eficácia moral, psicológica ou literária. O poeta não escolhe suas palavras. Quando se diz que um poeta busca sua linguagem, não se quer dizer que ande por bibliotecas ou mercados recolhendo barganhas antigas e novas, senão que, indeciso, vacila entre as palavras que realmente lhe pertencem, que estão nele desde o princípio, e as outras apreendidas nos livros ou na rua. Quando um poeta encontra sua palavra, a reconhece já estava nele. E ele já estava nela. A palavra do poeta se confunde com seu ser mesmo. Ele é sua palavra. No momento da criação, aflora à consciência a parte mais secreta de nós mesmos. A criação consiste num trazer à luz certas palavras inseparáveis de nosso ser. Essas e não outras.<sup>314</sup>

---

<sup>312</sup> GUATTARI, Félix. *Caosmose*, um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 169.

<sup>313</sup> PAZ, Octavio. Op. Cit. p. 40-41.

Octavio Paz ainda diz que o poeta contemporâneo, numa atitude de resistência ao desgaste da linguagem, não fala a linguagem da sociedade nem comunga com os atuais valores da atual civilização. “A poesia de nosso tempo não pode escapar da solidão e da rebelião, exceto através de uma mudança na sociedade e do homem. A ação do poeta contemporâneo só pode exercer-se sobre indivíduos e grupos. Nesta limitação reside, talvez, sua eficácia presente e sua futura fecundidade.”<sup>315</sup>

É inegável o papel de destaque da poesia no processo de criação de alicerces para a construção de identidades. A literatura, enquanto linguagem, e mesmo limitada, parece funcionar como uma pilastra a sustentar singularidades individuais ou coletivas.

Na verdade, se formos pensar bem, linguagem e identidade estão tão conectadas como as duas diferentes faces de uma só moeda, amalgamadas pelo mesmo níquel mineral. A fundação de uma identidade depende de uma linguagem assim como a linguagem só parece fazer sentido se existir uma identidade para dar conta.

A relação entre identidade e linguagem é também referida por Cassirer que afirma que “a identidade essencial entre a palavra e o que ela designa torna-se

---

<sup>314</sup> Ibid., p. 45. (tradução minha).

<sup>315</sup> Ibid., p. 42. (tradução minha).

ainda mais evidente se, em lugar de considerar tal conexão do ponto de vista objetivo, a tomamos em um ângulo subjetivo.”<sup>316</sup>

O filósofo estabelece a importância do nome na constituição integral de uma pessoa no âmbito do ideário mítico, ao dizer que o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissoluvelmente unidos com seu nome. Para ele, o nome nunca é um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado. “Por vezes, não é apenas o nome próprio, mas qualquer outra designação verbal, que é, desta forma, manejada como uma propriedade física, podendo ser como tal adquirida e usurpada.”<sup>317</sup>

No âmbito da criação de uma identidade coletiva, a linguagem é também fundamental.

O historiador Benedict Anderson, um profundo investigador do conceito de nação, forjado ao longo do século XIX, em *Nação e consciência nacional* (*Imagined communities* no original), define, a priori, dois conceitos com os quais trabalha:

Dentro de um espírito antropológico, proponho, então, a seguinte definição para nação: ela é uma comunidade política imaginada – e imaginada como

---

<sup>316</sup> CASSIRER, Ernst. Op. Cit. p. 68.

<sup>317</sup> Loc. Cit.



implicitamente limitada e soberana. Ela é imaginada porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão<sup>318</sup>.

Como constrói-se a viva imagem de uma comunhão? O autor retorna ao século XIX para entender melhor o XX e, assim, considera que as nações-estado foram construídas pelo discurso ficcional das narrativas de fundação. Estas narrativas se caracterizam por serem um fenômeno híbrido – parte artístico, parte histórico-político – que aparece no século XIX, junto com os conceitos de nação, de nacionalidade e de identidade cultural, concebidos como entidades estáticas, perspectiva que, ambigualmente, era fundamental para as diretrizes da era imperialista inaugurada pelas nações não-periféricas.

