

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA
E TEORIAS DA LITERATURA

KARINE COSTA BRANCO DE CARVALHO

VERSO-REVERSO EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO:

Museu de tudo e depois

NITERÓI

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

KARINE COSTA BRANCO DE CARVALHO

VERSO-REVERSO EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO:

Museu de tudo e depois

Dissertação apresentada ao programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal
Fluminense para obtenção do título de Mestre
em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura

Orientador: Prof^a. Dr^a. MATILDES DEMETRIO DOS SANTOS

Niterói

2007

C331 Carvalho, Karine Costa Branco de.
Verso e reverso em João Cabral de Melo Neto: *Museu de tudo e depois* / Karine Costa Branco de Carvalho. – 2007.
89 f.
Orientador: Matildes Demetrio dos Santos.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Letras, 2007.
Bibliografia: f. 84-89.

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 – Crítica e interpretação.
2. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. *Museu de tudo*. 3. *Memória*.
4. *Subjetividade*. I. Santos, Matildes, Demetrio dos. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD B869.1009

KARINE COSTA BRANCO DE CARVALHO

VERSO-REVERSO EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Museu de tudo e depois

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura

Niterói, 27 de março de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a. Matildes Deme trio dos Santos – orientadora
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof.^a Dr.^a. Ida Maria Santos Ferreira Alves
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof.^a Dr.^a. Marta de Senna
Universidade Federal do Rio de Janeiro / Fundação Casa de Rui Barbosa

Prof.^a Dr.^a. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (suplente)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Prof. Dr. Fernando Oliveira Mendes (suplente)
Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho – UNESP-SP

À memória de meu falecido pai.

A Felipe e Bernardo, pela compreensão e pelo espírito de colaboração, fundamentais para a evolução deste estudo.

À toda minha família pelo apoio de sempre, e em especial à minha irmã Katia.

À professora Matildes, que contribuiu para tornar um sonho realidade.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal Fluminense.

À Prof^a. Dr^a. Matildes Demetrio dos Santos, porto seguro ao qual me dirigir, depositária da minha confiança e admiração.

À Prof^a. Dr^a. Marta de Senna, pela inestimável colaboração: por fazer chegar às minhas mãos o livro tão desejado, pela dedicatória carinhosa, pela leitura do projeto, por responder aos meus e-mails, pela gentileza em aceitar o convite para participar da banca examinadora.

À Prof^a. Dr^a. Ida Maria Santos Ferreira Alves pela atenção e delicadeza em aceitar o convite para participar da banca examinadora.

A todos os professores que direta ou indiretamente colaboraram para a realização deste trabalho.

**Escrever jamais é sabido;
o que se escreve tem caminhos;
escrever é sempre estrear-se
e já não serve o antigo ancinho.**

(João Cabral de Melo Neto,
“O postigo” – *Agrestes*)

RESUMO

Em *Verso-reverso em João Cabral de Melo Neto – Museu de tudo e depois*, discute-se a questão da despersonalização da escrita na obra do poeta brasileiro, colocando-se em foco *Museu de tudo*, livro que o autor define como uma “experiência nova”. Tomando-o como ponto de partida para a retomada do *eu* na poética cabralina, identificam-se dois momentos na obra de João Cabral: antes e depois de *Museu de tudo*. No segundo momento, percebe-se com maior clareza a relação ambígua entre o desejo de impessoalidade e a matéria memorialística, lirismo e antilirismo, razão e emoção.

Palavras-chaves: memória, subjetividade e antilirismo.

ABSTRACT

Verso-reverso em João Cabral de Melo Neto – Museu de tudo e depois discuss the question of depersonalization of the writing in the Brazilian poet's work, focusing *Museu de tudo*, book the author defines as a "new experience". Taking it as starting point for the retaken of *I* in his poetry, two moments are identified: before and after *Museu de tudo*. In the second moment, the ambiguous relation among the desire of impersonality and memorialistic substance, lyricism and antilyricism, reason and emotion becomes more evident.

Keywords: memory, subjectivity and antilyricism.

Apresentação

Meu primeiro contato com a poesia de João Cabral de Melo Neto foi em 1994, durante o curso de Especialização em Literatura Brasileira na UFF, logo depois de ter me formado em jornalismo. Tivemos um semestre inteiro exclusivamente dedicado a ele. A primeira impressão foi de estranhamento, estávamos diante de um poeta considerado “difícil”. A dificuldade, no meu caso consistia em me acostumar com a dicção cabralina: seu universo de facas, balas, pedras e desertos; a complexidade sintática de muitos poemas também se tornava um desafio. Em carta a Lauro Escorel, Otto Maria Carpeaux dizia ter tido no início reservas contra a poesia cabralina, devido ao que ele chamou de “hermetismo pós-drummondiano”, incompatível, segundo o crítico, com seu regionalismo nordestino. Mas os versos de Cabral tinham me impressionado profundamente, apesar de terem causado estranhamento. Creio que o que me fascinou e me transformou em leitora fiel de Cabral foi a percepção da força que emana de sua poesia. Uma força que vem das tão comentadas tensões coexistentes em sua obra. Seus versos não tinham função meramente decorativa, não eram uma porção de belas palavras postas lado a lado. Pelo contrário, estava diante de uma poesia antipoética. O que também não era fácil de assimilar. Mas sua matéria era viva, pulsante, rica em significações, surpreendente em sua dialética, estimulante em seus diálogos, e, principalmente, comovente. Comovia-me a beleza de seus versos precisos, comovia-me o esforço de contenção da emoção, seu desejo de falar das coisas ao invés de falar de si. Sem dúvida, uma poesia impossível de ser ignorada. Com o tempo, as impressões sobre a obra cabralina pareciam entrar em choque com o projeto poético defendido pelo autor. Quanto mais ascética, quanto mais destituída de emoções, mais ela me comovia e me cativava. Essa aparente contradição representou a mola mestra deste estudo, seu ponto de partida. “Desejei longamente / liso muro, e branco, / puro sol em si”, disse o artista em “Fábula de Anfion”. Mas o muro liso e branco não pôde esconder “os potros soltos”, “os cavalos do poema querendo explodir seu tempo claro”, “os bichos e monstros germinados em seu tinteiro”, “seus jardins enfurecidos”. Por isso que as palavras de Gullar me tocaram tão profundamente, eu como ele também notava que havia algo vivo, latejando sob a construção. Mas a luta do poeta não tinha fim: “um poema é o que há de mais instável” diria depois. Como ficar indiferente diante de uma luta tão inglória, diante de um esforço tão genuíno? Assim como a moeda tem dois lados, como existe o verso e o anverso, a poesia de João Cabral também pressupõe dupla, senão múltipla captação. Suas contradições representam sua força propulsora, sua mola mestra, são

“o nervo” de sua obra. Lembrando aqui as palavras de Antônio Cândido que dizia “que a contradição é o nervo da vida”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. ROSA DE PEDRA.....	18
1.1 Auto-retrato no Museu.....	18
1.2 Cristais na areia frouxa.....	22
1.3 Transição ou permanência?.....	29
2. A MÃO E A LUVA.....	32
2.1 Revelando-se através do outro.....	32
2.2 Um <i>link</i> para Marianne Moore.....	35
2.3 Uma galeria de retratos.....	39
2.4 A influência da arquitetura e o gosto pelas artes plásticas.....	45
2.5 Da coleção particular.....	50
3. UMA SUBJETIVIDADE A GALOPE.....	55
3.1 Lições da pedra.....	55
3.2 Uma subjetividade que volta a galope.....	60
3.3 O profissional da memória.....	64
CONCLUSÃO.....	76
BIBLIOGRAFIA.....	84

INTRODUÇÃO

O trabalho que aqui se apresenta é fruto de uma antiga, mas sempre renovada, admiração pela poesia de João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999). Por outro lado, é também o resultado do esforço em não se deixar prender e imobilizar nas teias desta admiração. Partindo da leitura e reflexão da obra poética e crítica de João Cabral (que estreou em 1942 com *Pedra do sono*) e do estudo de sua fortuna crítica, colocaremos em foco *Museu de tudo*, de 1975. Um livro de “abertura” que vem inaugurar uma nova etapa poética, com a retomada de elementos que foram pouco a pouco perdendo terreno na poesia cabralina. Nessa obra, uma voz narradora, por vezes na primeira pessoa, indica a presença agora menos velada da subjetividade e o retorno a um lirismo discreto, contido – ainda nos moldes cabralinos. Pois o reaparecimento do *eu* em *Museu de tudo* não ocorre como um fato isolado, pelo contrário, afirma-se como uma tendência permanente, como demonstram os livros subsequentes: *A escola das facas* (1980), *Auto do frade* (1984), *Agrestes* (1985), *Crime na Calle Relator* (1987) e *Sevilha andando* (1989).

De fato, pode-se dividir a obra de João Cabral de Melo Neto em duas fases – *A educação pela pedra* e antes e *Museu de tudo* e depois. Com isso pretendemos demonstrar que nela é possível depreenderem-se dois momentos. No primeiro, o poeta lançará as bases de sua poética, revelando uma crescente necessidade de reforçá-las a cada nova publicação. Nesta fase, preocupa-se em mostrar o que torna sua poesia diferente das linguagens poéticas

correntes, definindo-a desde logo como linguagem transitiva, aquela que aponta para as coisas, e consolidando esse que seria um de seus traços mais marcantes: a despersonalização da escrita. Opondo-se à velha e habitual generalização que procura identificar a linguagem poética com o lirismo confessional, propício ao devaneio e à complacência sentimental, irá o poeta repudiar a poesia de expressão pessoal de “estados de espírito” que vicejava entre nós já desde o Romantismo. Tomada de posição que tornaria possível “o exercício da poesia como exploração emotiva do mundo das coisas, e como rigorosa construção de estruturas formais lúcidas, lúcidos objetos de linguagem”. (MELO NETO, 1994: 800) Para um artista como João Cabral, consciente de que o trabalho é a fonte da criação, a poesia não é o resultado de um achado, ela não brota espontaneamente, fruto do que se convencionou chamar romanticamente de inspiração, ela é o resultado de um esforço criador, aquilo que em *Poesia e composição* (1952) ele denomina “trabalho de arte”. Norteada por uma espécie de *estética da lucidez*, sua poesia não busca a aura mágica da criação e dá um passo importante em direção à dessacralização da literatura. Em *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiope* (1947), verdadeiro manifesto em forma de poesia, Cabral levanta a bandeira de seu ideário estético: “Esse livro é uma teoria para mim mesmo.” (CASTELLO, 2006: 152)

Nessa fase, dando a ver todo o virtuosismo de que é capaz, Cabral estabelece um ideal poético que o singulariza no panorama da poesia brasileira, afirmando-o e reafirmando-o incansavelmente através da imagem da pedra, do sol a pino, do deserto e de suas variações. Cabe ressaltar que as qualidades do “seco”, ultrapassando, ainda neste primeiro momento, as fronteiras do campo metapoético, colocam em perspectiva a paisagem física e humana de sua terra natal. Ainda que lance mão de outras imagens, como a da faca “reduzida à sua boca”, a da bala “que tem o dente grosso” ou a do relógio “picando sob a carne” de *Uma faca só lâmina* (1956), será a da pedra que, acompanhando no mínimo três direções distintas – a

humana, a geográfica e a artística –, servirá de base à essa construção poética que se destaca por seu rigor e originalidade.

No segundo momento, que se tornará mais perceptível a partir de *Museu de tudo*, diante de um número cada vez maior de poemas de cunho autobiográfico, de reminiscências e da presença agora mais constante de pronomes pessoais, possessivos e verbos na primeira pessoa, somos levados a pensar que talvez a relação entre *o poeta e sua persona*¹ já não seja mais tão conflitante. Não se pode esquecer que o pronome pessoal reto na primeira pessoa do singular, em movimento de crescente apagamento, chega a desaparecer em determinados momentos, como em *Serial* (1961), publicado em *Terceira feira*, e em *A educação pela pedra* (1966), por exemplo. É perfeitamente plausível que uma poética voltada para a “exploração emotiva do mundo das coisas” possa também trazer elementos do mundo interior de seu autor sem com isso cair no confessionalismo explícito. O reaparecimento do *eu* nos poemas de *Museu de tudo*, e nos livros que vêm a seguir, nos incita a procurar indícios de uma transformação, de uma mudança sutil, mas significativa, na escrita cabralina. Evidente que não se trata de uma mudança abrupta ou de uma ruptura com os ideais estéticos energicamente defendidos anteriormente. Continuamos diante de uma poesia contida, de um sujeito lírico pudico, de um autor avesso a “dar-se em espetáculo”, como ele próprio definiu na tese *Da função moderna da poesia*, apresentada ao Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954. Nesse sentido, nos interessaria não apenas analisar mais de perto a tensão entre objetividade e subjetividade, personalização e despersonalização, mas também buscar agora possíveis variações de sentido sugeridas por metáforas e imagens construídas pelo poeta e utilizadas por ele de forma recorrente. Um símbolo como o *sol*, por exemplo, pode

¹ Distinção utilizada pelo crítico George T. Wright, in *The poet in the poem*, para separar o autor do *eu* que se realiza no texto. Em outras palavras, que separa o poeta do *eu lírico*: “Literature is made up of words, composed by writers and spoken by personae. In some works the distinction between poet and speaker is obvious; in others it seems an extravagance to call attention to a distinction so thin that it can hardly be said to exist. Its existence is nevertheless a matter of fact.” (WRIGHT, 1962: 22)

revestir-se de significações inteiramente diferentes. Ao sol do deserto que “não intumesce a vida / como a um pão” que “não choca os velhos / ovos do mistério” de *Fábula de Anfion* soma-se o sol de Pernambuco, agressivo, violento, capaz de matar, de *A educação pela pedra*:

(O sol em Pernambuco leva dois sóis,
sol de dois canos, de tiro repetido;
o primeiro dos dois, o fuzil de fogo,
incendeia a terra: tiro de inimigo.)

Em “Poema”², do livro *Museu de tudo*, surge o sol que não destrói: luminoso, acolhedor, capaz de gerar vida, fonte, enfim, de toda criação:

nova espécie de sol
eu, sem contar, descobria:
não a claridade imóvel
da praia ao meio-dia,

de aérea arquitetura
ou de pura poesia:
mas o oculto calor
que as coisas todas cria.

O sol que se reveste de conotações positivas persiste em o *Auto do frade*, diante do espírito idealista de Frei Caneca: “Era tão clara a planície, / tão justas as coisas via, / que uma cidade solar / pensei que construiria”. Um sol *justo* que tudo revela e ilumina, compatível com o antigo ideal de claridade com que sonhava o poeta-engenheiro: “o engenheiro pensa o mundo justo, / mundo que nenhum véu encobre” (de “O engenheiro”).

² Esta composição, curiosamente, só aparece em *Museu de tudo* na *Obra completa*, da Nova Aguilar, em 1994. Ela não aparece nas outras edições da Nova Fronteira: *Museu de tudo e depois*, de 1988, e *Poesia completa*, de 1997. Tampouco consta na primeira edição de *Museu de tudo*, da José Olympio, 1975.

Entregando-nos, assim, à análise de algumas minúcias imagísticas e sutilezas de tom, tentaremos acompanhar uma certa instabilidade (inerente mesmo à uma poesia de tensões como a de Cabral, mas para nós muito mais visível a partir de *Museu de tudo*), verificável na oscilação do valor simbólico de algumas das principais palavras-temas.

Instabilidade que se revela também no deslocamento em tensão continuada entre uma voz que se deseja anônima, “inenfática e impessoal”, de “A educação pela pedra” – que, paradoxalmente, vem soar inconfundível e personalíssima ao ouvido do leitor – e uma outra voz que, incapaz de negar o sujeito, impossibilita a total separação entre o autor e sua obra. E que se mostra relevante não pelas prováveis conexões com o *eu* biográfico do poeta, mas por sua capacidade de apontar novos caminhos de leitura, abrindo com isso o leque de possibilidades interpretativas.

Uma poesia de tensões como a de Cabral – que coloca em oposição razão e emoção, objetividade e subjetividade, contenção e eloquência, narração e descrição, popular e erudito – se constrói dialeticamente. É no constante diálogo entre categorias que ora se opõem, ora se complementam que se erige essa poética. No entanto, mesmo reconhecendo nela grande consistência formal e simbólica, ela não é tão unívoca quanto parece, há que se reconhecer suas modulações, seus paradoxos, suas contradições. Enfim, aquela nota dissonante que faz parte de qualquer grande obra.

Para um autor não confessional como Cabral, a aparente *dissonância* parece sobressair da metade para o final de sua obra, ou seja, neste que é reconhecidamente um momento mais memorialístico no conjunto de sua poesia. Basta lembrarmos-nos de *Museu de tudo*, *A escola das facas*, *Agrestes*, *Crime na Calle Relator* e *Sevilha andando*, livros que buscam diretamente na memória a matéria de suas composições. Contudo, é preciso verificar se é possível não falar de si, mesmo quando só se fala de outra coisa. Nesse sentido, temos um

Cabral que se confessa pelo avesso desde o princípio, e que disso dá sinais de estar consciente em “Para Selden Rodman, antologista”, em *Museu de tudo*:

Há um contar de si no escolher,
no buscar-se entre o que dos outros

E depois, em “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, de *Agrestes*:

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?

(...)

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?

Percebe-se, aqui de forma muito clara, que as dúvidas atribuídas a uma Marianne Moore imaginária confundem-se com as do próprio poeta que, evitando um tom pessoal, não se coloca abertamente. Ainda que na obra poética de Cabral a exposição do sujeito seja quase sempre indireta, nem sempre ela será involuntária.

Diante de uma poética que se desejou sempre impessoal, o tom memorialístico de *A escola das facas* não poderia passar despercebido. Coletânea de temática única (todo dedicado a Pernambuco), a exposição do sujeito não se dará apenas de forma indireta. Junto aos poemas em terceira pessoa teremos também aqueles nos quais a voz narradora estará na primeira pessoa. Assim é que o eu poético evocará a infância nos engenhos da Zona da Mata,

nas descrições de suas paisagens e de personagens revisitadas, sem dúvida, através de uma memória afetiva, em “Menino de três engenhos”³:

Dos ‘Engenhos de minha infância’,
onde a memória ainda me sangra,

preferi sempre *Pacoval*:
a pequena Casa-Grande de cal,

com telhados de telha-vã
e a bagaceira verde e chã

onde logo, eu e meu irmão
fomos a um futebol pé-no-chão.