Boa parte da idéia de nação, vigente no imaginário do mundo contemporâneo, ancora-se nos alicerces lançados pelas híbridas literaturas do século passado. Nem é preciso salientar a importância da língua neste universo. Junto com estas literaturas híbridas, muitas fronteiras geográficas, hinos, bandeiras, resistem, intocáveis, ao passar dos séculos. Entretanto, há mudanças visíveis nas simbologias e discursos no decorrer da queda da areia na ampulheta e impossível é fechar os olhos aos abalos na construção de nossos avós. As fissuras tornam-se flagrantes pelo dilaceramento de um século XX fustigado pela barbárie de suas grandes guerras, pela fragmentação explícita de uma modernidade incapaz de suturar as rupturas das asas de seus anjos decaídos, pelas atrocidades históricas relacionadas aos processos de colonização.

---

<sup>318</sup> ANDERSON, Benedict, *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 14.

As nações formadas no século anterior com força na construção imaginária das narrativas também, ao que parece, tinham suas âncoras lançadas nas linhas geográficas, na terra. Lembrando mais uma vez as idéias de Guattari, tinham um território etológico originário formado no imaginário por narrativas híbridas literárias e ancorado em um ponto preciso da terra.

#### 7.4. PARAÍÇOS E PROMESSAS

Para os dias de hoje, o filósofo francês Félix Guattari traça um panorama daquilo que definiu como desterritorialização:

os jovens que perambulam nos boulevards, com um walkman colado no ouvido, estão ligados a ritornelos que foram produzidos longe, muito longe de suas terras natais. Aliás, o que poderia significar 'suas terras natais'? Certamente não o lugar onde repousam seus ancestrais, onde eles nasceram e terão que morrer! Não têm mais ancestrais; surgiram sem saber por que e desaparecerão do mesmo modo! Possuem alguns números informatizados que a eles se fixam e que os mantêm em 'prisão domiciliar' numa trajetória sócio-profissional predeterminada quer seja em uma posição de explorado, de assistido pelo Estado ou de privilegiado.<sup>319</sup>

O que se vê, na verdade, neste mundo contemporâneo é uma exacerbação do que Walter Benjamin havia detectado como característica das massas modernas em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.<sup>320</sup> A imensa e arriscada necessidade de se aproximar as distâncias entre as coisas. "Fazer as coisas 'ficarem mais próximas' é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto,

---

<sup>319</sup> GUATTARI, Félix. Op. Cit. p. 169. (grifo do autor).

<sup>320</sup> BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin*; obras escolhidas – magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 170: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução”<sup>321</sup>.

É preciso lembrar que, mesmo na reprodução mais perfeita, não está presente a aura da obra de arte, “está ausente sua existência única. É nessa existência única que se desdobra a história da obra. (...) O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.” <sup>322</sup>

A reprodução técnica, para Benjamin, mesmo que deixe intacto o conteúdo da obra de arte, desvaloriza, de qualquer modo, seu aqui e agora. Haveria um abalo na tradição, “a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.” <sup>323</sup>

Ao retomar o pensamento de Guattari e tentar cruzá-lo com as idéias sobre reprodutibilidade de Benjamin perguntar-se-ia: não seria a desterritorialização a perda dos referenciais geográficos e de distância alimentada pela aproximação irrefreável de objetos antes longínquos? Esta aproximação não estaria sendo viabilizada pelos sofisticados mecanismos de reprodutibilidade técnica usados de

---

<sup>321</sup> Loc. Cit.

<sup>322</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Op. Cit., p. 167: A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.

<sup>323</sup> Ibid, p. 168.

modo extremo por uma potente indústria cultural e que hoje teria como representação contemporânea extrema a propalada Internet?

Entretanto, para muitos, a rede não seria de todo negativa. Assim como as outras técnicas de reprodução, ela traz embutida uma idéia de democratização do acesso às informações e aos objetos. Isto num primeiro nível, pois se olharmos com mais profundidade para a questão será possível visualizar que, na base da pretensa democracia, se esconde o totalitarismo da pasteurizadora indústria cultural. Na verdade, este mecanismo “aproximativos” pedem é uma aproximação (na verdade estão interligados) com o termo cunhado por George Steiner no que se refere ao avanço de um domínio lingüístico único: as “detergentes línguas maiores”. Estas poderosas expressões de linguagem, com sua auto-denominada dinâmica eficácia, propõem uma espécie de voz única, um esperanto de apenas uma fonte, um símile do idioma pré-Babel como suposto meio de promover o entendimento de todos os homens da terra. Não seria fantástica a democratização total dos acessos aos objetos e a perfeita e mútua compreensão de toda a raça humana? Com a idéia de que todas as distâncias estariam acabadas e de que os homens poderiam entender-se, o paraíso seria reeditado. Nele, a terra, antes – muito antes – tradicionalmente âncora, seria só uma para todos e, desse modo, estaria concretizada a utopia do apagamento das fronteiras. Cairiam as últimas referências de separação, mas também as de identidade.

Na aurora de um novo milênio em que se visualiza um futuro de promessas de fins de distâncias e de diferenças lingüísticas ainda vale lembrar das ancestrais

perguntas sobre o drama de Babel? Talvez uma possível resposta possa ser a lembrança do próprio drama, da torre e do anseio dos homens em construir algo monumental por possuírem a capacidade de um falar comum. A idéia não parecia de todo má, mas o resultado teve efeitos desastrosos já tão bem conhecidos.

Hoje, quando se escuta a venda da idéia de uma língua internética, global, do avanço dos idiomas vorazes com sua detergente soberania, talvez o que antes se deva lembrar é que o idioma perdido do Éden pertencia a todos os homens e não somente a um povo que, agora, tanto tempo após Babel, por questões de estratégias econômicas e políticas, resolve impô-lo a todos os outros. O pensamento único, já viu-se e, muito no século que há pouco apagou suas luzes, pode trazer hecatombes. Por sua vez, o abuso de poder é um excelente disseminador de silêncios. Resistir na palavra e pela palavra seja talvez a garantia de preservar mundos e culturas. Ainda sobre silêncios e palavras, nada melhor do que ouvir a voz de Steiner ao afirmar que, por haver uma desvalorização e desumanização lingüísticas decorrentes de diversos fatores sócio-históricos, o escritor que vê a linguagem ameaçada, que observa que a palavra está perdendo sua índole humanista, pode tomar dois caminhos: “tentar tornar seu próprio idioma representativo da crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade e a vulnerabilidade do ato comunicativo; ou pode optar pela retórica suicida do silêncio.”<sup>324</sup>

---

<sup>324</sup> STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Op. Cit., p. 70: O poeta e o silêncio.

É inegável a capacidade da poesia de existir como arma de resistência aos ataques unificadores de forças de pasteurização e amortecimento de diferentes culturas. Vale referir, mais uma vez, o pensamento de Alfredo Bosi sobre a questão da resistência que: “ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia).<sup>325</sup> Logo a seguir lembra o poder da poesia no confronto com a totalidade, com o pensamento único ao sublinhar que a poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, ‘esta coleção de objetos de não amor’ (Drummond). Na mesma visão, a poesia resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. Elabora esta resistência:

Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes. (Ainda que nem sempre possa impedir de todo que um ou outro pseudovalor formal vigente – e daí, obliquamente ideológico – venha a cruzar o seu jogo verbal.)<sup>326</sup>

Refira-se ainda, o olhar de Armindo Trevisan sobre o alcance da poesia em suas interações com o silêncio no texto *Reflexões sobre a poesia*, de 1993.

---

<sup>325</sup> BOSI, Alfredo. Op. Cit., p. 144-145:

<sup>326</sup> Ibid., p. 146.

Que faz o poeta se não **adensar** o silêncio? Um poema é uma ou várias palavras rodeadas de silêncio por todos os lados. O silêncio não subiste por si mesmo. É como a palavra: um espaço dentro do qual a significação circula. O silêncio é o lado invisível da palavra. Todo poeta sabe disso; sabe que uma palavra só tem valor na medida em que consegue expelir de si outras palavras.<sup>327</sup>

Em verdade, ao pensar-se em espaço de preservação da multiplicidade, é impossível não lembrar da literatura como lugar possível de debate, do embate, da dissolução, da antropofagia, do dilaceramento, da solução. Dinâmica, ilimitada, capaz de englobar os diferentes aspectos de uma “realidade” ao ponto de ligá-los com desejos revolucionários, talvez seja a literatura a garantia de um lugar imaginário, de um espaço de utopia. Pelas questões que enfrenta, pelos caminhos que aponta, quem sabe possa ela ser a chave para a construção de novos territórios imaginários a serem chamados de terra natal.