No fluxo memorialístico de João Cabral não há lugar para saudosismos ou para idealizações românticas do tempo de criança, como a princípio poderia fazer crer o segundo poema do livro, “Menino de Engenho”, que remete o leitor ao romance homônimo e às narrativas memorialistas de José Lins do Rego (1901-1957), um autor que sempre se declarou “espontâneo e instintivo” (BOSI, 1991: 449) . Ao contrário, como se pode ver no poema acima, a descrição da casa é bastante sucinta e a memória se fixa na materialidade das imagens: a simplicidade da Casa-Grande de cal, com telhados de telha-vã, a bagaceira verde e o jogo de futebol se destacam. Nesse cenário, a infância lúdica e despreocupada se inscreve no jogo de futebol pé-no-chão. Para uma poesia plástica como a de Cabral, baseada na visualidade, classificada por Pound de fanopéia (1991: p.31), as lembranças plásticas e visuais afloram para produzir um conhecimento da vida do interior nordestino, em sua simplicidade. O olhar despertado pelas lembranças do passado não é um olhar fugidio, mas cheio de autenticidade. A percepção nascente do mundo se faz no concreto, no cotidiano, no miúdo das

³ Nas edições lançadas pela Nova Fronteira, “Menino de três engenhos” (assim como “A múmia” e “Porto dos Cavalos”) não integra o livro *A escola das facas*, mas sim, *Crime na Calle Relator*. Para este trabalho, estamos usando como referência a *Obra completa*, 1994, da Nova Aguilar.

ações infantis. Apesar de todo esforço de distanciamento e depuração das emoções, perceptível através da descrição objetiva de lugares, personagens e situações, as reminiscências se revelam ainda impregnadas da carga emocional que a evocação do passado costuma suscitar. Emoções e sentimentos que aparecem em segundo plano, apenas sugeridos nos versos 25 e 26 (“Dos ‘Engenhos de minha infância’, / onde a memória ainda me sangra”). Uma memória, talvez até involuntária, que **ainda** sangra, apesar da distância temporal. Em *Agrestes*, encontraremos o poeta entregue ainda ao passado, com composições que fazem referência direta à memória já no título: “Uma evocação do Recife”⁴; “Lembrança do Porto dos Cavalos”; “Lembrando Manolete”; “Lembrança do Mali”; ou indireta: “O jardim de minha avó”; “Seu Melo, do Engenho Tabocas”; “A rede ou o que Sevilha não conhece”; “Bancos & Catedrais”, entre outras. Atitude também flagrante em *Crime na Calle Relator* e em *Sevilha andando*, livro no qual, através das lembranças, revisita a *sua* Andaluzia. Nesse movimento, o estado natal, figuras conhecidas, o jardim da avó, a Sevilha amada, interessam quando revestidos de um significado novo para o poeta, pois deles ficou alguma coisa no hábito de ser e pensar o mundo. Há, conscientemente, na poética de João Cabral, sobretudo a partir de *Museu de tudo*, essa vontade de revivescência, que arranca do que passou o seu caráter efêmero e transitório.

Acompanhando o movimento pendular da poesia cabralina, buscamos nas composições de *Museu de tudo* – mas que na verdade se estendem para além dele – aqueles momentos em que se detecta com maior força as relações de ambigüidade que o poeta mantém com o trabalho da memória e a tentativa de um olhar sem subjetividade. De modo

⁴ Estabelecendo por contraste um diálogo com o lirismo explícito de “Evocação do Recife” (*Libertinagem*, 1930) do conterrâneo Manuel Bandeira, que através do nome das ruas da sua infância alimenta a idéia de uma cidade então integrada e acolhedora: “Rua da União... / Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância / Rua do Sol / (Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal) / Atrás de casa ficava a rua da Saudade...onde se ia fumar escondido / Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora... onde se ia pescar escondido”. Cabral, por sua vez, retrata com crueza uma cidade natal que se espalhava a partir de suas linhas de bonde, “se esgueirando” entre os manguês estanques: “O Recife de então se espalha / aonde o levavam suas garras, / se esgueirando entre as línguas secas / que a maré entre os dedos deixa:”

que procuramos também por momentos em que fosse possível detectar em suas composições dimensões extraordinárias, algumas inusitadas mesmo se confrontadas àquelas composições-manifestos de que são exemplo *Psicologia da composição*, *Uma faca só lâmina* e *A educação pela pedra*, e que marcariam o estilo “longe de mim mil metros”⁵ de Cabral, verso inaugural que figuraria já na primeira composição de seu primeiro livro, mas que só traduziria plenamente seu desejo de impessoalidade bem mais tarde, no final de sua primeira fase.

⁵ Na primeira estrofe de “Poema”, de *Pedra do sono*, se lê: “Meus olhos têm telescópios/ espiando a rua,/ espiando minha alma/ longe de mim mil metros.”

1 ROSA DE PEDRA

O objeto nos designa mais do que nós o designamos...

(Gaston Bachelard, *A psicanálise do fogo*)

1.1 Auto-retrato no Museu

Em 1965, ao terminar *Uma educação pela pedra*, sentindo-se, talvez, vítima de uma velhice precoce, devido à fragilidade de sua saúde, João Cabral, às vésperas de completar quarenta e seis anos, advertia aos seus editores – não sem certa ironia – que já não se sentia mais responsável pelo que escreveria dali por diante: “Nos trópicos envelhecemos cedo. O que escreverei daqui para a frente não terá talvez a mesma consciência. Por isso não me considero responsável por mais nada que vier a lhes dar.” (CASTELLO, 2006: 130) Há de fato um lapso de dez anos entre esta obra, considerada por grande parte da crítica seu livro mais elaborado e cerebral, e a que viria a seguir, como que a confirmar o impasse que seria superado com *Museu de tudo*, livro em que se permite a liberdade de experimentar novos caminhos. Difícil imaginar, por outro lado, que o poeta do rigor e da lucidez pudesse trazer a público uma obra pela qual não se sentisse responsável, identificado que era com aquela família espiritual de poetas para quem a composição do poema não é um ato passivo.

Não seria essa, entretanto, a primeira vez que o poeta se mostrava reticente frente ao desafio de continuar escrevendo. Em entrevista concedida para o primeiro número dos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, inteiramente dedicado a ele,

Cabral confirma que a idéia de que estava escrevendo seu último livro realmente nunca o tinha abandonado: “Eu sempre tive a sensação de que estava escrevendo meu último livro” (1998: p. 23). Ainda no início de sua carreira, Cabral estava convencido de que não continuaria a escrever, conforme atesta em depoimento a Fabio Freixieiro, por ele adaptado a 3ª pessoa:

Quando escrevia a *Psicologia da composição*, este ia ser seu último livro; não desejava mais escrever nada; ‘Antiode’ é uma sátira à poesia; Anfion vai para o deserto porque acha que criar é uma doença: lá não seria obrigado a criar; mas acaba criando sem querer. A Poesia, dessa forma, seria uma deficiência, uma inferioridade, compensação de uma neurose qualquer. O ideal do deserto (‘Fábula de Anfion’) seria o de nunca mais compor, nunca mais fazer nada, o puro expurgo da Poesia. (FREIXIEIRO, 1971: 188)

Ele que se julgava “um ‘não visitado’ pela poesia” (CASTELLO, 2006: 119) e que se acreditava mais crítico do que poeta encontrava, contudo, na realidade exterior os motivos que o impeliam de volta à atividade literária. Embora achasse difícil explicar por que seguia escrevendo¹, uma vez que não se sentia vocacionado para a poesia, o poeta, logo após a publicação de *Psicologia da composição*, encontraria nova motivação ao deparar-se em Barcelona (posto no qual servia à embaixada brasileira naquele momento) com uma reportagem da revista *Observador econômico e financeiro do Brasil*, mostrando que a expectativa de vida na Índia era maior que a do Recife (de apenas vinte e oito anos). Impressionado, então, com os números apresentados e movido pela miséria de Pernambuco, sente-se motivado a escrever, dedicando-se assim ao poema *O cão sem plumas* (1950), livro no qual falará pela primeira vez da terra natal e de sua gente. Desde então, Pernambuco, e depois também Sevilha, não deixaria de ocupar um lugar privilegiado em sua escrita literária.

Uma situação análoga se apresentaria em novembro de 1975. Em entrevista ao amigo Rubem Braga para o jornal *O Globo*, por ocasião do lançamento de *Museu de tudo*, o poeta,

¹ cf. CONSIDERAÇÕES do poeta em vigília. *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles, São Paulo, março de 1998. Número 1, p. 23. 3ª reimpressão.

que não admitia que o artista perdesse o controle de sua obra, voltava mais uma vez a essa questão ao ser perguntado se dava sua obra por concluída aos quarenta e cinco anos de idade:

Sim. Não no sentido de que não escreverei mais. Sim, no sentido em que não me sinto responsável pelo que escrevi e escreverei (talvez) depois dos 45 anos. Posso, ainda, por fraqueza ou por hábito, publicar outros livros. Poderia, graças ao hábito, publicar outras “educações”: pela pedra, pela lama, pela história sofrida de Pernambuco etc... etc.. Mas o que escrevi e talvez escreverei depois de *A educação pela pedra* é coisa que escrevi e talvez escreverei sem a mesma consciência, ou lucidez, do que escrevi antes. Gostaria de ser julgado pelo que escrevi até os 45 anos. Gostaria de ser considerado um autor póstumo: procurarei ignorar o que dizem, o que acham do que ainda possa fazer (e do que fiz depois dos 45 anos, isto é, depois de *A educação pela pedra*). Não sinto mais em mim a energia de que precisei usar para escrever o pouco que escrevi até então. Um problema sério para qualquer escritor é esse: no princípio, o escritor (e não só o escritor, qualquer artista) cria coisas que são o resultado de uma luta: de tensão entre o que quer dizer e a maneira de dizer. Depois de certa idade, o verdadeiro escritor estabelece (através de influências, da experiência, dessa mesma luta) sua maneira. A partir daí tudo o que ele faz traz sua marca de fábrica (...) Essa fase que é a da pós-maturidade é para a maioria a mais fecunda. Mas para a minoria (para quem escrever ou criar é uma experiência extrema, que se passa no extremo do ser) esse domínio fácil do fazer, da própria maneira, torna-se insuficiente, decepcionante. Repetir-se o irrita porque lhe parece puro automatismo, fácil; e renovar-se, isto é, continuar criando no antigo estado de tensão, de luta permanente, é difícil, por já não dispor da força psicológica, e até da saúde física, para continuar exercendo esse esforço criador, de parto, isto é, de dor, de luta. (Apud SENNA, 1980: 186-187)

Atitude restritiva essa a do poeta ao avaliar com um significado especial as obras escritas até *A educação pela pedra*. Talvez acreditasse ter atingido um ápice difícil de superar. Note-se que à época, com cinquenta e cinco anos, por ocasião da publicação de *Museu de tudo*, Cabral ao invés de promover o livro, ele o exclui. Afirmando que gostaria de ser julgado pelo o que escreveu até os quarenta e cinco anos e que desejava ser considerado um autor póstumo, procurando “ignorar o que dizem, o que acham do que ainda possa fazer”. Percebe-se na declaração, que temia já não ser capaz de escrever com a mesma consciência e lucidez de antes, receava não dispor mais da força necessária para enfrentar o desgastante processo de criação. A preocupação com a lucidez, a consciência de que é preciso lutar para criar, a opção pelo difícil, aliás, jamais o abandonariam. Mesmo dizendo-se não se sentir mais responsável pelo o que viria a criar, Cabral escreveria e publicaria até os setenta anos de idade. Nos quinze anos subsequentes à declaração de que gostaria de ser um “autor

póstumo”, passariam ainda pelo crivo do poeta *A escola das facas, Auto do frade, Agrestes, Crime na Calle Relator e Sevilha andando*.

Da estréia, com *Pedra do sono*, em 1942, até *A educação pela pedra*, em 1966, somam-se vinte e quatro anos, daí até *Sevilha andando*, em 1989, mais vinte e três. Lembrando o poema “O postigo” no qual ensaia mais uma despedida (“Agora aos sessenta e mais anos,/ quarenta e três de estar em livro,/ peço licença para fechar,/ como fizeste meu postigo” *Agrestes* –1985), dos *quarenta e sete anos de estar em livro*, considerar com um significado especial apenas a metade de tudo o que escreveu poderia corresponder hoje à realidade daquela declaração? Levando-se em conta que àquela época a restrição só poderia dizer respeito a *Museu de tudo*, vejamos o que disse o poeta sobre o livro em 1980, na entrevista a Benício Medeiros, para a revista *Isto É*:

Eu acho *Museu de Tudo* nem melhor nem pior que meus outros livros. Acontece que meus livros em geral saíam planejados, e em *Museu de tudo* não houve essa preocupação. Foi uma experiência nova minha, eu queria saber se era possível fazer uma poesia crítica, pois eu sou um antilírico, me considero mais crítico do que poeta. Então eu fiz uma quantidade muito grande de poemas sobre pintores e escritores – mas, como muito deles não eram conhecidos, os poemas não foram entendidos. Eu me lembro que, na época em que o livro saiu, um crítico disse que ele não tinha plano. Mas no Brasil é muito raro um sujeito fazer poemas com plano – o sujeito vai escrevendo e, quando chegam a um determinado número, ele os publica em livro. Por que todo mundo tem o direito de fazer isso e eu não? (ATHAYDE, 1998: 116)

Em nova tomada de posição, Cabral levanta a voz em defesa do livro: não é “melhor nem pior” que os outros já escritos; “os poemas não foram entendidos”, uma vez que grande parte deles, segundo o poeta, fazia referência a pintores e escritores não muito conhecidos; e “foi uma experiência nova minha”. Mas por certa parte da crítica persistiria ainda um sentimento restritivo ao acusar em *Museu de tudo* a falta de um planejamento. Das declarações acima expostas, é possível depreendermos dois tipos de restrição.

A primeira, de ordem mais ampla que a segunda, nos remete àquela primeira entrevista e à desconfiança do poeta acerca de talvez não ser mais capaz de escrever dentro do

“antigo estado de tensão, de luta permanente” que o seu processo de criação exigia, e que o impedia de cair na armadilha do fazer fácil e da repetição. Em depoimento a Fábio Freixieiro, fazia suas as palavras de Paul Valéry (1871 – 1945), de quem admirava menos a poesia do que as formulações teóricas: “tudo que eu faço com facilidade me é quase inimigo”. (Apud FREIXIEIRO, 1971: 185)

A segunda restrição refere-se especificamente ao fato de *Museu de tudo*, carecendo de uma estrutura fechada, reunir composições de temas variados que ficaram soltas, e que vão desde poemas de circunstância até poemas sobre escritores, pintores, jogadores de futebol e personalidades históricas. Entretanto, na coragem e paciência de reunir, através da memória, episódios fragmentários, impressões, paisagens, pessoas queridas, artistas conhecidos e admirados, persistem o peso e a obsessão da busca pela expressão artística que não pode prescindir do sacrifício inerente ao fazer literário, além de trazer à tona a necessidade do poeta em agarrar-se a alicerces irredutíveis, na procura de suas raízes, na fronteira subjetiva do ser em confronto com o tempo que o leva para a morte.

1.2 Cristais na areia frouxa

Avesso à autocomplacência, o retrato que o poeta pinta de si mesmo e de sua poesia na pós-maturidade não é exatamente favorável. Por outro lado, não será também demolidor, e nele ainda se reconhecerão os antigos traços. É o que, por exemplo, podemos constatar em “Díptico” (*Museu de tudo*) ao advertir que quem tentar poderá na “poesia de seu depois dos cinquenta” encontrar “cristais, formas vivas, na fala frouxa”, ou seja, aquelas reiteradas características capazes de distinguir a sua poesia de forma positiva:

A verdade é que na poesia
de seu depois dos cinquenta,
nessa meditação areal
em que ele se desfez, quem tenta

encontrará ainda cristais,
formas vivas, na fala frouxa,
que devolvem seu dom antigo
de fazer poesias comcoisas.

Com versos de oito sílabas e rimas toantes, a composição é estruturada em forma de díptico, com duas partes numeradas, cada uma com duas estrofes: a primeira (acima) intitulada *The aged eagle* e a segunda (abaixo) *La rose de sable*. Nesta última, Cabral reafirmará, tão à sua maneira – referimo-nos aqui ao método cubista de construção do poema, no qual o autor dá a ver as várias faces de um mesmo objeto ou os possíveis ângulos de abordagem do tema escolhido – que nem tudo está perdido. Trazendo agora uma segunda imagem, a da “rosa de areia”, mostrará que na “meditação areal em que ele se desfez” ainda é possível encontrar forma e estrutura. Qualidades das quais o poeta nunca abriu mão e que são inerentes mesmo ao seu método de composição.

Na Mauritânia só deserto,
no seu texto de areia frouxa,
se descobre a *rose de sable*,
cristal de verso em plena prosa.

Rosa de areia, se fez forma,
se fez rosa, areia empedrada;
aglutinou sua areia solta,
se vertebrou numa metáfora.

Na “fala frouxa” de um poeta já entrado em anos, na “meditação areal em que ele se desfez”, será possível, porém, encontrar a “*rose de sable*” (“cristal de verso”, “areia empedrada”) que veio dar estrutura e conferir a essa poética, enfim, as qualidades de concretude, de contundência, de fixidez que a pedra empresta. Na confluência entre linguagem própria e linguagens alheias (pois a voz narradora no poema em questão não fala de si mas de um outro) não será raro *ele* e *eu* se confundirem estrategicamente na poesia cabralina. Recurso através do qual o poeta não desperdiçará a chance de colocar em foco a

concepção poética com a qual ele próprio se afina: aquela em que o poema não será o fruto de um achado, “tiro nas lebres de vidro do invisível” (*Psicologia da composição*), mas o produto de uma elaborada construção, resultado da ação transformadora da inteligência e da razão.

Cabral em suas entrevistas gostava de dizer que nenhum poeta, crítico ou filósofo exerceu sobre ele maior influência do que o arquiteto francês de origem suíça Le Corbusier (1887 – 1965). Assim como aconteceu com Valéry, essa influência se daria mais através dos preceitos teóricos do que das obras em si. Criador de um estilo dito “funcional” na arquitetura moderna, com Corbusier aprenderia a fazer uma arte não com o espontâneo, mas com o construído, à luz da razão, do intelecto. Não é de admirar, portanto, que em “Díptico” os adjetivos de um mesmo campo semântico como “frouxo” e “solto” venham revestidos de significações negativas, pois tudo o que é frouxo ou solto não está amarrado, não dá firmeza, nem tem estrutura. Não serve, por conseguinte, para a construção de uma poética que traz a “pedra” como um de seus símbolos máximos, em oposição a tudo o que é “vago”, “passageiro” e “imaterial”. Palavras também “impossíveis de poema” como aquelas de que fala o poeta em “Antiode”. (*Psicologia da composição*). Entretanto, na sugestiva imagem da “rosa de areia” (sendo *rosa* o outro nome da poesia), no terreno movediço da arte poética, consciente do risco assumido, o artista continua a desafiar seus próprios limites. Temos em “Díptico” e “Duplo díptico” um exemplo de “composições emparelhadas” – utilizando a expressão cunhada por Benedito Nunes (NUNES, 1974: 136) para designar os poemas ligados por títulos análogos e por alguns versos em comum – que lembram o tipo de organização binária de *A educação pela pedra*². Mais uma vez Cabral oferece ao leitor a oportunidade de uma leitura paralela e complementar. De modo que em “Duplo díptico” chama-se atenção

² Depois de elaborar um livro baseado no número quatro como *Serial* (todos os poemas têm quatro partes e cada estrofe quatro versos), Cabral organiza *A educação pela pedra* a partir do número dois: o livro é dividido em *Nordeste (a)*, *Não Nordeste (b)* e *Nordeste (A)*, *Não nordeste (B)* e todos os quarenta e oito poemas têm duas partes. Há, ainda, quatorze poemas permutacionais (“composições emparelhadas”): “O canavial e o mar” e “O mar e o canavial”; “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”; “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”; “A urbanização do regaço” e “O regaço urbanizado”, entre outros.

para a qualidade da contenção, para a capacidade de controle e para a valorização do trabalho, através do elogio daqueles que não fazem da confissão uma profissão. Qualidades que nos remetem ao princípio de que não se deve ceder à “fala frouxa”, que o poeta não deve se “desfazer” em “meditação areal”, que vemos em “Díptico”. Na segunda composição, desenvolve-se a idéia da diferença entre aquele homem para quem a vida se assemelha a uma granada de mão:

Para este a vida não foi feita
para se guardar num cofre.
Guardada dentro dele, a vida
é presença que em tudo explode.