Talvez com a ajuda desta velha senhora seja possível encontrar os caminhos para percorrer os labirintos de Babel. Quem sabe não é a literatura, com a sua poesia, o fio de Ariadne a guiar o homem nesta nova era, de modo a permitir que ele possa equacionar opostos inconciliáveis e ao mesmo tempo preservar a multiplicidade das diferenças.

Na continuidade das suposições, nasce uma outra: João Cabral de Melo Neto, através de sua literatura, realizando um exercício diacrônico, de retrocesso no tempo, talvez tenha empreendido uma tentativa de chegar perto de uma palavra “pré-babelica”. Nessa volta às origens, há um esforço considerável do poeta na

---

<sup>327</sup> TREVISAN, Armindo. *Reflexões sobre a palavra*. Porto Alegre: InPress, 1993, p. 24.



busca de respostas à ameaçadora questão do silêncio. Contradizendo os discursos correntes, há uma luta para ampliar as questões de linguagem intrínsecas à sua poética. Enfrentando a “crise da linguagem” fortalece sua palavra, sua voz e, por conseqüência, a cultura, enfim, a lírica de seu povo, de um povo que se expressa em língua portuguesa.

## 8. BIBLIOGRAFIA

## RELAÇÃO CRONOLÓGICA DA OBRA DO AUTOR

### I. POESIA

*Pedra do sono*. Recife: Edição do autor, 1942 (tiragem especial em papel Drexler)

*Os três mal-amados*. Rio de Janeiro: Revista do Brasil, 1943.

*Psicologia da Composição com a fábula de Anfion e Antiode*. Barcelona: O livro inconsútil, 1947.

*O cão sem plumas*. Barcelona: O livro inconsútil, 1950; 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984 (com fotografias de Maureen Bisilliat)

*O rio ou a Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*. São Paulo: Edição da Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1954.

*Dois parlamentos*. Madri: Edição do Autor, 1960.

*Quaderna*. Lisboa: Guimarães Editores, 1960.

*A educação pela pedra*. Rio de Janeiro. Editora do Autor, 1966.

*Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1975.

*A escola das facas*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1980.

*Auto do frade*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1984; 2ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984 (Da 2ª ed. Foi feita uma tiragem de 100 exemplares em papel vergê).

*Agrestes*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985 (tiragem especial em papel vergê).

*Crime na Calle Relator*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.

*Primeiros poemas*. Rio de Janeiro: Edição da Faculdade de Letras da UFRJ, 1990.

*Sevilha andando*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

## II. PROSA

*Considerações sobre o poeta dormindo.* Recife: Renovação, 1941.

*Joan Miró.* Barcelona: Editions de l'Oc, 1950 (com gravuras originais de Miró).

*Crítica literária.* Quatro artigos publicados no Diário Carioca, 1952.

*Da função moderna da poesia.* Tese apresentada ao Congresso de poesia de São Paulo, 1954.

*Como a Europa vê a América.* Congresso Internacional de escritores, São Paulo, 1954.

*O arquivo das Índias e o Brasil* (pesquisa histórica). Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1966.

*Elogio de Assis Chateaubriand.* Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, 1969.

*Poesia e composição.* Coimbra: Fenda Edições, 1982.

*A diversidade cultural no diálogo norte-sul.* Tese apresentada a um colóquio em Barcelona, 1990.

*Agradecimento pelo Prêmio Neustadt.* Discurso de agradecimento pelo Prêmio Neustadt, 1992.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### I. DO AUTOR

MELO NETO, João Cabral de. Entrevista de João Cabral de Melo Neto. In: SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. O imortal que tem medo da morte. Fotos de Zulema Rida. *Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro (396): 41-43, 5 set. 1968. il. Entrevista a Margarida Autran. Apud MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987. p. 138-139.

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Fotos de Maureen Bisilliat. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MELO NETO, João Cabral de. Revista do Brasil, ano VI, 3ª fase, no 56, dezembro de 1943, p. 64-71: *Os três mal amados*.

## II. FORTUNA CRÍTICA

ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O poema no sistema – a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Instituto de Letras, 1999. Tese de doutorado

BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição, morte e vida da palavra severina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. CADERNOS de literatura brasileira: *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, mar. 1996b: A lição de João Cabral.

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. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986: Balanço de João Cabral de Melo Neto.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988: O auto do frade: as vozes e a geometria.