E um outro tipo de homem que trabalha sua explosão, controla-a:

A vida quando dentro dele,
quando no fundo a leva (e o leva),
é um nó calado, um nó sem pulso,
é presença muda de pedra.

O primeiro carrega a vida como a um nó, um caroço capaz de explodir; o segundo guarda esse nó ou caroço “que não arboriza”: “E quando de todo maduro/ não explode, é bala, / metal, da cor da linha reta, / liso e linear, nem se esgalha.” Do alto de seus cinquenta e cinco anos, vê-se um poeta ainda comprometido com os antigos ideais, preocupado não apenas em não se repetir mas também em não se perder dentro de si mesmo, em não cair no sentimentalismo próprio àqueles que se entregam às lembranças e ao passado.

De volta à entrevista de 1980, quando fez referência à idéia de que o livro não segue uma orientação prévia ou um plano de elaboração como os anteriores, Cabral diz que se entregou à “uma experiência nova”, pois desejava saber se era possível fazer uma poesia crítica, o que explica a grande quantidade de poemas sobre pintores e escritores. Tendo sido preparado entre 1966 e 1974, o volume reúne oitenta e um poemas. Dentre eles estão aqueles

que não conseguiu encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior: como “*El toro de lidia*” e “Exposição Franz Weissmann”, ambos de 1962; “Fábula de Rafael Alberti” (a primeira parte é de 1947, a segunda, de 1963); “Poema” de 1947 e “O autógrafo” de 1946. Quanto à atitude restritiva, essa ficaria evidente já no próprio poema-título, uma vez que prescindindo “do vertebrado que deve entranhar qualquer livro (...) se fez sem risca ou risco”:

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

Estamos novamente diante da questão da estrutura e da sua importância para esta poética na autocrítica: “não chega ao vertebrado / que deve entranhar qualquer livro”, expressa no poema que define o livro. Ela nos parecerá por demais severa se levarmos em conta que a grande maioria dos poemas de *Museu de tudo* é de puro exercício crítico, este sim pode ser considerado a espinha dorsal do livro. É o exercício da crítica que lhe confere estrutura. Nele encontramos não apenas poemas anedóticos ou de circunstância como “A criadora de urubus”, “Metadicionário”, “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961” ou “Na morte de Marques Rebelo” – além de uma verdadeira galeria de personalidades literárias, históricas e artísticas de modo geral (“A luz em Joaquim Cardozo”, “O pernambucano Manuel Bandeira”, “A Pereira da Costa”, “Joaquim do Rego Monteiro, pintor”, “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, etc) – mas também uma coleção de pequenas (em sua maioria) e agudas reflexões sobre a arte literária (de que servem como exemplo composições como “Díptico”, “Retrato de poeta”, “Proust e seu livro”, “Duplo díptico”, “Catecismo de Berceo”, “O artista inconfessável”, “A Quevedo”, “Anti-Char”, só para ficar em algumas) e sobre as artes plásticas, das quais podemos citar: “A escultura de Mary

Vieira”, “No centenário de Mondrian”, “Máquinas de Vera Mindlin”, “A lição de pintura”, “A escola de Ulm”, “Escultura Dogon”, “Exposição Franz Weissmann”, entre outras. Nessa etapa poética, Cabral elege a postura de garimpar, escolher, guardar, reunir o que foi tão categoricamente recusado na fase anterior. O “geômetra engajado”, de régua e compasso na mão, que não trabalha sem “risca ou risco”, desta vez adquire a postura de “guardião” de um saber adquirido ao longo de uma vida de leitura, observação e estudo, entregue à experiência de reunir o material que definirá o “perfil” do seu museu. Material que, só aparentemente, parece ter sido recolhido sem orientação prévia, mas aberto à possibilidade da surpresa e do acaso. Pois se o plano do livro, à primeira vista, se mostra imperceptível, um olhar mais independente, livre de velhas expectativas, será capaz de perceber sua estrutura e suas particularidades. Nem mesmo a escolha de temas tão diversificados poderá assim parecer aleatória. Ela está apoiada na experiência vivida e compartilhada, na postura crítica adotada diante da realidade exterior e no esforço de presentificação da memória. Um esforço que a partir de *Museu de tudo* será cada vez maior. Quanto ao risco, esse continua presente e é sempre assumido, pois o museu tanto pode ser “caixão de lixo” quanto “arquivo”. Ainda que a mensagem contida no poema se revele ambígua, o “depósito do que aí está” é depósito de conhecimento, aprendizagens, lembranças, experiências muito mais significativas porque estão sendo revividas, apoiadas pelo distanciamento e pela reflexão crítica.

Ainda integram este volume alguns poemas sobre a passagem do tempo e a morte (“Meios de transporte”, “Num bar da Calle Sierpes, Sevilha”, “Duplicidade do tempo”, “Anúncio para cosmético”), sobre Pernambuco (“Pernambuco em mapa”, “As águas do Recife”), e Andaluzia (sua gente e seus costumes) e, também, aqueles em que o poeta dá a ver o noroeste da África (“Impressões da Mauritània”, “O sol no Senegal”, Viagem ao Sahel”).

Foi nesta época, em Dacar, no Senegal, que Cabral assumiu seu primeiro posto como embaixador, acumulando no mesmo período os postos de embaixador do Brasil nas regiões vizinhas (Mauritânia, Mali e Guiné-Conacry), o que explica a presença desses lugares no livro. A África aparece relativamente pouco em sua obra apesar da longa temporada diplomática, de quase oito anos, lá passada. Aqui vai uma pequena curiosidade biográfica: a temporada, que de início seria de quatro anos, se estendeu graças ao pedido do primeiro presidente do Senegal independente, o renomado escritor Léopold Sédar Senghor ao general Ernesto Geisel. Grande admirador do poeta pernambucano, e já seu amigo, o ilustre senegalês pediu ao presidente brasileiro que assumisse o compromisso de manter Cabral em Dacar até o final de seu governo. O que, segundo nos conta Castello (2006, p.140), não estava nos planos de Cabral que, apesar da amizade com Senghor, sentia vontade de mudar de posto. O que só acabou acontecendo mesmo em 1979, no final do governo do general Geisel, quando foi transferido para Quito, no Equador.

Agora voltando, certo é que depois de um livro “matematicamente” elaborado como *A educação pela pedra* (no qual o rigor é levado ao paroxismo), *Museu de tudo* rompeu com a expectativa da crítica literária e não teve uma acolhida das mais calorosas. Em entrevista a Mário Pontes para o *Jornal do Brasil* em maio de 1980, o poeta diria que o crítico português Oscar Lopes foi quem melhor compreendeu *Museu de tudo*, porque viu seus poemas como formas acabadas e o livro como uma coleção de obras, em alusão mesmo às peças expostas em um museu. Visão que, certamente, acaba também por conferir ao livro nova unidade:

Ele disse que a característica principal da minha poesia é a delimitação. E vê meus poemas como formas recortadas, que apesar de diferentes, acabam, no livro, compondo uma espécie de quadro, ou uma série de quadros. (ATHAYDE, 1998: 116)

Caixão de lixo, arquivo ou depósito, passemos agora a analisar o que torna este *museu de tudo* especial no conjunto da obra de João Cabral de Melo Neto, significando, antes de

mais nada, a não-adesão àquelas orientações restritivas. Estamos diante de um auto-retrato às vezes irônico, nem sempre fiel e muitas vezes contraditório. Principalmente se levarmos em consideração o pulso firme e a lucidez com que enfrentará até o fim aquela poesia “de nervos” (“O postigo”) da qual foi sempre o maior defensor. Parafraseando Pascal, *a poesia tem razões que a própria razão desconhece*. Só aparentemente dominada, ela pode, contudo, saltar “por descuidada fresta” (“O sim contra o sim”) e ganhar novas direções.

1.3 Transição ou permanência?

Apesar de todas as suas particularidades, não nos parece adequado considerar *Museu de tudo* exatamente um livro de ruptura na obra de João Cabral de Melo Neto. Marta Peixoto, em *Poesia com coisas* (livro no qual, ao analisar a importância dos substantivos concretos na poética de Cabral, coloca em relevo as tensões próprias desta poesia), vê em *Museu de tudo*, e também em *A escola das facas*, a continuação de um processo de criação em constante transformação: “Estes dois livros bastante diferentes entre si modificam a poética cabralina não tanto por introduzir termos novos mas por dispor em outras conjugações os que já existiam” (PEIXOTO, 1983: 201), chamando assim a atenção para a volta dos poemas mais curtos e para o retorno a um lirismo mais explícito, ainda que “reticente”. Mais à frente, a própria autora considera o tom memorialístico de *A escola das facas* “uma novidade notável”. (ibid., p.211) O que nos leva a pensar que o lirismo agora seja mesmo mais explícito e menos reticente.

Marta de Senna, por sua vez, percebe em *Museu de tudo* um livro de transição: “será uma obra decisiva, a apontar na direção do surgimento de, suspeito, um anti-Cabral.” (SENNA, 1980: 187) No seu estudo, *João Cabral: tempo e memória*, ela acompanha a diversidade de tratamento que a temática do tempo recebe na obra cabralina, apontando para o fato de que em *Museu de tudo*, o tempo alcançaria, enfim, uma conotação positiva, apesar de

já ter aparecido em embrião em “O ovo de galinha”, de *Serial*. Embora descrito como “o câncer do câncer”, em “O espelho partido”, o tempo ganhará, ainda neste mesmo volume, acepções menos negativas: é o que acontece em “Duplicidade do tempo”, já que o tempo que corrompe e destrói é o mesmo que cauteriza e preserva; e em “Proust e seu livro”, no qual o escritor francês dribla a morte ao eternizar-se nas páginas de sua obra. Dessa forma, encontra Cabral uma solução estética para a problematização do tempo, levando-a a concluir:

Por isso *Museu de tudo* me parece um marco importantíssimo na trajetória poética de João Cabral de Melo Neto. Porque nele se insinua o perfil de um novo Cabral, que não obstante, já existia no anterior (a comprová-lo, “O ovo da galinha”) ... um Cabral que encontra no fazer poético a solução para uma de suas obsessões mais perturbadoras – a obsessão pela fugacidade do tempo.” (ibid., p. 203.)

João Alexandre Barbosa considera *Museu de tudo* um livro de passagem, junto à *A escola das facas*. Passagem, e não “defasagem”, frisa o crítico em “A lição de João Cabral”, “do lúcido ao lúdico” (1998, p. 87). Um livro que inaugura uma nova fase em sua poesia, acrescentando outras cores ao retrato que o poeta vinha construindo até *A educação pela pedra*:

Por isso, acredito que *Museu de tudo* completa a sua figura de poeta: não apenas aquele rigoroso artesão da obra anterior, mas o escritor que põe em cheque valores assentados por sua própria poética, refazendo caminhos, multiplicando maneiras de ver a realidade ao desdobrá-la em novas variantes de suas obsessões. (BARBOSA, 1998: 90)

Em *Crítica clandestina*, Sebastião Uchoa Leite atesta na obra a retomada do cotidiano e do coloquial, chamando com isso a atenção para o movimento pendular da poesia cabralina. Trata-se, diria ele, “da recuperação de um plano perdido: o da percepção momentânea e da anotação breve, a recuperação do acaso no poético, com a natural emergência do humor.” (LEITE, 1986: 141) O que de certa forma já acontecia, frisa o crítico, em composições

dedicadas à aspirina, “Num monumento à aspirina”, e ao chiclete, “Para mascar com *chiclets*”, do livro imediatamente anterior, *A educação pela pedra*.

No entanto, o que mais chama a atenção em *Museu de tudo* é ser ele um livro de abertura, um livro que prevê espaço para novas experiências, aumentando o leque de opções para uma poética que em determinados momentos parecia presa a estruturas rígidas e a experiências formais e técnicas por vezes limitadoras. Sem abandonar, contudo, o rigor formal e os antigos valores, Cabral vai mostrar uma nova faceta, que antevemos já neste volume de 1975 e que se tornará cada vez mais definida nos livros que vêm a seguir. Uma faceta que traz a marca de uma nova subjetividade, menos velada. Subjetividade que é inerente – mesmo quando instabilizada – a todo texto literário.

2 A MÃO E A LUVA

*Há um contar de si no escolher,
no buscar-se entre o que dos outros*

(João Cabral de Melo Neto, *Museu de tudo*)

2.1 Revelando-se através do outro

Em *Museu de tudo*, marcarão presença na extensa galeria de personalidades históricas e artísticas às quais João Cabral prestará homenagem figuras como Quevedo, Berceo, Manuel Bandeira, Joaquim Cardozo, Pereira da Costa, Marques Rebelo, Vinícius de Moraes, Willy Lewin, Gilberto Freire, W H Auden, Marcel Proust, Racine, Reverdy, Franz Weissmann, Oscar Niemeyer, Mondrian, Joaquim do Rego Monteiro, Mary Vieira, Vera Mindlin, Frei Caneca, entre outros. Confirmando a tendência cabralina de dizer-se indiretamente através de suas escolhas, encontra-se o tom do livro não só no restritivo poema-título, mas também no poema “Para Selden Rodman, antologista”, dedicado ao escritor e crítico de arte norte-americano Selden Rodman (1909-2002)¹:

Há um contar de si no escolher,
no buscar-se entre o que dos outros,
entre o que outros disseram
mas que o diz mais que todos

¹ Nascido em Nova York, autor de prosa e poesia, Selden Rodman tem quase quarenta livros publicados. Grande divulgador da arte popular haitiana, foi presidente do *Haitian Art Center* em Nova York, nos anos cinquenta. Nos anos sessenta e setenta, viajou por toda a América Latina, época em que conheceu artistas e escritores como Pablo Neruda e Octavio Paz. Crítico de arte, é dele também um grande número de livros sobre arte contemporânea americana. Autor de guias de viagens, memórias, antologias e reuniões de entrevistas. Para mais informações ver o site: YALE UNIVERSITY. *Guide to the Selden Rodman papers*. Disponível em: <http://www.library.yale.edu/mssa> Acesso em: setembro de 2006.

(como, em loja de luvas,
 catar no estoque todo,
 a luva sócia, essa luva única
 que o calça só, melhor que os outros).

Cabral coloca em relevo o olhar admirável do colecionador, a capacidade de selecionar e reunir nomes e trabalhos dignos de antologia. Além do mais, o *fazer* que se nutre do *outro* parece representar na poética de Cabral, neste momento, um dado positivo, evidenciando uma concepção de arte que se faz incorporando, filtrando, selecionando dicções alheias. Uma atitude compreensível para um escritor que já estabeleceu sua “marca”, que já trouxe sua contribuição, única e intransferível, para o universo da literatura.

Em carta datada de 17 de fevereiro de 1948, Cabral escreve de Barcelona ao amigo Manuel Bandeira, e conta que Miró (1893-1983), amigo pessoal do poeta, tem em casa um pequeno museu, onde guarda desde pedras achadas na praia e pedaços de ferro-velho até esculturas populares. Reconhecendo nesta seleção mais do que toda a pintura do artista catalão, mas seu próprio mundo, ele conclui: “É impressionante como tudo aquilo é Miró”. (SÜSSEKIND, 2001: 60). Nesta oportunidade, além de discutir com Bandeira os detalhes do trabalho de impressão da primeira edição de *Mafuá do malungo*², pelo selo “O livro inconsútil” (criado por ele), e de comentar a viva impressão que a leitura do poema “O bicho” causou – “Não sei quantos poetas no mundo são capazes de tirar poesia de um ‘fato’ como você faz” (ibid.) – Cabral faz uma importante revelação a propósito de seu mais novo projeto, a criação de uma revista trimestral chamada *Antologia*: “Atualmente, esse problema da possibilidade de expressão pessoal numa seleção me obceca” (ibid.). Uma obsessão talvez deflagrada pelo desejo de reunir em revistas que circularão principalmente em Barcelona os maiores nomes da poesia brasileira contemporânea – aqueles nomes que ele julgar

² Que Cabral imprimiu pessoalmente em sua prensa manual Minerva.

importantes, não se pode deixar de observar – e que atravessa os anos e acaba por constituir um dos principais eixos do processo de criação literária de João Cabral de Melo Neto.

Também em *Museu de tudo*, mais do que nos livros anteriores, através do olhar do colecionador (um olhar seletivo), o poeta dá livremente vazão à sua aptidão para a crítica; principal característica deste volume que traz um número recorde de oitenta e um poemas. Um recorde em seguida superado com *Agrestes*, que também reunirá um grande número de composições que resultam do exercício crítico. Só nele, que conta noventa e dois poemas e vem dividido em seis partes, temos em “Linguagens Alheias” (terceira parte), dentre os vinte quatro poemas, três em homenagem à poeta norte-americana Marianne Moore (1887-1972): “Ouvindo em disco Marianne Moore”; “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” e “Homenagem renovada a Marianne Moore”. Uma figura que alcança grande importância na poesia cabralina e que, embora não esteja no rol de artistas homenageados em *Museu de tudo*, é uma referência obrigatória quando se pensa sobre a questão das afinidades literárias que Cabral mantinha e divulgava, e com as quais dialogava através de seus poemas. Curiosamente, não há uma referência direta a ela no *Museu* – um lapso aparentemente compensado em *Agrestes*, haja vista a homenagem prestada a ela nos poemas acima citados e na atualização dos primeiros versos de “The hero”, na própria epígrafe: “*Where there is personal liking we go. Where the ground is sour...*”³. Entretanto, mesmo não fazendo parte diretamente do *Museu*, a poesia de Miss Moore ali se inscreve indiretamente. É o que parece demonstrar a natural associação entre os versos do poema dedicado a Selden Rodman (“Há um contar de si no escolher, / no buscar-se entre o que dos outros,”) e os de “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, neles o leitor reconhecerá o antigo dilema: o de dizer-se indiretamente:

³ “Onde há o gosto pessoal, lá vamos nós, / Onde o solo é ácido...” In: MOORE, Marianne. *Poemas*. Seleção de João Moura Jr.; tradução e posfácio José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.19.

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?

2.2 Um *link* para Marianne Moore

Marianne Moore, assim como Cabral, prezava a impessoalidade, o tratamento direto do assunto, a precisão, a contenção, a naturalidade de tom. Preferia as rimas não acentuadas, as assonâncias, as divisões silábicas independentes da sílaba tônica, que soam ao ouvido do leitor como uma conversa. Ao optar pela linguagem da fala, procurava aproximar poesia e prosa. Mas seus poemas mais abstratos e conceituais lhe deram a fama de ser uma escritora para iniciados: “sua poesia só não era difícil nem incompreensível, excêntrica ao menos, para poetas e especialistas.” (ARANTES, 1991:179). Mais tarde, lançaria mão de imagens visuais concretas como aquelas que se vêem em “A uma ave de troféu” (To a prize bird) e em “A um compressor” (To a steam roller):

Esta ilustração
nada lhe significa sem aplicação.
Você tem pouco siso. Reduz as partículas
a conformidade compacta, e então vai e vem sobre elas.
(MOORE, 1991: 89)

Os imagistas Ezra Pound e T. S. Eliot tiveram sobre ela grande influência. Mas excêntrica mesmo era a própria Miss Moore. Dizia que adorava os animais, mas jamais teve ou chegava perto de um; fanática por beisebol, torcia pelo *The Dodgers* e comparava o esporte à arte de escrever (“Baseball and writing”). Consta que treinava rapazes em diversos esportes. Ela mesma jogava futebol, beisebol e tênis. Apesar de ter alcançado em 1909 o bacharelado em Humanidades, fez depois o curso de comércio e passou a lecionar matérias

ligadas à área comercial, como contabilidade, datilografia e estenografia. Há muitas citações em seus poemas, a grande maioria extraída de textos em prosa não-literários como jornais e revistas. Verdadeira colecionadora de idéias, “colava” trechos de notícias diversas, fragmentos de conversas, frases ouvidas por acaso. Objetos e animais também serviam de matéria-prima para suas composições. O mínimo que se pode dizer de sua poesia é que ela é original. Dona de um estilo sinuoso, às vezes delicado, como no diálogo com o pintor e gravador da renascença nórdica Dürer (1471-1528), em “O João-da-torre” (The steeple-jack):

Dürer teria visto um motivo para viver
 numa vila como esta, em cuja praia há oito baleias
 para se olhar; onde a suave brisa entra na casa da gente em dia
 claro, vinda de água em água-forte
 com ondas formais como num peixe as
 escamas.

(Ibid., p. 13)

E um pouco delirante e enigmático em “Os peixes” (The fish), em “Nem melhor que um ‘narciso sem viço’” (No better than a ‘withered daffodil’) e outros mais. Sua poesia é povoada por uma extensa e curiosa fauna, com poemas que lançam mão de imagens concretas como girafas (“To a giraffe”), caracóis (“To a snail”), polvos (“An octopus”) e macacos (“The monkeys”). Entretanto, o mais surpreendente é que muitas vezes – ainda que em alguns momentos estes animais sirvam como metáfora da própria escrita – ela não se refere literalmente a animais de carne e osso, mas a esculturas ou a objetos, causando uma sensação de estranhamento no leitor. Os bichos não são reais, não são literais. Quando descreve os animais em seus poemas, tem-se a sensação de que eles foram tirados de um quadro cafonha, de um desenho esquisito ou de um objeto idem. Em “Não há cisne tão lindo” (No swan so fine), o cisne em questão é aquele esculpido no candelabro de Luis XV:

[...] Não há cisne,
de olhar cego bistro oblíquo
e pernas gondoleantes, tão lindo
quanto o de louça com chintz,
de olhos cor de corça e coleira
de ouro denteada a indicar de quem foi.
(Ibid., p. 23)

Em “Um polvo” (An octopus), um poema experimental, vê-se um polvo “de gelo”, seus “pseudópodes” são “feitos de vidro” (Ibid., p.67). Mas é em “Poesia” (Poetry) que Miss Moore surpreende ainda mais ao dizer ironicamente que despreza a poesia:

Também não gosto.
Lendo-a, no entanto, com total desprezo, a gente acaba descobrindo
nela, afinal de contas, um lugar para o genuíno.
(Ibid., p. 33)

Uma declaração aparentemente simples, mas bastante complexa. Que tipo de artista é esse que afirma desprezar o resultado final de seu ofício? Talvez aquele tipo que, mantendo uma relação crítica com a própria arte, seja capaz de virá-la do avesso, dissecá-la, questioná-la, desconstruí-la e reconstruí-la. São artistas-intelectuais, que pensam o seu ofício. E que dentro da tradição moderna são chamados de poetas-críticos como Eliot, Pound, Octavio Paz e o próprio Cabral. Todos eles têm franca preocupação em trazer uma contribuição pessoal, em mostrar uma dicção própria. A questão da “busca pelo genuíno” a princípio pode parecer contraditória, principalmente quando se pensa na técnica de colagem que ela utiliza e na presença nada discreta de elementos *fake* em sua poesia; no quão bizarros os animais, objetos e situações retratados podem parecer. Talvez seja um modo de problematizar essa questão, chamando a atenção do leitor através do impacto, do estranhamento. Levando-o a se perguntar sobre o que é o genuíno, e, se ele existe, onde encontrá-lo. Forçando, sem dúvida, uma reflexão acerca do conceito de poesia. É sabido que Cabral sequer gostava de ser chamado de poeta, palavra que para ele tinha um “tom pejorativo, pensam logo que a pessoa é um

romântico, coisa que não sou”. (ATHAYDE, 1998: 78). Não é de se estranhar, portanto, que na obra de um poeta que não admitia que se “poetizasse o poema” (“sem perfumar sua flor, / sem poetizar seu poema”, de “Alguns toureiros”, em *Paisagens com figuras*, 1956) como a de Cabral haja tantas referências à poeta norte-americana que fazia do poema o espaço próprio para a reflexão crítica e com quem tinha grande afinidade estética. Afinidade da qual não fazia segredo e que aparece não apenas em *Agrestes* mas também em outros momentos na obra cabralina. Como em *Serial* (“O sim contra o sim”) quando elogia a precisão cirúrgica da sua escrita: “E porque é limpa a cicatriz, / econômica, reta, / mais que o cirurgião / se admira a lâmina que opera.”; e em *A escola das facas* (“A imaginação do pouco”, seguido da epígrafe tirada da versão mais longa de “Poetry”, que está em *Selected poems*, de 1935: ...*imaginary gardens with real toads in them...*⁴), com a afirmação poética do imaginário ligado ao real nas histórias de dormir, “todas de céu, mas céu de bichos”, que Siá Floripes contava: “Os bichos eram conhecidos, / e os que não, ela descrevia: / daqueles mesmo que inventava / (colando uma paca e uma jia)”, para terminar dizendo: “Marianne Moore a admiraria. / Pois se seus jardins eram vagos, / eram altos: o céu rasteiro / era o meu, parco imaginário.”. Cabral e Marianne Moore compartilham um gosto pessoal que os irmana na opção pelo concreto, pelo *seco* e no mesmo desejo de contenção, de impessoalidade, de despersonalização da escrita que se lê em “Ouvindo em disco Marianne Moore”:

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 da 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.

⁴ “... jardins imaginários com sapos de verdade...” (MOORE, 1991: 169)

A estratégia adotada pelo poeta de dizer-se através de suas escolhas, essa mesma que ele elogia em Marianne Moore, não o impedirá, porém, de dar à sua poesia um tom ainda mais pessoal perceptível já em *Museu de tudo* com o retorno do *eu* em composições como “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”, “Num bar da Calle Sierpes, Sevilha”, “Máscara mortuária viva”, “Habitar uma língua”, “A capela dourada do Recife”, “Lendo provas de um poema”, “Máquinas, de Vera Mindlin”, “Poema”, entre outros. Voltaremos a essa questão no próximo capítulo, integralmente dedicado à presença do *eu* na escrita cabralina.

2.3 Uma galeria de retratos

Quanto às afinidades eletivas catalogadas no *Museu*, não se pode deixar de notar a presença de Quevedo (final do séc. XVI e início do XVII), que mostrou “que o fazer (poesia) é engenho” e de Gonzalo Berceo (séc. XII), *mester de clerecía*, que ensinou, como se vê em “Catecismo de Berceo”, que é com a linguagem concreta que se fala a língua do povo:

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

O poeta pernambucano, que a cargo da diplomacia passou ao todo mais de catorze anos na Espanha, teve oportunidade de estudar com profundidade a literatura clássica espanhola, desde o épico medieval *Cantar de Mio Cid*, provavelmente do século XII, e o *Poema de Fernán González* (séc. XIII) à obra do poeta barroco Luis de Góngora y Argote (1561-1627). Para Cabral, a literatura daquele país está entre as maiores porque é a mais realista do mundo (qualidade assaz importante para um materialista como ele) e a que tem bases mais profundamente populares. Ele dizia que usava a forma narrativa porque tinha

aprendido com os espanhóis “que não vale a pena escrever para o povo sem usar a forma que ele usa” (ATHAYDE, 1998: 31). Outra contribuição da literatura espanhola visível na poesia cabralina é o uso de uma de suas formas mais tradicionais: o *romance*⁵. Um tipo de composição que, em geral, utiliza temas narrativos de origem popular, com versos de oito sílabas, repetição de uma mesma assonância no final dos versos pares e versos livres nos ímpares. Na verdade, Cabral emprega a técnica castelhana com algumas variações. É o caso do poema narrativo *O cão sem plumas* (1950) e de *O rio* (1953), por exemplo. Neste, os versos pares são variáveis e os ímpares iguais, o inverso do *romance*, portanto. A epígrafe é tirada de Berceo: “Quiero que compongamos io e tú una prosa”. O auto de natal *Morte e vida severina* (publicado em *Duas Águas*, 1956) é uma homenagem às várias literaturas ibéricas, desde o romanceiro aos poemas narrativos arcaicos portugueses, passando pelo folclore pernambucano. *Crime na Calle Relator* (1987) é uma experiência com o poema narrativo sem usar, contudo, a técnica do romanceiro. No *Auto do frade* (1984) também se reconhece essa influência na preferência pelos versos assonantados de sete sílabas (redondilha maior) – quando é Frei Caneca quem fala – e oito sílabas (quando fala o povo). À parte a presença da Espanha em sua poesia, detectável através do expressivo número de poemas cujo tema está ligado ao mundo espanhol (espalhados por toda a obra, porém mais concentrados em livros como *Paisagens com figuras*, 1956 e *Sevilha andando*, 1989), a grande influência da literatura clássica deste país na obra cabralina se percebe no gosto pelos poemas narrativos, no uso sistemático da rima toante, nos versos de oito sílabas e na preferência pela palavra concreta sobre a palavra abstrata.

Mas o interesse pela literatura espanhola não se restringe aos clássicos, pelo contrário, é grande também o interesse pelos poetas modernos. Em carta de 1948 a Manuel Bandeira, Cabral diz ao amigo que considera Carles Riba (1893-1959) “o melhor poeta catalão vivo”

⁵ Cf. CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984. p.680-681

(SÜSSEKIND, 2001: 61). Ao desembarcar em 1947 em Barcelona, seu primeiro posto diplomático, em pleno franquismo, o jovem poeta trava conhecimento e passa a frequentar o grupo catalão de artistas de vanguarda *Dau al Set* (Dado de sete faces). Nome, na verdade, da revista clandestina⁶ em torno da qual se reúne o grupo formado em sua maioria de artistas plásticos. Dele participavam os pintores Antoni Tàpies (depois considerado um dos maiores pintores espanhóis do século XX), Modest Cuxiart, Pere Tort e Joan Ponç; o escultor Emili Boadella; o filósofo Arnau August Puig; o artista gráfico Enric Tormo e o poeta Joan Brossa. Estes dois últimos, homenageados em “Paisagem tipográfica” e “Fábula de Joan Brossa” respectivamente, ambos de *Paisagens com figuras*. Mais tarde também se juntaria ao grupo o poeta, músico e crítico de arte, de forte influência surrealista, Juan-Eduardo Cirlot. É Cabral quem imprime em sua prensa manual o primeiro livro de sonetos de Brossa “Sonets de Caruixa”. É ele também quem promove o intercâmbio entre a moderna poesia brasileira e a espanhola (mais especificamente a poesia catalã). Primeiro, ao lançar pelo selo “O livro inconsútil” uma *Antologia de poetas brasileiros de agora*, selecionada e traduzida por Alfonso Pintó, além de pequenos cadernos autônomos incluindo poemas de Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, Cecília Meireles, Joaquim Cardozo, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. Depois, ao traduzir para o português, além de Carles Riba e outros mais, “Quinze poetas catalães” (os quais vinha estudando e traduzindo desde que chegara à Barcelona) para o número de fevereiro de 1949 da *Revista Brasileira de Poesia*, de São Paulo. Na introdução à pequena antologia, esclarece Cabral a posição que os une: “sem que desrespeite por isso as diferenças individuais de cada um deles, que é a sua uma posição de defesa, defesa tensa, da língua catalã ” (Ibid., p. 277). União que não deixa de fora o próprio Cabral, importante simpatizante da causa catalã. Da famosa Geração de 27, anterior ao grupo de resistência *Dau al Set*, empenhada em resgatar Góngora, que até então era visto como

⁶ O catalão era desde 1939 uma língua perseguida. No governo do general Franco a língua oficial, reconhecida, era o castelhano.

“difícil”, faziam parte Jorge Guillén, Federico Garcia Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Luis Cernuda e Dámaso Alonso. Do ano da morte de Góngora, 1627, o grupo retira seu nome. À parte a admiração e o apreço que nutria, em particular, por Lorca, “um poeta genial a partir do *Romancero Gitano* e do *Cante jondo*” (Ibid., p.37) e Guillén – “acho-o excelente”, diria a Manuel Bandeira (ibid., p.45) –, é Rafael Alberti, autor de “*Marinero en tierra*” (1924) quem figura no *Museu*, nas belas imagens de “Fábula de Rafael Alberti”:

Do anjo marinheiro
 (asas azuis a gola
 da blusa azul, enfunada
 de azul do mar);
 do anjo teológico
 (não em ovo gerado,
 frutos virgens, do ar,
 castas maçãs de vento);
 enfim, do anjo barroco
 (cobra má, enroscada
 no mato dicionário)
 -- o jogo aéreo abandonou.

Fez o caminho inverso:
 não foi da coisa ao sonho,
 ao nome, à sombra;
 foi do vapor de água
 à gota em que condensa;
 foi da palavra à coisa:
 árdua que seja,
 ou demorada, a coisa;
 seja áspera ou arisca,
 em sua coisa, a coisa;
 seja dóida, pesada,
 seja enfim coisa a coisa.

Neste trecho que reproduz a segunda parte do poema (de 1963), na primeira estrofe, tem-se em “anjo marinheiro” (alusão ao *Marinheiro em terra* de Alberti) a associação entre as idéias de anjo, poeta e marinheiro. Aproximação que põe em relevo certa sugestão de desajuste na relação entre o marinheiro fora do mar e a idéia do anjo na terra. Já na segunda estrofe, vê-se o elogio do caminho a que tomou Alberti, ao fazer, segundo Cabral, o “caminho inverso”, indo “da palavra à coisa”. “Anjo marinheiro”, “anjo teológico”, “anjo barroco

(cobra má, enroscada no mato dicionário)” que por fim “o jogo aéreo abandonou”, na opção, enfim, pelo concreto.

Quanto aos franceses, eles também contribuem para o acervo do *Museu*. Eles estão representados, primeiro, por Valéry, através de um de seus mais célebres trabalhos, *A noite em companhia do Sr. Edmond Teste (Une soirée avec Monsieur Teste -1895)*, no qual elabora uma ética puramente intelectual, brevemente sintetizada em “A insônia de Monsieur Teste”:

Uma lucidez que tudo via,
como se à luz ou se de dia;
e que, quando de noite, acende
detrás das pálpebras o dente
de uma luz ardida, sem pele,
extrema, e que de nada serve:
porém luz de uma tal lucidez
que mente que tudo podeis.

Uma síntese que questiona e desestabiliza, através do personagem valeriano, um dos atributos mais caros ao próprio Cabral: a capacidade intelectual, representada pela lucidez. No entanto, uma lucidez “que de nada serve”, que “mente que tudo podeis”. Uma reflexão que, como se vê, não exclui suas próprias contradições. Depois, por Pierre Reverdy (1889-1960), poeta cubista com quem dialoga ao apor sua opinião sobre a necessidade “da dicção da frase de pedras” capaz de despertar a atenção do leitor (sobre essa questão ver também “Catar feijão” em *A educação pela pedra*); por Jean Racine (1639-1699), célebre poeta dramático que reconciliado com os jansenistas⁷, e nomeado historiógrafo do rei, renunciou ao teatro depois de ter alcançado grande sucesso com peças como “Andrômaca” (1667), “Ifigênia” (1674) e “Fedra” (1677), entre outras. Seu silêncio duraria onze anos, quando decide voltar à arte dramática com as tragédias bíblicas “Ester” e “Atalia”. Em “O silêncio de Racine”, Cabral lhe elogia o “silêncio artifício”; e por Marcel Proust (1871-1922) que “vestiu sua

⁷ Partidário do jansenismo: “doutrina tirada do *Augustinus*, obra de Jansênio, que pretendia limitar a liberdade humana partindo do princípio de que a graça é concedida a certas pessoas desde o seu nascimento, e recusada a outros”. Em linguagem figurada significa também “rigoroso” e “austero”. IN: KOOGAN LAROUSSE. Pequeno dicionário enciclopédico. Dir. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil, 1979. p. 486.

obra, por dentro”, como diz o poeta. Trancado em seu quarto, alheio ao mundo exterior, totalmente entregue às lembranças, “com a vida e a obra emaranhadas, (...) elasticendo-a em tempo e páginas”, Proust escreveria essa que é a sua obra-prima e que entraria para a história da literatura como um dos mais importantes romances do século XX, *Em busca do tempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*). Neste romance cíclico, dividido em sete volumes, o escritor francês mostra uma nova concepção do tempo e da memória, análoga àquela apresentada por Bergson, ao exemplificar a idéia de que “a obra literária tem por objeto voltar a encontrar, além do escoamento estéril da vida quotidiana e mundana, o universo espelhado pelo espírito e considerado sob o aspecto da eternidade, que é também o da arte.” (KOOGAN LAROUSSE, 1979: 1470) Cabral faz referência em “Proust e seu livro” ao fato do romancista ter chegado ao fim de sua obra quase ao mesmo tempo em que chegava também ao fim de sua vida: “decerto viu que um dia acabá-la / era matar-se em livro, suicidá-lo.”

Entre os ingleses, ganham destaque W.H. Auden (1905-1973), ao comentar a sua morte, Cabral demonstra a admiração que tinha por sua obra: “Mas ela certo te respeitava, / de muito ler reler teus livros, / pois matou-te com a guilhotina, / fuzil limpo, do ataque cardíaco.”; e Dylan Thomas (1914-1953), poeta galês em cujo trabalho sobressai a preocupação com pesquisas verbais e sintáticas e a quem passa a ler quando é transferido de Barcelona para o Consulado Geral de Londres, no início dos anos cinqüenta. Apesar da vontade, não chega a conhecê-lo pessoalmente. Dylan Thomas morre em 1953, em Nova York, de intoxicação alcoólica, aos trinta e nove anos. O poeta nascido no País de Gales ganhou fama nos Estados Unidos por conta da série de turnês de leitura que promovia. O jornalista inglês Howard Sounes conta na biografia de Bob Dylan que o cantor pop americano adotou o nome Dylan – ele se chama na verdade Robert Zimmerman – em homenagem ao poeta (2002: p. 48).