BRANDELLERO, Sara Lucia Amelia. *O contador de histórias: João Cabral de Melo Neto e a poesia popular*. Brasília: UNB/Instituto de Letras, 1994. Dissertação de mestrado.

CADERNOS de literatura brasileira: *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, mar. 1996: Menino de três engenhos.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria crítica literária*. 4 ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992 (Debates, 247): O geômetra engajado.

CAMPOS, Maria do Carmo. Poéticas americanas: contradição ou abundância? In: BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995, p. 24.

CAMPOS, Maria do Carmo. Analogia e repetição em *O cão sem plumas*. In: CAMPOS, Maria do Carmo (Org.) *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995, p. 68-85 (Col. Ensaaios CPG-Letras v. 4).

CAMPOS, Maria do Carmo. Nem esplendor nem sepultura: Drummond e Cabral na poesia brasileira do século XX. In: CAMPOS, Maria do Carmo. *A matéria prismada, o Brasil de longe e de perto & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto/Edusp, 1999.

CAMPOS, Maria do Carmo. O poético e a cultura contemporânea em autores sul-americanos; Drummond, João Cabral e Borges; In: BERND, Zilá e UTEZA, Francis (orgs). *Produção literária e identidades culturais*. Porto Alegre: Sagra Luzatto, 1997 (Ensaaios, 11). Reeditado em CAMPOS, Maria do Carmo. *A matéria prismada, o Brasil de longe e de perto e outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto/Edusp, 1999.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Debates 151).

CASTELLO, José. *O homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. *Lira & antilira – Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981. p. 8: Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil.

COSTA LIMA, Luiz. *Lira & Antilira – Mário, Drummond, Cabral*. 2 ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

CRESPO, Angel; BEDATE, Pilar G. Realidad y forma en la poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista de cultura brasileira*. Madrid, t.3, n. 8, mar. 1964.

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

FREIXEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II: ensaios rosianos, outros ensaios e documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971: João Cabral de Melo Neto: roteiro de auto-interpretação.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição e permanência: Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Branco sobre branco. In: PRADO, Antônio Arnoni (Org.). *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II – 1948-1959*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Equilíbrio e invenção. In: PRADO, Antônio Arnoni (Org.). *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II – 1949-1959*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1996.

HOUAISS, Antônio. *Drummond: mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 203-227: Sobre João Cabral de Melo Neto.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da palavra poética: do modernismo à poesia contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 1966.

LÔBO, Danilo. *O poema e o quadro: o pictorialismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981.

MAMEDE, Zila. *Civil geometria*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 89-95: Serial.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 174-180: Crítica, razão e lírica; ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 69-172: Nuvem civil sonhada.

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980, p. 135-150: Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira.

MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica 1964-1989: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 69-83: Nuvem civil sonhada.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia e realidade: ensaios de poesia brasileira e portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 49-79: João Cabral de Melo Neto.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto – poetas modernos do Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates, 17). p. 265-275: A máquina do poema.



- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PETERSON, Michel. A própria morte: o pensamento do poema. In: CAMPOS, Maria do Carmo. (Org.) *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995 (Coleção Ensaaios CPG-Letras; 4).
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates, 44). p.91-109: A situação atual da poesia no Brasil.
- SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: ILHPA-HUCITEC, 1978.
- SANSEVERINO, Antônio Marcos. Sempre as mesmas palavras? In: CAMPOS, Maria do Carmo (Org.) *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. (Coleção Ensaaios; 4). p. 121-146.
- SENNA, Marta de. *Tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória.
- SECCHIN, Antônio Carlos. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996: João Cabral: marcas.
- SÜSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- VERNIERI, Susana. *O Capibaribe de João Cabral em O cão sem plumas e O rio: Duas Águas?* São Paulo: Annablume Editora, 1999.
- VILLAÇA, Alcides. Expansão e limites da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

### III. GERAL

ADORNO, Theodor W. *Os pensadores*; Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1975: Conferência sobre lírica e sociedade.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 38<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. v. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1958.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Edições 70, 1984. (Signos, 44). P. 149-152: Porque gosto de Benveniste.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin*; obras escolhidas – magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p. 247-259: Estrutura das relações de pessoa no verbo.

BERCEO, Gonzalo de. *Obra completa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

BÍBLIA Sagrada. Tradução de Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Balsa, 1968.