Mas haverá lugar também para aqueles com os quais não se afina tanto, e que justificam sua presença pelo contraste, espécie de modelo negativo. Como o poeta francês nascido no início do século passado, René Char, autor de uma poesia que ele chama de intransitiva, “sem mira e pontaria”, que acaba “dizendo que a língua diz nada”. De certa forma também, o poeta, ensaísta e ficcionista Rainer Maria Rilke (1875-1926), escritor para quem interessava a vida interior: “só os ‘acontecimentos’ do subconsciente têm valor real, só as idéias abstratas têm existência concreta”, escreve sobre ele a tradutora Fernanda de Castro na introdução de *Cartas a um poeta* (CASTRO, s.d.: 13-14). Em 1953, dizia Cabral: “Rilke e Eliot. Tenho verdadeira aversão por ambos” (ATHAYDE, 1998: 142). O que não o impede de admirá-lo nos *Novos poemas* porque “dizendo-se de viés” neste livro “se inconfessou”. Um modelo negativo que aparece ridicularizado no livro vem representado por aquele tipo de poeta de que fala Anthony Burgess (1917- 1993), que só escreve “a partir de latrinas/ e diarréias propícias”. E do qual Cabral diz sempre se lembrar quando diante de uma poesia meditada. A analogia entre defecar e escrever (“Porque é o mesmo o pudor/ de escrever e defecar?”) aparece novamente quando se refere ao escritor francês Georges Bernanos (1888-1948), neste caso uma exceção à regra, uma vez que ele costumava se denominar “escritor de sala de jantar”.

2.4 A influência da arquitetura e o gosto pelas artes plásticas

As principais influências e afinidades de João Cabral ultrapassam as fronteiras do campo literário e se estendem a outras áreas como, por exemplo, às artes plásticas e à arquitetura. Desta última vem, assumidamente, sua maior influência, através do pensamento teórico de Le Corbusier:

Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim

lucidez, claridade, construtivismo. Em resumo: o predomínio da inteligência sobre o instinto. (ATHAYDE, 1998: 133)

Ao ler *Vers une architecture (Rumo a uma arquitetura)*, de 1923, do arquiteto francês de origem suíça, Cabral adotaria os ideais de lucidez, claridade e construtivismo defendidos por ele. Ideais que começariam a aparecer em sua obra a partir de *O engenheiro* – que, não por acaso, traz como epígrafe as palavras de Le Corbusier: “... machine à émouvoir...” – e que chegam a desaparecer quando se impõe a presença mais agressiva de um sol causticante e destruidor, como aquele que se vê em *A educação pela pedra*. De modo que o ideal de clareza, racionalidade e justiça, simbolizado pelo sol e pela luminosidade, tão caros a arquitetos e pintores, (“a luz, o sol, o ar livre” que envolvem o engenheiro, que “pensa o mundo justo, / mundo que nenhum véu encobre”) vai perdendo terreno. Na “Fábula de Anfion”, há os rigores do sol do deserto: “lúcido”, que “não intumesce a vida / como a um pão” que “não choca os velhos / ovos do mistério”. Em *Uma faca só lâmina*, há um sol “que faz de arame as ervas, / que faz de esponja o vento / e faz de sede a terra”. Que em *Quaderna* assume duas direções: a de um sol agradável que no clima erótico de “Paisagem pelo telefone” está associado “ao meio-dia iluminado” de alguma “manhã de praia”, capaz de revelar com sua luz o corpo da mulher desejada; e a de um sol tão poderoso que em “Cemitério Pernambucano” transforma covas abertas no chão em “fornos de cremação”. Em *Serial*, ele “bate nas pálpebras como / se bate numa porta a socos” (“Graciliano Ramos:”). Chegando o sol a ser comparado ao fuzil de fogo, em “O sol em Pernambuco”, de *A educação pela pedra*:

(O sol em Pernambuco leva dois sóis,
sol de dois canos, de tiro repetido:
o primeiro dos dois, o fuzil de fogo,
incendeia a terra: tiro de inimigo.)

Os antigos ideais de clareza e justiça associados ao sol reaparecem em *Museu de tudo*, em “Exposição Franz Weissmann”, quando o poeta diz esperar do escultor austríaco radicado no Brasil (1914- 2005) – importante nome na arte abstrata e concreta dos anos cinquenta, mas que nos anos sessenta foi se afastando do rigor geométrico do concretismo – que ele volte “às construções de razão como as de antes / das que irradiam em torno / o espaço de um mundo de luz limpa e sadia / portanto / justo”. Curiosa estrutura a dessa composição, ela começa e termina em forma de verso, mas o miolo vem em forma de prosa, sem pontuação ou letras maiúsculas. Ao lembrar a técnica do fluxo de consciência, surpreendemos o poeta em seu desabafo, perplexo que está diante de uma exposição que em tudo negava seu autor: “e eis que nesta exposição vemos pela primeira vez o construtivista weissmann transformado neste destrutivista weissmann...”. Os antigos ideais reaparecem também em o *Auto do frade*, com o retorno do sol que tudo revela e ilumina. Enfim, um símbolo que entra em consonância com o *sol da razão*, do Século das Luzes, época em que nasceu o herói do poema, líder do movimento separatista de 1824, frei Joaquim do Amor Divino Rabelo, que morreu lutando pela implantação de uma República separatista no Brasil. Neste belíssimo *poema para vozes*, toda a ação se concentra nas últimas horas de vida de Frei Caneca, como era conhecido, por ser filho de um humilde tanoeiro. Caminhando sob escolta pelas ruas do Recife, da prisão até o Forte das Cinco Pontas onde seria executado, as reflexões do carmelita insurgente irrompem em meio aos comentários das pessoas nas ruas:

Eu era um ponto qualquer
na planície sem medida,
em que as coisas recortadas
pareciam mais precisas,
mais lavadas, mais dispostas
segundo clara justiça.
Era tão clara a planície,
tão justas as coisas via,
que uma cidade solar
pensei que construiria.
Nunca pensei que tal mundo
com sermões o implantaria.
Sei que traçar no papel

é mais fácil que na vida.
 Sei que o mundo jamais é
 a página pura e passiva.
 O mundo não é uma folha
 de papel, receptiva:
 o mundo tem alma autônoma,
 é de alma inquieta e explosiva.
 Mas o sol me deu a idéia
 de um mundo claro algum dia.

O campo de interesse de Cabral, como se dizia, não se restringia à poesia, aos ensaios literários ou à língua e costumes do país em que estivesse vivendo. Ele era mais amplo, ia de história e arquitetura à filosofia e artes plásticas. Neste último, se tornaria um grande *connaisseur*, qualidade passível de reconhecimento nos inúmeros poemas dedicados a pintores, escultores, gravadores, entre outros. Seu ensaio sobre Miró (*Joan Miró*, 1950) é uma verdadeira aula de história da arte. Em *Museu de tudo*, o poeta dá vazão à sua vocação crítica. De modo que há crítica de arte em forma de poesia em “A escultura de Mary Vieira”, “No centenário de Mondrian”, “Joaquim do Rego Monteiro, pintor”, “Máquinas, de Vera Mindlin”, “À Brasília de Oscar Niemeyer”, “A lição de pintura”, “A escola de Ulm”, “Escultura Dogon” e em “Exposição Franz Weissmann”. A escultora paulista Mary Vieira, que em 1953 ganhou o Prêmio Escultor Brasileiro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, também desenvolveu projetos como urbanista e *designer* gráfica. Estabelecendo-se na Europa, foi acolhida pelo grupo dos concretistas suíços, do qual fazia parte Max Bill (1908-1994), um dos fundadores da Escola de Ulm. Suas obras podem ser apreciadas em locais públicos, como na praça Rio Branco, em Belo Horizonte (cidade na qual iniciou seus estudos) e no Ministério das Relações Exteriores, em Brasília. No exterior, elas estão na Biblioteca da Universidade da Basileia e no Parque Seefeldquai, ambos na Suíça. Sobre a arte de Mary Vieira diria Cabral, em “A escultura de Mary Vieira”: “dar à escultura o limpo / de uma máquina de arte / por sua vez capaz da arte / de dar-se um espaço explícito”. A escultora paulista figura também, ao lado de Weissmann, em “A cana-de-açúcar de agora”, do livro

anterior, *A educação pela pedra*. Sobre o pintor recifense, e amigo de longa data, Joaquim do Rego Monteiro, Cabral chama a atenção para o seu estilo, comparando-o a Miró: “Esse recifense em Paris / taquigrafou (como Miró) / o magro e o nu, o in excessivo”. Em *O engenheiro*, o poema “A paisagem zero” é inspirado em um dos quadros de seu irmão, Vicente do Rego Monteiro, no qual se reconhece a influência do surrealismo. Sobre Vera Mindlin, artista gráfica, “artista e operária”, diz que ela no livro “dá a ver” como gravadora “a coisa máquina”. Para a seguir acrescentar que mais do que isso, ela torna as máquinas reais: “E Vera não as dá só a ver: / a todo o corpo elas são dadas / e tão imediatas a ele estão / que nos fazem medo essas máquinas”. Sobre as construções de Oscar Niemeyer, o elogio do espaço: “Eis casas-grandes de engenho, / horizontais, escancaradas, / onde se existe em extensão / e a alma todoaberta se espraia”. Cabral faz referência à escultura Dogon, também conhecida como dogô, uma arte austera e desataviada segundo o Larousse (1979: p.1136), feita pelo povo negro do Mali, um mundo agreste que “desenvolve no artista / laconismo de gesto”; e à Escola de Ulm, fundada em 1953, considerada a mais significativa tentativa de se restabelecer uma ligação com a tradição do *design* alemão. Nos versos de Cabral: “Ulm escancara mil janelas / a um luminoso vento fresco: / a um vento limpo, com a leveza / de um sol lavado de setembro”. E presta uma bela homenagem a um de seus pintores prediletos, o abstrato holandês Mondrian (1872-1944), que rejeitando os atributos da pintura tradicional – representação, textura e tridimensionalidade – buscou um estilo geométrico, “puro”, “sem plumas”. “No centenário de Mondrian”, neste pequeno trecho, o poeta mais uma vez vai mostrar que menos é mais, para usar aqui uma expressão cara a Antônio Carlos Secchin⁸:

então, só essa pintura
de que foste capaz,
de que excluístes até
o nada, por demais,

e onde só conservaste

⁸ Cf. SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p.15.

o léxico conciso
de teus perfis quadrados
a fio, e também fios,

pois que, por bem cortados,
ficam cortantes ainda
e herdaram a agudeza
dos fios que os confinam,

então, só essa pintura
de cores em voz alta,
cores em linha reta,
despidas, cores brasa,

só tua pintura clara,
de clara construção,
desse construir claro
feito a partir do não,

pintura em que ensinaste
a moral pela vista
(deixando o pulso manso
dar mais tensão à vida),

só essa pintura pode,
com sua explosão fria,
incitar a alma murcha,
de indiferença ou acídia,

e lançar ao fazer
a alma de mãos caídas,
e ao fazer-se, fazendo
coisas que a desafiam.

2.5 Da coleção particular

Entram para o *Museu*, além dos jogadores de futebol Ademir da Guia e Ademir Meneses, a própria torcida do América, em “O torcedor do América F.C.”. Cabral, que na juventude chegou a ser jogador de futebol pelo América e depois pelo Santa Cruz, era torcedor fanático do América de Recife:

O desábito de vencer
não cria o calo da vitória;
não dá à vitória o fio cego
nem lhe cansa as molas nervosas.
Guarda-a sem mofo: coisa fresca,
pele sensível, núbil, nova,
ácida à língua qual cajá,
salto do sol no Cais da Aurora.

Trazendo seu mundo para o museu, há também a curiosa figura de “A criadora de urubus”, a mulher de seu Costa (provavelmente uma lembrança que traz de sua juventude em Pernambuco), que criava urubus no galinheiro, não pelo “gosto doentio de criar tais bichos do Cão”, revela em tom de galhofa um Cabral decepcionado, mas “porque o urubu protege,/ é padre, abençoa a criação”; uma misteriosa personagem, “J.”, de quem se diz “íntimo de cama e mesa” em “Habitar uma língua”; o matemático, físico e filósofo Max Bense (1910 – 1990), a quem acompanhou em uma visita à Brasília, “Acompanhando Max Bense em sua visita à Brasília, 1961”, época em que foi chefe de gabinete, em Brasília, de seu primo, Romero Cabral da Costa, então ministro da Agricultura do governo Jânio Quadros; o amigo Marques Rebelo (1907- 1973) – pseudônimo literário do escritor e jornalista carioca Edi Dias da Cruz, que deixou incompleto o romance cíclico *Espelho partido*, ao qual Cabral faz referência em “O espelho partido” –, em “Na morte de Marques Rebelo” diz sobre ele: “Morreu sem deixar a gramática / de sua maneira clínica: / essa maneira de médico / que toma a doença com pinças,”; Francisco Augusto Pereira da Costa (1851-1923), pela admiração que nutria por esse recifense folclorista e historiador, autor da mais numerosa bibliografia sobre Pernambuco; Gilberto Freire, a quem admira a dicção e presta homenagem nos quarenta anos de *Casa-Grande e Senzala* (“Ninguém escreveu em português / no brasileiro de sua língua: / esse à vontade que é o da rede, / dos alpendres, da alma mestiça, / medindo sua prosa de sesta, / ou prosa de quem se espreguiça.”); o primo e amigo Manuel Bandeira “que não pôde lavar-se um resíduo: / não o do sotaque, pois falava / num carioca federativo. / Mas certo sotaque do ser, / acre mas não espinhadiço”; Vinicius de Moraes – também grande amigo, que em “Retrato, à sua maneira” definiu Cabral: “camarada diamante!” – ganhando a seguinte resposta em “Resposta a Vinicius de Moraes”:

Não sou um diamante nato
 nem consegui cristalizá-lo:
 se ele te surge no que faço
 será um diamante opaco
 de quem por incapaz do vago
 quer de toda forma evitá-lo,
 senão com o melhor, o claro,
 do diamante, com o impacto:
 com a pedra, a aresta, com o aço
 do diamante industrial, barato,
 que incapaz de ser cristal raro
 vale pelo que tem de cacto.

Continuando a enumeração desta extensa lista, vem Rubem Braga, companheiro de muitas horas; o engenheiro e poeta Joaquim Cardozo (1897-1978) e o poeta bissexto⁹ e crítico pernambucano Willy Lewin (1908-1971) – figura em torno da qual se reunia toda uma geração de intelectuais pernambucanos que costumavam se encontrar no Café Lafayette, no centro de Recife, dentre os quais estão, além do próprio Cabral, Lêdo Ivo, Antônio Rangel, José Guimarães de Araújo, Benedito Coutinho, Vicente do Rego Monteiro, entre outros. Cabral resume assim a importância de Lewin e Cardozo em sua formação intelectual: “Não tenho curso superior, mas considero equivalente a uma faculdade de Filosofia e Letras o que aprendi com Willy Lewin e depois com Joaquim Cardozo”. (ATHAYDE, 1998: 36-37) O poema “A Willy Lewin morto”, que está entre as mais belas homenagens prestadas, dá bem o peso e a medida de sua importância:

Se escrevemos pensando
 como nos está julgando
 alguém que em nosso ombro
 dobrado, imaginamos,

 e é o primeiro que assiste
 ao enredado e incerto
 que é como no papel
 se vai nascendo o verso,

⁹ No terreno da poesia, publicou apenas *Quinze poemas*, livro lançado em edição especial da revista cultural *Renovação*. Tem também um livro de ensaios, *Caminhos da poesia* (de edição restrita) e *Alguns Ingleses*, uma seleção de artigos que escreveu para o jornal *O Estado de São Paulo*.

e testemunha o aceso
de quem está no estado
do arqueiro quando atira,
mais tenso que seu arco,

foste ainda o fantasma
que prelê o que faço,
e de quem busco tanto
o sim e o desagrado.

E, *last but not least*, seu tio Ulysses Pernambucano de Melo, membro da família com quem manteve estreita ligação, homenageado no poema “Máscara mortuária viva”:

O rosto do único defunto
que eu ousei escutar na vida:
não só vivia mas guardava
a lucidez que me atraía.
Na morte estava até mais vivo
o fio sorriso que dizia:
da sala da vida à da morte
é ir entre salas sem saída.

Diante do corpo inerte do tio, Cabral parece não reconhecer os sinais da morte. Quem já olhou de perto o corpo imóvel, o rosto de cera de um ente querido sabe o quanto a morte pode parecer irreal. Casado com uma irmã de sua mãe, primo de Gilberto Freyre e pai do historiador José Antônio Gonsalves de Melo, Ulysses Pernambucano era psiquiatra de prestígio no Recife. Em entrevista a Edla Van Steen, Cabral conta que esse tio gostava de exibi-lo ainda pequeno: “Ele me pegava no colo – eu tinha dois anos –, me dava um jornal e pedia que eu dissesse as letras” (ATHAYDE, 1998: 46) Em 1942, por sugestão de seu primo Jarbas Pernambucano (psiquiatra como o pai), ele passaria seis meses internado no sanatório do tio, para tratar uma dor de cabeça crônica, que o tio acreditava ser de fundo neurótico. Um mal que o acompanharia pelo resto da vida, mesmo depois de ter extraído com um médico suíço o nervo nasal. O período de tratamento passado no sanatório transparece nos versos de

“Poema de desintoxicação” (*Pedra do sono*), dedicado ao primo. Tomado pela angústia e cheio de incertezas, diz o poeta:

Em densas noites
com medo de tudo:
de um anjo que é cego
de um anjo que é mudo.
Raízes de árvores
enlaçam-me os sonhos
no ar sem aves
vagando tristonhos.

No final do poema, amanhecendo já, um *eu lírico* ausente de si se define:

sou o vulto longínquo
de um homem dormindo.

Impossível não reconhecer o caráter autobiográfico de *Museu de tudo* e não perceber, como disse o próprio Cabral, a expressão pessoal atrás de toda e qualquer seleção. Passando com calma pela extensa galeria de retratos deste *museu*, somos levados a exclamar junto com o poeta: *É impressionante como tudo isso é Cabral!*

3 UMA SUBJETIVIDADE A GALOPE

*Não sei quem me manda a poesia
Nem se Quem disse a chamaria.*

*Mas quem quer que seja, quem for
esse Quem (eu mesmo, meu suor?),
{...}
ao Quem que se dá à glória pena
peço: que meu último poema*

*mande-o ainda em poema perverso,
de antilira, feito em antiverso.*

(João Cabral de Melo Neto – *Agrestes*)

3.1 Lições da pedra

Em alusão novamente ao movimento pendular da poética cabralina, que retoma de maneira renovada elementos preexistentes, colocaremos em relevo a partir da leitura de *Museu de tudo* certas correspondências. Estamos nos referindo especificamente à retomada do *eu* na obra de João Cabral. Um *eu* inexistente na fase em que o poeta atinge o auge da maturidade poética¹, mas que de início era presença dominante. Em *Pedra do sono* (1942), dos vinte e nove poemas, em apenas quatro o *eu lírico* não se apresenta na primeira pessoa. Há que se fazer, entretanto, uma ressalva em relação à qualidade da aparição do *eu* nesse livro de estréia bastante influenciado pelo surrealismo. Apesar de aparecer majoritariamente, ele aqui será sempre evasivo, revelando uma presença que, paradoxalmente, parece mais uma

¹ Auge alcançado com *A educação pela pedra*, segundo o julgamento do próprio autor, como vimos no primeiro capítulo, em entrevista a Rubem Braga.

ausência, a indicar, mesmo, os conflitos de um eu fragmentado, notado por Marta Peixoto (1983, p. 25) e também por Antonio Carlos Secchin: “Embora seja a forma discursiva predominante no livro, convém salientar que o ‘eu’ funciona antes como espectador do mundo onírico do que como ator imerso em sua dinâmica”. (SECCHIN, 1999: 20). Há muitos exemplos, mas bastam dois para ilustrar o que estamos ressaltando. Em “Poema”:

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

No fragmento acima, o homem precisa “morrer” para não ceder à tentação narcisista de falar de si mesmo. E em “Homem falando no escuro”, volta-se à mesma temática, na preocupação obsessiva de se apresentar como “outro”, diferente de seu autor:

Não era inconfessável que eu fizesse versos
mas juntos nos libertávamos a cada novo poema.
Apenas transcritos eles nunca foram meus,
e de ti nada restava para as cidades estrepitosas.

Em *O engenheiro* (1945) a presença do *eu* ainda é majoritária. Dos vinte e dois poemas, em apenas nove a voz narradora é impessoal (menos da metade, portanto), em três podemos identificá-la através da presença da primeira pessoa do plural e diretamente na primeira pessoa do singular em outros dez poemas. Em “O fim do mundo” temos um exemplo de um *eu* agora um pouco menos evasivo:

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

Em *Psicologia da composição* (1947), o *eu* também está presente. Nele, o sujeito lírico que aspira ao sol do deserto sabe que trava uma luta inglória contra o poema e “seus cavalos”: “Saio de meu poema / como quem lava as mãos”. Para continuar em *Antiode*, em vivo diálogo com a *Poesia*: “Poesia te escrevia:/ flor! conhecendo/ que és fezes.” Procuramos computar aqui apenas aqueles poemas em que a exposição do *eu* se dá mais diretamente. Não estamos contando aquelas composições claramente polifônicas em que as vozes atribuídas a determinados personagens às vezes se confundem com a voz da *persona poética* de Cabral, de que são exemplo: a *Fábula de Anfion*, já no final quando é Anfion quem fala (“Desejei longamente / liso muro, e branco, / puro sol em si”); a prosa poética de *Os três mal-amados* (1943); o longo poema narrativo *O rio* (1954) – em que o rio Capibaribe, agora antropomorfizado, ganha voz e vai contando a paisagem por onde flui, vencedor do Prêmio José de Anchieta do IV Centenário de São Paulo – ; o auto de natal *Morte e vida severina* (1956); e *Dois parlamentos* (1960) – espécie de recital, dividido em duas partes: na primeira um grupo de senadores sulistas conversa em visita ao Polígono das Secas; no outro, a conversa é entre deputados nordestinos em uma festa na Casa-Grande.

Mas a manifestação do *eu* na poesia cabralina se vai tornando cada vez mais rara. Em *O cão sem plumas* (1950), temos uma voz narradora que é testemunha daquelas paisagens à beira do Capibaribe e se mostra, sim, mas apenas uma única vez, através do verbo na primeira pessoa do singular, em todo o longo poema: “E jamais o **vi**² ferver/ (como ferve/ o pão que fermenta).” O mesmo acontece em *Uma faca só lâmina* (1956), já na parte final,: “da imagem que mais/ **me** detive, a da lâmina,/ porque é de todas elas/ certamente a mais ávida;”. O que nos leva a pensar que, possivelmente, a presença do *eu* não pôde ser de todo evitada nestes dois poemas. Em *Paisagens com figuras* (1956)³, dos dezoito poemas apenas quatro atestam diretamente a sua presença (“Encontro com um poeta”, “Alguns toureiros”, “Paisagem

² O grifo é nosso, aqui e nos outros que vêm a seguir.

³ Desconsideramos o poema “Outro rio: o Ebro”, pois a voz narradora em primeira pessoa é a do próprio rio.

tipográfica” e “Volta a Pernambuco”) e em *Quaderna* (1960), ela continuará minoritária, seis em vinte (“Paisagem pelo telefone”, “De um avião”, “Sevilha”, “Poema(s) da cabra”, “Mulher vestida de gaiola” e “Jogos frutais”). Testemunhando então um movimento de crescente despersonalização dessa escrita, temos cada vez mais uma voz narradora anônima. O *eu* vai desaparecendo gradativamente, sumindo quase completamente em *Serial*⁴ (1961), só o vislumbramos agora indiretamente através do *nós*. Dos dezesseis poemas apresentados neste volume temos apenas quatro em que a voz no poema se manifesta na primeira pessoa do plural: às vezes através do pronome possessivo “nosso” como em “Pernambuco em Málaga”, que aparece apenas uma vez na última estrofe (“Falta-lhe é a força da **nossa**, / criada solta em ruas, praças:”); em “Chuvas”(“A chuva, quase sempre, / cai em cima **da gente**.”); em “O relógio”(“e o estilo numeroso / dos pássaros que **sabemos**, / estejam presos ou soltos;”); e em “O alpendre no canavial”(“o tempo que de **nós** se perde / sem que lhe **armemos** alçapão,”). Até sumir completamente em *A educação pela pedra* (1966). Nele, o poeta vai demonstrar, então, todo o seu desejo de impessoalidade. Uma lição que se aprende da *pedra* e que se aprende através de suas qualidades, didaticamente demonstradas na primeira parte do poema que dá título ao livro:

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 da pedra (de fora para dentro,
 cartilha muda), para quem soletrá-la.

O que a pedra primeiro ensina é a captação da sua voz “inenfática, impessoal”.

⁴ Desconsideramos o poema “Graciliano Ramos:”, pois nele a voz que narra em primeira pessoa é uma voz atribuída ao romancista.

Verdadeira declaração de princípios, é através do objeto *pedra* que o poeta expõe sua lição. Lição que continua em “Catar feijão”, neste mesmo volume: “a pedra dá à frase seu grão mais vivo:/ obstrui a leitura fluviante, flutual,/ açula a atenção, isca-a com o risco.” E que vem desde “Pequena ode mineral” (*O engenheiro*): “Procura a ordem / que vês na pedra; / nada se gasta / mas permanece.” A conquista da linguagem poética em Cabral, uma aprendizagem sempre em processo, é aqui de fora para dentro, como ensina a *pedra*. O gatilho desta poética está no mundo à volta do artista, na relação com as coisas concretas e na aproximação com a realidade através do prosaico e do tratamento quase antipoético das coisas retratadas.

Na segunda parte do poema, a *pedra* alcança dimensão humana e geográfica; as quais nos referimos na introdução deste estudo. A metáfora central ganha agora conotação negativa, diametralmente oposta àquela primeira. Mais uma vez vai mostrar Cabral que das coisas temos dupla, senão múltipla, captação:

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.

Aqui a *pedra* não dá lições, ela nasce com o sertanejo, é sua condição. Uma condição *pedra*, inerente ao homem do Sertão, condicionado pelo meio em que vive, vítima da seca e da miséria que a acompanha. Invariavelmente, vítima da indiferença também, já que abandonado à própria sorte. Uma indiferença que não acomete João Cabral de Melo Neto, que foi buscar a imagem trágica do Nordeste muito além do Nordeste de sua infância, da rica Zona da Mata com seus engenhos e lavouras, mas na consciência da dura realidade do Sertão pernambucano:

nessa verificação de uma realidade exterior dolorosa, que o levou a adotar uma nova temática, não deixou o poeta de sentir a correspondência do drama nordestino com seu próprio sentimento da existência humana. Essa identificação

empática é que explica que ele no fundo continue a falar de si mesmo ao descrever o sofrimento do retirante ou o rio que flui espessamente na direção do mar. (ESCOREL: 2001, 46)

3.2 Uma subjetividade que volta a galope

É fato corrente que mesmo quando não falamos de nós diretamente, ainda assim nos revelamos: “expulse a subjetividade, ela retorna a galope”, dizia Geoges Poulet. (apud. SÜSSEKIND, 1993: 306) Analisando as metamorfoses do sujeito lírico na literatura a partir do século dezenove, e sua conseqüente retração a partir de então, Flora Süssekind, em *Papéis colados*, vai buscar no contexto histórico do mundo ocidental, leia-se Europa, o surgimento, fortalecimento e transformação da noção de subjetividade :

Trata-se de história que se poderia remontar ao século XII, época em que, com os trajes requeridos pela Cristandade Ocidental, a subjetividade se apresentava sob a forma da consciência. Já dessacralizada, no século XVII, Hobbes passaria a defini-la no horizonte da sociedade civil e da submissão ao Estado. Novo cognome: opinião. Mais um século e, com o próprio nome, a subjetividade torna-se mais problemática. Ora absolutizada pelo individualismo estético de certo romantismo, ora sob ameaça de dissolução. (Ibid., p. 286)

A partir do século XIX, a subjetividade aparece na literatura como o reflexo de um *eu* fragmentado, cindido, consciente da impossibilidade de se converter em identidade as esferas pública e privada do indivíduo. Cisão que conduzirá a um crescente movimento de interiorização do homem, uma espécie de fuga para dentro de si mesmo. Este movimento, que levou ao individualismo extremo, é repudiado por João Cabral de Melo Neto⁵, e apontado por ele como um dos fatores responsáveis, junto às limitações impostas pela vida moderna, pelo abismo que se formou entre o poeta e seu leitor:

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,

⁵ E em bloco, também por Francis Ponge e Marianne Moore.

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. (MELO NETO, 1994: 768)

Mas este desejo de impessoalidade, que encontra seu ápice em *A educação pela pedra*, nos parecerá desestabilizado pela necessidade de revisitar o passado, um passado que emerge através da memória, revivido pelas lembranças nos livros que se seguem. Uma necessidade imperativa, talvez alheia à sua vontade, e que será por ele atribuída ironicamente à velhice. Este *eu*, que foi totalmente banido – que de início aparecia de forma um tanto evasiva, e que depois sofreu um gradativo processo de elisão, levando-nos inclusive a desconfiar de que em alguns momentos sua incidência pudesse ser acidental –, essa *persona* escamoteada pela máscara da impessoalidade; essa voz narradora, que se individualiza e se destaca, apesar de disfarçada em linguagens alheias; esse *eu*, driblando a auto-censura a que foi submetido, vai revelar-se a partir de *Museu de tudo* sem que isso signifique derramamento emocional ou comprometa o projeto poemático pretendido. Esse véu que cai, esse *eu* que se revela agora com maior intensidade – diferente, portanto, daquele *eu* evasivo que aparecia em suas primeiras composições – figura de forma inequívoca já no último poema de *Museu de tudo*. Com o título de “Poema” foi escrito em 1947, mas publicado apenas na *Obra completa*, em 1994. Sua aparição, porém, não poderia ser mais reveladora. Uma espécie de abre-alas para uma nova etapa poética, na qual a escrita ganha novos desdobramentos e se abre, como vimos, para a recuperação do acaso, do imprevisto e, acima de tudo, prevê um lugar de maior visibilidade para o sujeito lírico:

Trouxe o sol à poesia
mas como trazê-lo ao dia ?

No papel mineral
qualquer geometria
fecunda a pura flora
que o pensamento cria

Mas à floresta de gestos
que nos povoa o dia,
esse sol de palavra
é natureza fria.

ora, no rosto que, grave,
riso súbito abria,
no andar decidido
que os longes media,

na calma segurança
de quem tudo sabia,
no contato das coisas
que apenas coisas via,

nova espécie de sol
eu, sem contar, descobria:
não a claridade imóvel
da praia ao meio-dia,

de aérea arquitetura
ou de pura poesia:
mas o oculto calor
que as coisas todas cria.

Uma *persona poética* apresentada na primeira pessoa e identificada, portanto, como o sujeito do poema confessa ter “descoberto” por acaso, “sem contar”, “na calma segurança de quem tudo sabia,” uma “nova espécie de sol”, “não a claridade imóvel da praia ao meio-dia, de aérea arquitetura ou de pura poesia: mas o oculto calor que as coisas todas cria.” Uma colocação surpreendentemente direta para uma poesia que não deseja colocar abertamente em espetáculo os anseios, as convicções, as dúvidas, os sentimentos, enfim, do poeta. Ainda que estejamos diante de uma *persona* criada por João Cabral, será difícil separá-la de seu criador. Esta *persona* é uma máscara, esclarece George Wright, que tem função mais de revelar do que de esconder aquele que está por trás dela, como nas danças primitivas (1962, p.9). A fusão entre o poeta e sua(s) *persona(e)* será mesmo inevitável, mas o que dela resulta é algo mais do que a figura real, de carne e osso, do autor⁶. A partir deste momento, que consideramos de abertura na poesia de Cabral, e que vem coroado por este “Poema”, essa fusão será cada vez

⁶ “The persona may share much with his creator – a point of view, an attitude toward life, certain historical circumstances, certain intellectual qualities; but the persona is part of the poem, and the poet exists outside it.” (WRIGHT, 1962: 22)

maior, revelando uma nova faceta da personalidade artística, da *persona* de João Cabral de Melo Neto. E é em tom de grande revelação, na descoberta de algo novo, de um “novo sol”, feita por quem antes, no contato com as coisas, “apenas coisas via”, que o sujeito do poema evidencia uma mudança de atitude no modo de ver as coisas, agora iluminadas por nova espécie de sol: “oculto calor que as coisas todas cria”. Mudança que atinge inclusive a maneira como esse sujeito se relaciona com a sua poesia, já que diz respeito a um de seus símbolos mais importantes, o *sol*. Que aqui se encontra atenuado, livre daquela carga agressivamente destrutiva que estará presente em poemas desta mesma fase (não nos esqueçamos de que ele foi escrito em 1947, mesmo ano de publicação de *Psicologia da composição*). Estamos falando de um sol que com seu calor é capaz de criar a vida, um “sol de palavra” que, trazendo elementos novos, vai revelar caminhos até então evitados, recalçados mesmo, já que serão trilhados somente depois, de 1975 em diante.

Os primeiros versos dessa composição servem como um mote, em forma de indagação: “Trouxe o sol à poesia / mas como trazê-lo ao dia?”. Com apenas dois versos de sete sílabas ele se destaca do resto da composição (que vem estruturada em seis estrofes de quatro versos com metrificação regular de seis sílabas), chamando assim atenção para um momento em que o *eu estético* está procurando por respostas, talvez esteja mesmo encurralado. Depois de ter levado às últimas conseqüências aquele sentido de construção lógica do poema em *Psicologia da composição*, de ter pensado, inclusive, como vimos, em desistir de escrever poesia, Cabral parecia mesmo estar em busca de novos caminhos, como ele mesmo diria em entrevista a Vinícius de Moraes para *Manchete*, em 1953:

Depois, compreendi que aquilo era um beco sem saída, que poderia passar o resto da vida fazendo esses poeminhas amáveis, requintados, dirigidos especialmente a certas almas sutis. Foi daí que resolvi dar meia-volta e enfrentar esse monstro: o assunto, o tema. *O cão sem plumas*, meu livro seguinte, escrito em Barcelona, foi a conseqüência. (ATHAYDE, 1998: 104)

Se com *O cão sem plumas* Cabral, além da motivação para continuar a escrever, encontrou nos temas sociais uma possível saída para o beco em que dizia se encontrar, a solução não seria definitiva, já que daria vazão àquele “novo sol” (dele o leitor só tomaria conhecimento muito mais tarde) quase trinta anos depois com os livros que viriam inaugurar a fase memorialística dessa poesia, para nós também identificada com esse novo sol e com o espírito de mudança que ele parece assinalar.

3.3 O profissional da memória

O reaparecimento do *eu* em *Museu de Tudo* não alcança grande representatividade numérica. Apesar disso, não se deve passar pelo feito sem lhe dar o devido valor. Neste volume, o poeta voltará a se colocar diretamente – e agora de forma mais contundente, como podemos constatar –, dispensando, de vez em quando, o hábito de usar as coisas, ou o outro, para falar de si. Dos oitenta e um poemas, doze trazem o sujeito lírico na primeira pessoa do singular, e um na primeira pessoa do plural: “A Quevedo” (“Hoje que o engenho não tem praça, / que a poesia se quer mais que arte / e se denega a parte / do engenho em sua traça, / **nos** mostra teu travejamento / que é possível abolir o lance, / o que é acaso, chance, / mais: que o fazer é engenho.”). O que não deixa de chamar atenção, principalmente quando se analisa a obra em seu conjunto e se observa o gradativo processo de elisão do *eu* na primeira metade da obra do poeta pernambucano. Portanto, entre os poemas em primeira pessoa do singular vale assinalar: “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961” (“Enquanto Max Bense a visita / e a vai dizendo, Brasília, / **eu**⁷ também de visita **ia**: / ao edifício do que ele dizia; / edifício que, todavia, / de duas formas existia: / na de edifício em que se habita / e de edifício que nos habita.”); “Num bar da Calle Sierpes, Sevilha”

⁷ O grifo é nosso, aqui e nos que vêm a seguir.

(“Vendo tanto passar / só não **assisto** o tempo. / No corredor tortuoso / da rua é menos denso.”); “Máscara mortuária viva” (“O rosto do único defunto / que **eu ousei** escutar na vida: / não só vivia mas guardava / a lucidez que **me** atraía.”); “Resposta a Vinícius de Moraes” (“Não **sou** um diamante nato / nem **consegui** cristalizá-lo: / se ele te surge no que **faço** / será um diamante opaco”); “Habitar uma língua” (“J. agora de regresso / não a teu país, mas à mesma / língua em que te **falei** / íntimo de cama e mesa, / eis que **aprendo**, nesta paisagem / da de teu país tão diversa, / que se habita uma língua / como se fala Marselha.”); “A capela dourada do Recife” (“O barroco prolixo / com todos os seus tiques, / e o reto, tão correto, direto ao que insiste, / são linguagens que rara- / mente coexistem: / só as **vi** na Capela / Dourada do Recife. / E não **sei** de outro exemplo, / nem **me lembro** que ouvisse, / de linguagens casarem / de armas e de alma em riste.”); “A Willy Lewin morto” (“foste ainda o fantasma / que prele o que **faço**, / e de quem **busco** tanto / o sim e o desagrado.”); “Lendo provas de um poema” (“Com Rubem Braga, certa vez, / **lia** em provas ‘Dois Parlamentos’. / Na manhã ipanema e verão, / em volta do alto apartamento,”); “Máquinas, de Vera Mindlin” (“As máquinas não são do ofício / a que ela se dá, as artes gráficas; / algumas nem há, e **desconfio** / que alguma é híbrido de máquinas.”); “De uma praia do Atlântico” (“Mas há um outro ver / além do primário (o olho), / porque daqui te **vejo** / com o ver do corpo todo,”); “Exposição Franz Weissmann” (“eis que o teatro de tanto demais de coisas e de matéria túrgida parece ter levado weissmann a duvidar se a realidade pode verdadeiramente vir a ser já não **dig**o cristalizada mas simplesmente domada”); e “Poema” (“nova espécie de sol / **eu**, sem contar, **descobria**: / não a claridade imóvel / da praia ao meio-dia,”).