BLEIGERG, Gérman; MARÍAS, Julián. *Diccionario de literatura espanhola*. 4.ed. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente Bárbara de Braganza, 1972.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 144-145: Poesia resistência.

BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. São Paulo: Vozes, 1982.

BRASIL :NUNCA MAIS, um relato para a história. Prefácio de D. Paulo Evaristo Arns. 18 ed. São Paulo: Vozes, 1985.

BRITO, Orsely Guimarães Ferreira de. Heráclito, o pensador do logos. Cadernos do ICHF da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, n. 7, jul., p. 3-4, 1989.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. Ed. São Paulo: Cia . das Letras, 1994: Multiplicidade.

CAMPOS, Maria do Carmo. Linguagem e silêncio: notas para uma leitura de poesia. In: CAMPOS, Maria do Carmo; INDURSKY, Freda (org). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

CASCUDO, Luis da C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972: A palavra mágica.

CASSIRER. Ernst. *Filosofia de las formas simbólicas*. México: Fonde de Cultura Económica, 1998.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10 ed. São Paulo: Rio de Janeiro. José Olympio.

COELHO, Jacinto do Prado. (Dir.). *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*. Porto: Livraria Figueirinhas.

DIAZ-PLAJA, Guillermo. *Historia de la literatura española – encuadrada en la universal*. 31 ed. Barcelona: Ediciones La Espiga, 1963.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel *et al.* 1986. *Literatura popular em versos: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia. (Col. Reconquista do Brasil. Nova série. vl. 94. p. 31: Ciclos temáticos na literatura de cordel.

ELIOT. T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal*. 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica Moderna*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 1991.

GADAMER, Hans-Georg. *L'actualité du beau*. Aix-en-Provence: Alinea, 1992.

GUATTARI, Félix. *Caosmose, um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. 4.ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 137: Hölderlin y la esencia de la poesía.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. 4.ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 74: El origen de la obra de arte. [Tradução nossa].

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo: parte I*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo, parte II*. 3 ed. São Paulo: Vozes, 1993.

HORÁCIO, *Obras Completas*. São Paulo: Edições Cultura, 1941.

LOPEZ, Emilio Gonzalez. *Historia de la literatura española – Edad media y siglo de oro*. Nova Iorque: Las Americas Publishing, Company, 1972.

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

MOLL, Francisco de B. *Gramática histórica catalana*. Madrid: Editorial Gredos, 1952.

NEW WEBSTER'S DICTIONARY AND THESAURUS – Of the english language. Danbury: Lexicon Publications Inc., 1992.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia; o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999: Interpretação, discurso e verdade.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

PESSANHA, José Américo Motta (Consultor). *Platão*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores). p. 9-10: Vida e obra.

PLATÃO. *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores). p. 85: Heráclito de Éfeso - Doxografia

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

PRIGOGINE, Ilya. O fim da ciência? In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril, 1978.

SALA, Rafael. *La lengua y el estilo de Gonzalo de Berceo: introducción al estudio de La vida de Santo Domingo de Silos*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1983.

SCHÜLER, Donaldo. *A Palavra Imperfeita*. São Paulo: Vozes, 1979.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1988: O poeta e o silêncio.

STEINER, George. *After Babel, aspects of language and translation*. 2 ed. New York: Oxford University Press, 1992.

STEINER, George. *Extraterritorial*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1990: O animal com linguagem.

TREVISAN, Armindo. *Reflexões sobre a palavra*. Porto Alegre: InPress, 1993.

WILKINSON, L. P. *Horace & his lyric poetry*. Cambridge: University Press, 1951.

ZUMTHOR, Paul. *Babel ou o inacabamento – uma reflexão sobre o mito de Babel*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.

#### IV. INTERNET

UNIVERSITY OF TEXAS (USA). DEPARTMENT OF PHYSICS. The Ilya Prigogine Center for Studies in Statistical Mechanics and Complex Systems. Disponível na Internet. <http://www.storm.ph.utexas.edu>. 01 jul 1997.

## V. DOCUMENTÁRIO EM VÍDEO

DUAS ÁGUAS. Cristina Fonseca (Direção e Roteiro). São Paulo: TV Record, 1997. Documentário em vídeo exibido pela TV Record em 22 mar. 1997.