A *persona poética* de Cabral é uma presença tão forte em *Museu de tudo*, que mesmo quando não aparece ela se impõe. E não estamos nos referindo apenas àquela já mencionada estratégia cabralina de dizer-se indiretamente através do outro. Em “O autógrafo”, curioso poema de 1946, apesar da voz narradora ser completamente anônima – não há nenhuma

referência direta sobre o sujeito que fala – ela não será capaz de apagar aquele que está por trás dela. Não é o que indica o próprio título do poema? Se a pista nos é dada logo de início, a linha de análise parece se confirmar no decorrer dos versos:

Calma ao copiar estes versos
antigos: a mão já não treme
nem se inquieta; não é mais a asa
no vôo interrogante do poema.
A mão já não devora
tanto papel; nem se refreia
na letra miúda e desenhada
com que canalizar sua explosão.
O tempo do poema não há mais;
Há seu espaço, esta pedra
indestrutível, imóvel, mesma:
e ao alcance da memória
até o desespero, o tédio.

Com certeza, as reflexões contidas neste poema não são nada apócrifas (como as supostas dúvidas de Marianne Moore). E ele não será tão impessoal que nada revele de seu autor: “Calma ao copiar **estes** versos **antigos**⁸”, “a mão já não treme nem se inquieta {...} já não devora tanto papel; nem se refreia na letra miúda e desenhada com que canalizar sua explosão.”. Um *eu lírico* que não se nomeia, mas que pode se confundir com a *persona poética* de Cabral, diz estar calmo ao copiar versos antigos. O tempo do poema passou, e com ele a inquietude, a ebulição típica dos momentos de criação. Ficou o seu espaço, ou seja, o próprio poema: “pedra indestrutível, {...} e ao alcance da memória até o desespero, o tédio”. A memória na obra de João Cabral não será sempre dolorosa, mas o fazer poético será invariavelmente sinônimo de “parto”, o resultado de uma luta, de uma tensão, como ele mesmo disse. O fazer desalentado e insuficiente, bastante presente nesta fase (1946-1947), do qual o exemplo mais radical é *Psicologia da composição* – “O ideal do deserto (‘Fábula de

⁸ Utilizamos o grifo em *estes* e *antigos* para chamar a atenção para a capacidade destas palavras de organizar à volta do sujeito as relações espaciais e temporais que o definem.

Anfion’) seria o de nunca mais compor, nunca mais fazer nada, o puro expurgo da Poesia.” (FREIXIEIRO, 1971: 188) –, encontra ressonância nesta composição de 1946. Ao seu lado, em *Museu de tudo*, encontraremos composições mais recentes nas quais se tematizam ainda a angústia e o desalento frente ao que se deseja criar e a própria criação, dentre as quais citamos: “O artista inconfessável” (“Fazer o que seja é inútil. / Não fazer nada é inútil./ Mas entre fazer e não fazer / mais vale o inútil do fazer.”); “No centenário de Mondrian” (“então só essa pintura / de que foste capaz / apaga as equimoses / que a carne da alma traz / e apaga na alma a luz, / ácida, do sol de dentro, / ao mostrar-lhe o impossível / que é atingir teu extremo.”); “Díptico” (“A verdade é que na poesia / de seu depois dos cinquenta, / nessa meditação areal / em que ele se desfez”); “A insônia de Monsieur Teste”, entre outras.

Interessante acompanhar ao longo da obra cabralina o modo pelo qual memória e subjetividade se entrelaçam. A relação entre elas será quase sempre tensa e não serão poucas as vezes em que a matéria biográfica aparecerá “atenuada” por uma voz narradora em terceira pessoa. O fluxo memorialístico emerge de forma diversificada também, conforme as lembranças evoquem sentimentos de dor ou de prazer. Em “O profissional da memória”, ainda em *Museu de tudo*, uma memória voluntária, em nada dolorosa, está ligada ao sentimento amoroso. Trata-se de um recurso a que o artista lança-mão para “viver de novo” um acontecimento passado, uma espécie de antídoto contra a saudade e contra o próprio tempo que passa:

Passeando presente dela
pelas ruas de Sevilha,
imaginou injetar-se
lembranças, como vacina,

para quando fosse dali
poder voltar a habitá-las,
uma e outras, e duplamente,
a mulher, ruas e praças.

Assim foi entretecendo
entre ela e Sevilha fios

de memória, para tê-las
num só e ambíguo tecido;

foi-se injetando a presença
a seu lado numa casa,
seu íntimo numa viela,
sua face numa fachada.

Mas desconvivendo delas,
longe da vida e do corpo,
viu que a tela da lembrança
se foi puindo pouco a pouco;

já não lembrava do que
se injetou em tal esquina,
que fonte o lembrava dela,
que gesto dela, qual rima.

A lembrança foi perdendo
a trama exata tecida
até um sépia diluído
de fotografia antiga.

Mas o que perdeu de exato
de outra forma recupera:
que hoje qualquer coisa de uma
traz da outra sua atmosfera.

Em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, respondendo sobre o papel da memória em sua obra, Cabral esclarece que sua poesia “é um esforço de ‘presentificação’, de ‘coisificação’ da memória.”(1998, p. 31) Se a memória está na base de sua poesia desde o início, ela parecerá mais evidente da metade para o final de sua obra. Afinal, diria o próprio poeta: “Atualmente, as lembranças têm sido mais frequentes, embora não mais fortes.” (ibid.) No poema acima temos uma pequena demonstração de uma memória salutar, prazerosa, que faz da mulher amada e da cidade de Sevilha uma coisa só – única e indissociável lembrança – procedimento que aparece com força total em *Sevilha andando*, único livro que o poeta admite ter feito para uma “determinada pessoa” (ibid.). Neste volume, dedicado a sua segunda mulher, Marly de Oliveira, no poema “É de mais, o símile”, explica-se essa fusão, dispensando-se a comparação entre a mulher e a cidade. A metáfora, então, dá lugar ao símile:

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.

{...}

Assim, não há nenhum sentido
em usar o “como” contigo:
és sevilhana, não és “como a”,
és Sevilha, não só sua sombra.

Em *A escola das facas* (1980), dedicado a seus irmãos, o fluxo memorialístico evoca os tempos de criança. O olhar do menino “tímido e guenzo” alcança o do poeta e diante do leitor se descortinam paisagens e personagens da infância pernambucana. Como em um filme ou, melhor, como quando se folheia um álbum de retratos, imagens impregnadas de lembranças revelam os engenhos da família na Zona da Mata (Moreno, Timbó, Jaqueira, Poço do Aleixo, Pacoval, e Dois Irmãos), com suas lavouras de cana-de-açúcar, casas-grandes, moendas e usinas; os familiares (a mãe, avós, tios, primos e irmãos); os agregados (Cento-e-sete); cassacos “do eito e de tudo” para quem o “menino guenzo” lia “romances de barbante”; Siá Floripes (“Siá Floripes veio do Poço / para Pacoval, Dois Irmãos, / para seguir contando histórias / de dormir, a mim, meu irmão”) e Siá Maria Boca-de-Cravo (que “passou-se a vida num mocambo / plantado num chão lama e lixo”); Horácio, “o bêbado cabal”(que com alma de passarinho gastou o dinheiro do alpiste no “alpiste-cachaça”); o rio Tapacurá (“rio entre pedras, a assoviar, / e um dia quase me afogou”), e também o Jiquiá, o dos Afogados e o Tigipió (rios que, mais uma vez, ganham atributos humanos, e que na maior praça do Recife chegam e se sentam para conversar como fazem “aposentados e mendigos”: “Todos, com voz grossa de terra, / se devem conversar do mesmo: / do impossível de coar sua

água / do que traz de lama e despejo”) e, principalmente, o Capibaribe, “cão que me segue sem temor” (“Maré do Capibaribe, minha leitura e cinema” – mais que um rio, um mestre: “afinal o que ensinaste / ao aluno em cujo bolso / tu pesas como uma chave?”); os mangues (que “lançam dentro de nós nossa culpa mais negra”); o Porto dos Cavalos (onde o Capibaribe “se remansa”, contando ao menino o seu percurso, repetido pelo poeta depois em *O rio*); a praia de pesca do Pina; as paisagens litorâneas de Barra do Sirinhaém; a arquitetura do Teatro Santa Isabel; o vento alísio que “cursando as folhas laminadas” de coqueirais e canaviais “se afia em peixeiras, punhais”, o mítico Sertão (osso e esqueleto), “que pode dar uma estrutura ao discurso que se discursa”, e também o sertanejo e seu “*cante*” (os romances de cordel); além de facas, frutas e chuvas pernambucanas, a cidade do Recife e Olinda. Enfim, paisagens físicas e humanas que denotam lembranças recortadas e destacadas pelo olhar afetivo do “filho-de-engenho”. O que a “escola das facas” parece ensinar é que por trás de facas e pedras, por trás de uma paisagem árida e agreste pulsa, resguardado, um coração de menino.

No livro seguinte, *Auto do frade* (1984), se depara o leitor com o pungente relato dos últimos momentos de vida de Frei Caneca, que segue a pé, escoltado pelos guardas diante do povo que se aglomera nas calçadas e nas janelas das casas, da cadeia onde acabou de ser acordado pelos carcereiros até seu encontro com a morte no Forte das Cinco Pontas. Caminhando para o cadafalso, é provável que os monólogos interiores do silencioso frade abalem até as pedras das antigas ruas do Recife. Preocupados com o efeito de suas palavras nas pessoas que a sua volta procuravam ouvi-lo, conversam, então, o oficial e o provincial:

“ – O alcatrão já não o preocupa
e ao sol curou-se da prisão.
– Parecia que estava bêbado.
Era álcool ou sua desrazão?
– Bêbado da luz do Recife:
fez esquecer sua aflição.
– Mas pareceu falar em versos.
É isso estar bêbado ou não?
– Mas sem querer fala em verso
quem fala a partir da emoção.”

Mais uma vez, não será possível negar o lirismo que transbordando dos versos magistralmente construídos pelo poeta envolve a figura do insurgente frade carmelita, a quem Cabral reivindica o papel de herói no processo de instalação da República no Brasil. Neste belíssimo *poema para vozes*, originalmente escrito para cinema – e, de fato, em outros poemas narrativos como *O cão sem plumas* e *O rio* – Flora Süssekind vai chamar a atenção para a instabilidade entre descrição e narração, assinalando com isso uma das marcas do método cabralino: “a confluência, em tensão continuada, de um tom expositivo e um andamento narrativo na composição do poema.” (SÜSSEKIND, 1998: 47). No entanto, o que para nós salta aos olhos no *Auto do frade*, é um outro tipo de tensão. A tensão entre uma emissão que se deseja distanciada e uma recepção emocionada, resultado da contenção da emoção. “Nunca a condensação, a contenção e a força estiveram tão unidas causando emoção, embora, como sempre, escritos com a objetividade e ausência da emoção do autor” (OLIVEIRA, 1994: 22), comenta Marly de Oliveira em prefácio à *Obra completa*.

Até aqui, tem-se tentado demonstrar como a subjetividade (e, conseqüentemente, também o lirismo), a partir de um livro *divisor de águas* como *Museu de tudo*, vai se desvelando e ganhando terreno na poesia cabralina. De todos os exemplos que trouxemos para corroborar a tese central deste estudo, talvez o mais contundente seja este que encontramos no *Auto do frade*, quando em uníssono, ao se juntarem a voz de Frei Caneca, logo depois de execrado e vestindo já a “alva dos condenados”, e a da *persona* de João Cabral de Melo Neto, é esta que, anacronicamente, se sobressai, “apagando” a voz do personagem central:

“ Será que a morte é de branco
 onde 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.”

A genial fusão imprime de forma indelével na figura heróica do frade carmelita do *Auto do Frade* a assinatura do seu autor, ao elidir o tempo e o espaço que separam Frei Caneca (acusado de ser um dos líderes do movimento de 1824 contra a dissolução da Assembléia decretada por D. Pedro I, foi condenado por uma junta militar que o mandou enforcar. Morreu, por falta de carrasco, a tiros de espingardas, na praça Fortaleza em treze de janeiro de mil oitocentos e vinte e cinco); o escultor romeno Brancusi (1876-1957); o pintor russo, precursor da arte abstrata, Malevitch (1878-1935), que em 1918 apresentou ao mundo sua mais famosa tela “Quadro branco sobre fundo branco”; e o próprio poeta pernambucano. Essa magnífica fusão, cujo fio condutor está na cor branca (o branco da luz do Recife, da veste do condenado, das esculturas ovais de Brancusi, dos quadros de Malevitch, das paisagens e construções típicas do sul da Espanha), traz para o espaço recriado da encenação da morte do frade – além de um posicionamento político frente ao movimento separatista de 1824 – as preferências estéticas do poeta que dessa vez se mostra sem qualquer disfarce ou artifício. Se Cabral ao invés de poeta fosse pintor, o *Auto do Frade* seria um quadro (ou, melhor, uma série de quadros, como os da *via crucis*. Se ganhassem movimento, então, seriam o que ele sempre desejou que fosse: um filme), tão ricas são as imagens produzidas por seus versos, tamanha a plasticidade deste longo e primoroso poema.

No processo de “presentificação da memória” – nesse esforço para salvar os fragmentos trazidos à praia contra suas ruínas⁹, como disse em entrevista para os *Cadernos de*

⁹ Versos de T. S. Eliot em *The waste land*: “These fragments I have shored against my ruins”.

literatura brasileira (1998, p. 31) –, não ficam de fora *Agrestes*, *Crime na Calle Relator* e *Sevilha andando*, seus últimos livros.

Agrestes (1985), volume de fôlego que conta mais de noventa poemas, continua a contrariar aquela máxima adotada pelo poeta que estipula que a fase da pós-maturidade, para uma minora (na qual ele próprio se incluía) não é a mais fecunda. Composições como “O jardim de minha avó”, “Conversa em Londres, 1952”, “Teologia marista”, “Lembrança do Porto dos Cavalos”, “Por que prenderam o ‘Cabeleira’”, “O helicóptero de Nossa Senhora do Carmo”, “Conversa de sevilhana”, “Bancos e catedrais”, “O mito em carne viva”, “Ocorrências de uma sevilhana”, “Lembrança do Mali”, “Espanña en el corazón”, “Murilo Mendes e os rios”, “A W. H. Auden”, “Na Guiné”, “Uma enorme rês deitada”, “Cemitérios metropolitanos”, só para ficar em algumas, continuam a buscar na memória sua força criadora e a colocar em foco o sujeito por trás do objeto.

Crime na Calle Relator (1987) é uma experiência com o poema narrativo, sem usar, contudo, a técnica do romancista. Nele, o poeta assume o papel de um “contador de *causos*”, todos os poemas contam uma história e todas as histórias são autênticas – aconteceram com ele ou a ele foram narradas na Espanha, Pernambuco e Inglaterra. A história no poema que dá título ao livro lhe foi contada por uma bailarina de flamenco, sua amiga, que desejava saber sua opinião: seria ela responsável ou não pela morte da própria avó? Em “O exorcismo”, o *causo* se passa em Madrid, na década de sessenta, numa visita ao médico, que, sabendo ser o paciente um ilustre escritor, lhe pede para ler algum de seus livros. Na semana seguinte, livro já lido, o médico pergunta porque Cabral escreve tanto sobre a morte. Ao que ele responde: “Nunca da minha, que é pessoal, / mas da morte social, do Nordeste.” E o médico retruca: “Seu escrever da morte é exorcismo, / seu discurso assim me parece: / é o pavor da morte, da sua, / que o faz falar da do Nordeste.” Tendo o médico razão ou não, o que interessa para nós é que não há uma única vírgula de impessoalidade em *Crime na Calle Relator*. Em “As

infundiosas”, revela o *eu lírico*: “Eram três irmãs andaluzas, / da imensa maioria viúva. {...} (Conheci bem as três artistas; / eram todas minhas amigas.” Em “História de pontes”, que lhe foi contada em Recife quando menino, Cabral procura reproduzir no poema a atmosfera noturna, um tanto quanto sobrenatural e assustadora, de suas pontes no meio da madrugada. Se ao cruzá-las nestas horas um sujeito se deparar com outro, é muito provável que seja uma assombração: “N., Cavalcanti ou quem quer, / pavor e nojo, deu no pé”. Cabral termina a história com uma brincadeira, conforme contou ao crítico literário Luís Costa Lima em entrevista para a revista *34 Letras*, em março de 1989:

“Eu termino o poema com uma brincadeira, dizendo que o sujeito foi para a Tamarineira, onde o tio Ulysses, que era meu tio, psiquiatra, curou-o. Essa história talvez seja uma história do século passado, tio Ulysses nem era vivo. Mas já que eu estava fazendo um poema, eu disse que ele foi para a Tamarineira, que era o maior hospital de loucos do Recife, e que tio Ulysses, que foi, na minha infância, diretor do hospital, o curou. Por que eu ia dizer que ele foi para a Tamarineira onde um *psiquiatra* o curou? Fica uma experiência muito mais tocável eu botar tio Ulysses. Aí o leitor vê que é uma pessoa e não um psiquiatra. Assim eu dou uma visualidade que, se eu pusesse ‘um psiquiatra’, não daria.” (ATHAYDE, 1998: 120)

Fica claro nessa passagem que o poeta considera agora positiva a inserção no poema de elementos pessoais, uma vez que são capazes de transformá-lo numa experiência mais “tocável”. A presença do tio Ulysses, diz Cabral, confere à composição mais “visualidade”. Não apenas isso, confere a ele também a marca da experiência pessoal, que, por sua vez, dá aos poemas narrativos maior autenticidade. Quando contamos uma história e dizemos ao nosso interlocutor que ela se passou conosco, ou com alguém que conhecemos, queremos dar a ela veracidade. Qualidade que também o poeta-contador de história deseja ver em seus poemas.

Sobre *Sevilha andando* (1989), seu último livro, quase não se encontram declarações. Perguntado sobre ele, o poeta é sempre lacônico: o máximo que diz é que ele tem uma certa estrutura, que não são poemas soltos, e que foi feito para “determinada pessoa”. Sem dúvida, *Sevilha andando* fala por si mesmo ao colocar em foco ao mesmo tempo a mulher amada e

desejada e a cidade com a qual mais se identificou, depois da cidade natal. *Sevilha andando* é, portanto, uma dupla declaração de amor. Cabral não se sentia um turista na cidade, um estrangeiro. Ele não habitou Sevilha, ela é que o habitou, por dentro. “Não viveu cá como um qualquer. / Conheceu Sevilha como a Bíblia / fala de conhecer mulher”, dizem os sevilhanos em “Na despedida de Sevilha”, no livro anterior.

CONCLUSÃO

Em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, Cabral atesta que nunca teve vontade de escrever um livro de memórias uma vez que elas se apresentam apenas como “fragmentos”(1998, p. 31). Para um poeta que se dedicou a falar “das coisas”, colocar em foco a matéria biográfica nua e crua, sem nem mesmo poder re-significá-la através do verso, seria, no mínimo, surpreendente: “Tudo o que fiz diz respeito a mim, detesto reviver. Eu prefiro não me lembrar de nada do meu passado” (ATHAYDE, 1998: 146). No entanto, tempo, distanciamento e memória estarão na base de toda sua poesia: “A observação vem primeiro, mas o poema só pode ser trabalhado quando ela já se transformou em recordação”, diria em outra ocasião a José Castello (2006, p. 135). Assim é que a maior parte de seus poemas sobre Pernambuco foram escritos quando estava no exterior, e aqueles que tematizam Sevilha, ou o mundo espanhol, foram feitos fora da Espanha. Os poemas de *Paisagens com figuras*, por exemplo, foram escritos no Brasil entre 1954 e 1955, época em que Cabral, respondendo a um inquérito que o acusava de subversão, acabava de ser reintegrado à carreira diplomática pelo Supremo Tribunal Federal, passando a trabalhar no Departamento Cultural do Itamaraty, no Rio de Janeiro. Atitude que nos faz lembrar dos versos de Drummond, em “Explicação”, de *Alguma poesia*: “ No elevador penso na roça, / na roça penso no elevador.” (ANDRADE, 1998: 80). Apesar de o esforço de “presentificação” da memória alimentar sua

poesia, como ele próprio declarou, o poeta nega que essa seja uma vocação sua. A relação conflituosa com o *fazer* poético é, aliás, uma das características desta poesia. Para o poeta pernambucano de coração sevilhano, a poesia é coisa “de nervos”, que consome e martiriza a quem se entrega à dura tarefa. Não foram poucas as vezes, como vimos, que o poeta tematizou em sua escrita literária esse *fazer* insuficiente, aquém de suas expectativas. Atitude que se tornaria ainda mais flagrante na fase da pós-maturidade, como demonstram os versos de “Díptico” (*Museu de tudo*) – “nessa meditação areal / em que ele se desfez” – ; de “O que se diz ao editor a propósito de poemas” (*A escola das facas*) – “e se o pulmão não pode outro estilo / (esta dicção de tosse e gagueira)” – ; de “A Augusto de Campos” (*Agrestes*) – “Ao tentar passar a limpo, / refazer, dar mais decoro / ao gago em que falo em verso”; entre outros. Nesta fase, o *fazer* desalentado encontra eco nas limitações físicas impostas pelo envelhecimento. No final da vida, vencido o problema crônico da dor de cabeça, Cabral lutava contra a depressão e enfrentava este que parece ser o pior castigo para quem, como ele, dedicou uma vida à leitura e à escrita: a cegueira. Em setembro de 1995, aos setenta e cinco anos, compõe, então, este poema que ficaria alguns anos guardado na gaveta, talvez à espera de outros que a ele se juntariam em um novo livro:

Pedem-me um poema
um poema que seja inédito,
poema é coisa que se faz vendo,
como imaginar Picasso cego?

Um poema se faz se vendo,
um poema se faz para a vista,
como fazer o poema ditado
sem vê-lo na folha inescrita?

Poema é composição,
mesmo da coisa vivida,
um poema é o que se arruma,
dentro da desarrumada vida.

Por exemplo, é como um rio,
por exemplo, um Capibaribe,
em suas margens domado
para chegar ao Recife.

Onde com o Beberibe,
com o Tejipió, Jaboatão
para fazer o Atlântico,
todos se juntam a mão.

Poema é coisa de ver,
é coisa sobre um espaço,
como se vê um Franz Weissman,
como não se ouve um quadrado.

(*O Globo*, 9 de janeiro de 2000)

Este poema que permaneceu inédito, publicado pela ocasião de seu falecimento na revista *Poesia sempre* – e pelo jornal *O Globo* três meses depois de sua morte, revela as mazelas do artista. Mais uma vez tem-se a supremacia dos atributos visuais e plásticos da composição em detrimento de suas qualidades sonoras ou auditivas: “Poema é coisa de ver, / é coisa sobre um espaço, / como se vê um Franz Weissman, / como não se ouve um quadrado”. Para Cabral, o poeta e o pintor se irmanam em seu ofício no momento da criação: “Pedem-me um poema / um poema que seja inédito, / poema é coisa que se faz vendo, / como imaginar Picasso cego?”. Diante novamente de circunstâncias fisicamente adversas e agora intransponíveis, irá ele demonstrar que antes de tudo o poeta é “um lutador”¹, que não luta só com as palavras, mas com o próprio corpo, e contra o tempo que corrompe e destrói. Seria mais fácil ceder às exigências da idade e abrir mão de seu ofício, porém, vida e obra estão entremeadas em um mesmo tecido: o poema “é composição / mesmo da coisa vivida, / um poema é o que se arruma, / dentro da desarrumada vida”. Não se escapa à morte, tampouco à vida, com sua diversidade e adversidades.

O que esse estudo procurou mostrar é que a *persona poética* (ou *personas*) de João Cabral de Melo Neto não pode ser tomada como um artifício fixo, imutável, ela também sofrerá modificações. Em última análise, como disse George Wright “as personas refletem a

¹ Nos versos de Drummond, em “O lutador”: “Lutar com palavras / é a luta mais vã. / Entanto lutamos / mal rompe a manhã. / São muitas, eu pouco. / Algumas, tão fortes / como um javali. / Não me julgo louco. / Se o fosse, teria / poder de encantá-las. / Mas lúcido e frio, / apareço e tento / apanhar algumas / para meu sustento / num dia de vida.” (ANDRADE, 1962: 183)

complexidade, as contradições, as intrincadas inconsistências que sabemos serem características do ser humano”² (WRIGHT, 1962: 22). Por mais que o artista deseje exercer sobre ela total controle, ela o pode escapar e o surpreender assumindo novas formas. Também a poesia tem caminhos próprios e é matéria viva: “jardins enfurecidos” (“Poesia”, *Pedra do sono*), “cavalo solto e louco” (“Fábula de Anfion”), “potro solto” (“O que se diz ao editor a propósito de poemas”, *A Escola da facas*). Essa poesia, que o desafia e o convida à luta, consegue fazer com que ele mantenha tensionado seu arco. Nas palavras de Raimundo (*Os três mal-amados*, 1943), o poeta mostra ter definido seu projeto poético logo no início, um projeto que ergue barreiras “ao rio impreciso”, que prevê a construção de “um objeto sólido” e que envolve a capacidade intelectual: “penso para escolher”:

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 construírei 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 a minha fuga.

O poema desejado será então símile do *desenho* (objeto das artes plásticas) e do *cimento armado* (quijá um edifício, objeto da engenharia e da arquitetura), sem dúvida, objetos sólidos, presenças precisas e inalteráveis. Pode um poema ser uma presença precisa e inalterável como o deseja seu autor? Talvez sim, no sentido de que o poema impresso permanece enquanto obra de arte, assim como permanecem quadros ou catedrais. Talvez não, porque ao sair das mãos do criador ele entra em outros domínios: o do leitor. Nesta seara, ele pode já não ser mais exatamente aquilo que o seu autor idealizou. Por mais unívoca e coerente que seja a poesia de João Cabral de Melo Neto – uma poesia que faz o elogio da “serventia das idéias fixas” e que vai defender até o fim seu ideário através da imagem da “pedra”, “da faca”, “da coisa” – ela é o reflexo de uma matéria viva, de um processo em

² “In the first place, personae often reflect the complexity, the contradictions, the intricate inconsistencies we know to be characteristic of human beings”.

constante transformação, e verdadeiramente existe em suas contradições. Quando escreveu “Poema”, em 1947, não estaria ele reconhecendo, graças a um novo jeito de ver “as coisas”, graças a um novo olhar, a descoberta de diferentes possibilidades na concepção do poema?

na calma segurança
de quem tudo sabia,
no contato das coisas
que apenas coisas via,

nova espécie de sol
eu, sem contar, descobria:
não a claridade imóvel
da praia ao meio-dia,

de aérea arquitetura
ou de pura poesia:
mas o oculto calor
que as coisas todas cria.

Poderiam estes versos contradizer o projeto poético que Cabral vinha solidificando? Infelizmente, “Poema” parece não ter passado pelo crivo de seu autor, pois não foi resgatado junto àquelas outras composições datadas da década de 1940, 50 e 60 (“O autógrafo”; “Fábula de Rafael Alberti”; “Cartão de Natal”; “Exposição Franz Weissmann” e “*El toro de lidia*”) que integram a primeira edição de *Museu de tudo* da José Olympio, as outras edições da Nova Fronteira e a da Nova Aguilar. Ele somente vem à baila em 1994, quando a Nova Aguilar lança a *Obra completa*, uma edição que contou com a assistência do próprio autor e foi organizada por Marly de Oliveira. Mesmo assim, não há, estranhamente, uma única referência à sua aparição, como se ele já houvesse feito parte do livro em edições anteriores, o que não ocorre, como tivemos a oportunidade de constatar. Há também na edição da Nova Aguilar outras particularidades além desta: quinze novos poemas foram acrescentados à *Sevilha Andando* (aparentemente escritos depois de sua publicação, entre 1989 e 1993) e três poemas de *Crime na Calle Relator* (que agora traz “A morte de ‘Gallito’”) foram deslocados para *A escola das facas*, são eles: “Menino de três Engenhos”, “A múmia” e “Porto dos Cavalos”.

Poemas que se servem abertamente da biografia de seu autor. Neste último, revela o poeta do Capibaribe:

o Capibaribe repete
o que diz e contei no “Rio”,
e mais uma vez repeti
em poemas de alguns outros livros.

Verifica-se que a partir de *Museu de tudo* (e a inserção tardia de “Poema” no livro só vem confirmar a nossa hipótese de trabalho), a *persona poética* de Cabral, quase sempre atenuada pela impessoalidade ou identificada pela ausência, vai mostrar uma nova faceta, já que a subjetividade e o lirismo começam a ganhar mais destaque à medida que o memorialismo e os elementos autobiográficos vão se firmando enquanto matéria por excelência desta etapa poética. Faria sentido, por exemplo, negar a presença do escritor nos versos de “Porto dos Cavalos”, acima transcritos? Seria no mínimo uma extravagância, como disse o crítico norte-americano, principalmente quando *eu estético* e *eu biográfico* se fundem desta maneira. Todos sabemos e aceitamos que o autor é uma entidade real, que tem sua existência fixada para além do texto literário. Mas, mesmo quando o autor não deseja “dar-se em espetáculo”, como é o caso de João Cabral, ainda assim, podemos reconhecê-lo de “viés”. O que este estudo procurou mostrar é que a presença do poeta na obra não será percebida apenas de viés. Em seus últimos livros esta presença se faz notar às claras e muito mais diretamente. Até que ponto, afinal, é possível separar o autor de sua obra? Ferreira Gullar lança luz sobre essa questão:

Nela (na sua poesia), ele constrói um muro contra uma loucura que, o leitor percebe, lateja sob a construção. Ao contrário do que ele desejava, não é uma poesia destituída de sentimentos. Uma coisa é o conceito, outra é o resultado. E o melhor da poesia de João Cabral é aquele algo que sempre escapa à racionalidade do autor.
(*Jornal do Brasil*, 11 de outubro de 1999)

Sem deixar de reconhecer, nem por um minuto, o talento, a capacidade intelectual, a aptidão crítica, a dicção única e a coerência que caracterizam a poesia cabralina, concordamos com Gullar quando ele diz que alguma coisa o escapa e que o leitor também lê nas entrelinhas. Não só o que está escrito tem relevância, o silêncio também significa. Assim como o resultado de uma obra de arte pode frequentemente ultrapassar o conceito inicial, suplantando, inclusive, o próprio criador. O poeta maranhense, ele próprio crítico de arte e amigo pessoal de Cabral, não trai sua sensibilidade, leitor privilegiado que é. Pautados pela certeza de que a verdade não é única ou absoluta, procuramos colocar em foco na poesia cabralina a relação dialética que se estabelece entre categorias que se opõem: lirismo e antilirismo; subjetividade e objetividade; contenção e eloquência; razão e emoção. Não faz parte do objetivo deste estudo afirmar que a poesia de João Cabral tomada em seu segundo momento nega o projeto poético estabelecido desde o início. O lirismo e a subjetividade habitam, sim, a poesia cabralina, principalmente depois de *Museu de tudo*, como pretendemos demonstrar através dos inúmeros exemplos aqui expostos, mas isso não significa dizer que ela tenha pulado de um extremo ao outro. Nossa intenção é mostrar que a poesia cabralina não está “engessada”, que ela se modifica, assim como tudo o mais se transforma também. Se a pedra, que Cabral escolheu como um dos símbolos de sua escrita literária, com toda sua sugestão de permanência e imobilidade, sofre a ação do tempo e também se transforma, como pensar que o homem e suas convicções podem permanecer inalteráveis. Se alguma coisa mudou no poeta Cabral e em suas convicções acerca da poesia, vale pensar que esta é uma mudança que abriu espaço para a subjetividade e o lirismo, sem que isso o tenha transformado em um Casimiro de Abreu ou em um Castro Alves. O *parti pris* de João Cabral – ou seja, a convicção de que o lirismo é perigoso, pois leva o poeta a falar exclusivamente de si, portanto deve ser banido a qualquer custo – não parece se confirmar. A lição que se depreende quando se convive com a poesia de Cabral é que é possível falar de si, inclusive mais diretamente,

sem cair no confessionalismo explícito, aquele tipo de confessionalismo ridicularizado em “*Generaciones y Semblanzas*”, de *Serial*. Assim é que ao lado de poemas em que a voz narradora se revela completamente anônima, ao lado do artifício que transforma o *eu* em *ele*, teremos também aqueles em que o poeta vai falar diretamente de si. Também não nos parecerá certo fazer coro com o próprio poeta quando ele diz que sua poesia é “fria” (ATHAYDE, 1998: 74), ou destituída de emoção. Na verdade, o poeta se contradiz em suas declarações: uma hora, ele diz que sua poesia é fria, para depois dizer que a poesia é “linguagem afetiva” (Ibid., p. 71). Diz que não se faz um poema com emoção, mas que “escrever sem que o pulso se acelere, sem rasgar, sem riscar, não entendo” (p. 30). Essa dupla mensagem e suas contradições permanecem latentes na obra de Cabral. Concordamos com Gullar, portanto, quando ele diz que o leitor acaba percebendo não apenas o que o poeta quer mostrar, mas também aquilo que permanece oculto, protegido pela construção.

José Saramago, no filme *Janela da Alma* diz: “Para conhecer as coisas, há que dar-lhes a volta”. Mas o esforço de apreensão do mundo que o artista cria com sua obra, ela própria inesgotável, será sempre, este sim, insuficiente. “Dar a volta” ao mundo de poesia criado por Cabral será sempre uma tarefa que não se conclui. E este trabalho, ao eleger um ponto de observação, com certeza, não esgotou seu tema. No doutorado, com espaço e tempo alongados, pode-se viabilizar o aprofundamento das questões aqui apresentadas, permitindo-nos, inclusive, nos deter mais demoradamente em cada uma das obras desse artista que (junto a Machado de Assis, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar e tantos outros) nos faz orgulhosos de termos o português como língua materna.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

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

_____. *Poesia completa. Serial e antes – A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Museu de tudo e depois - Poesias completas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

_____. *Sevilha andando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR

ATHAYDE, Félix. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

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

_____. “A lição de João Cabral”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. n. 1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998. p.62 – 105.

- BOSI, Alfredo. “O Auto do Frade: as vozes e a geometria”. In:----, *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, p. 96-102.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem*. Rio de Janeiro / Petrópolis: Editora Vozes, 1967.
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. 1ª ed: 1973. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- FREIXIEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.
- GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição e permanência. Miró e João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- HOUAISS, Antônio. “Sobre João Cabral de Melo Neto”. In: *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p.203 –227.
- LEITE, Sebastião Uchoa. “Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986. p.108-148.
- _____. “O pós-modernismo: a geração 45, Cabral, os novos poetas”. In: *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Editora Vozes, 1966. p. 76-90.
- LIMA, Luiz Costa. “A traição conseqüente ou a poesia de Cabral”. In: *Lira e Antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 237- 410.
- _____. “Pernambuco e o mapa-múndi” In: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 176-189.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímesis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro/ Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

OLIVEIRA, Marly de. “João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra”. In: MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 15 – 24.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

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

SENN, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

_____. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

ZAGURY, Eliane. *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.

_____. *Sentimento do mundo*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ARANTES, José Antonio. “Camaleoa numa folha”. In: MOORE, Marianne. *Poemas*. São Paulo: Companhia das letras, 1991. p.179-197.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1984.
- CASTRO, Fernanda de. “Introdução”. In: RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um poeta*. Lisboa: Portugália Editora, s.d.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- JÚDICE, Nuno. *As máscaras do poema*. Lisboa: Aríon, 1998.
- KOOGAN LAROUSSE. *Pequeno dicionário enciclopédico*. Dir. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever?” In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.
- MOORE, Marianne. *Poemas*. Seleção de João Moura Jr. Tradução e posfácio de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das letras, 1991.
- PAZ, Octavio. “Poesia e poema”. In: *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 15 – 31.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A criação do texto literário” In: *Literatura brasileira: ensaios*. São Paulo: Norte Editora, 1986. p. 7 – 16.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um poeta*. Lisboa: Portugália Editora. s.d.
- SOUNES, Howard. *Dylan: a biografia*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. “Ego trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico” In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993. p.285 –296.

_____. “Seis poetas e alguns comentários” In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993. p. 297 – 329.

TRÍAS, Eugenio. *Lo Bello y Lo Siniestro*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1984.

VALÉRY, Paul. “Discurso sobre a estética”. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. COSTA LIMA, Luiz (org.). Rio de Janeiro: Francisco Alves. p. 7 –25.

WRIGHT, George T. *The poet in the poem*. California: University of California Press, 1962.

JORNAIS E REVISTAS:

“João Cabral de Melo Neto”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

“A despedida de João Cabral”. In: *Jornal do Brasil*. Caderno B, 11/10/1999.

“João Cabral de Melo Neto”. In: *O Globo*. Domingo, 9 de janeiro de 2000.

“Poesia em estado (anti) natural”. In: *Entrelivros*, ano 2 – nº 13. Maio de 2006.

“Dando a ver Cabral”. In: *Entrelivros*, ano 2 – nº13. Maio de 2006.

SITES:

<http://www.library.yale.edu/mssa>

FILMES:

Morte e vida severina. Direção de Walter Avancini. TV Globo, 1981.

Recife/Sevilha. Direção de Bebeto Abrantes, 2003.

O curso do poeta. Produtores: Fernando Sabino e David Neves. Roteiro de direção de Jorge Laclette, 1973.

Janela da alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho, 2001.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)