O ESPAÇO, O CORPO, O POEMA: A SUBVERSÃO DO REAL EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

RODRIGO GARCIA BARBOSA

FALE/UFMG • BELO HORIZONTE • 2009

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Rodrigo Garcia Barbosa

O ESPAÇO, O CORPO, O POEMA

A SUBVERSÃO DO REAL EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.
Área de concentração: Literatura Brasileira
Orientadora: Professora Vera Casa Nova – FALE/UFMG

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

Agradeço:
aos meus pais pela chance
de experimentar o real;
aos amigos que me
ajudaram a construí-lo;
à Ju por subvertê-lo;
à Vera pela orientação luminosa
e a curiosidade das sombras;
ao CNPq pela bolsa de estudos
fundamental para o sucesso
desta pesquisa.

"Algum cretino talvez use o bom senso
em vez de bombril para polir poemas"
Montez Magno

RESUMO

Este trabalho analisa as imagens do *corpo* e do *espaço* presentes na poesia de João Cabral de Melo Neto tomando como referencial teórico os estudos de Mikhail Bakhtin sobre a *cultura popular carnavalesca* e a obra de François Rabelais. Este exercício comparativo, baseado nas propriedades *concretas*, *exteriores* e *dialógicas* da linguagem – aplicáveis tanto às manifestações populares quanto à poética cabralina – destaca a importância das imagens mencionadas para a constituição desta poética, ao mesmo tempo que aponta para a possibilidade e a necessidade de se rediscutir a natureza e o significado da *lucidez* e da *racionalidade* presentes na poesia de João Cabral.

ABSTRACT

This work analyzes images of *body* and *space* in João Cabral de Melo Neto's poetry using as theoretical reference the studies by Mikhail Bakhtin on *popular culture* and François Rabelais's works. This comparative exercise, based on the *concrete*, *exterior* and *dialogical* properties of language – applicable to both *popular manifestations* and the João Cabral's poetics – detaches the importance of the mentioned images from the constitution of that poetics and, at the same time, it points to the possibility and the necessity of rediscussing the nature and the meaning of *lucidity* and *rationality* in João Cabral's poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 08

1. O ESPAÇO 22
   1.1. As pedras na praça cheia 26
   1.2. Museu de tudo e de todos 29
      1.2.1. Um espaço no poema 31
      1.2.2. Outros redemoinhos na praça 36
      1.2.3. Os vários atores desse museu 41

2. O CORPO 48
   2.1. Excreção e transposição 50
   2.2. Do combate ao banquete 52
   2.3. A terra gigante 54
   2.4. Insinuações de um corpo 55
      2.4.1. Flor, corpo do poema 57
      2.4.2. Louco e raro animal 60
      2.4.3. Um corpo e uma ferida aberta 64
   2.5. Corpos no *Museu* 71
      2.5.1. Corpos de Sevilha e outros corpos 76

3. O POEMA 81
   3.1. O corpo do poema 83
   3.2. *Museu de tudo*: corpo e espaço 89
   3.3. Corpo a corpo; poesia e poeta 94
   3.4. Penetrando Mondrians 99

CONCLUSÃO 106

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 112

INTRODUÇÃO

João: [...] Lendo ontem um livro de Alfonso Reis,
achei uma observação sobre a prosa de Rabelais
que me fez lembrar a sua, em conversa: [...]

(Carlos Drummond de Andrade[1])

O objetivo deste trabalho é analisar a poesia de João Cabral de Melo Neto utilizando como referência teórica a *cultura popular carnavalesca* pesquisada por Mikhail Bakhtin em seus estudos sobra a obra de François Rabelais. Para tanto, tomaremos algumas das imagens utilizadas por João Cabral na *construção* dos poemas para compará-las com aquelas, de natureza semelhante, presentes nas manifestações culturais descritas por Bakhtin. Identificando nos dois *sistemas de imagens* – o *cabralino* e o *bakhtiniano* (ou o carnavalesco popular segundo a leitura de Bakhtin) – a preferência pela *dimensão material e exterior da linguagem*, desenvolveremos entre ambos uma leitura com o objetivo de destacar, na obra do poeta pernambucano, as categorias do *espaço* – ponto de reunião e interação do coletivo – e do *corpo* – unidade aberta ao mundo – enquanto elementos constituintes do *poema*.

Tanto a poesia cabralina quanto a expressão popular carnavalesca aliam sua constituição material e exterior a uma ação comunicativa objetiva não-abstrata que se apóia na possibilidade de um horizonte de entendimento compartilhado pelos sujeitos envolvidos por estes discursos, construindo sentidos a partir de uma estratégia que ultrapassa a condição particular das subjetividades. A partir daí, produzem-se signos que, "sem deixar de fazer parte da realidade material, passa [passam] a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade" (BAKHTIN, 1986, p. 31), ou uma visão de mundo própria. Isso nos permite compreendê-las como *subversivas*, já que ambas buscam constituir uma *realidade sensível não idealizada*: sejam as condições e aspirações do homem comum e da vida ordinária, seja a funcionalidade material de um discurso avesso às "formas de arte superior", rebaixando o sublime e elevado ao nível do cotidiano e comum, transfigurando a idealização da vida na concretude da realidade baixa da matéria.

---

[1] Bilhete de Drummond a João Cabral datado de 29/01/45 (MELO NETO, 2001, p. 213).

Reconhecendo nos dois sistemas semióticos concepções de mundo próprias e análogas, que compreendem a vida em sua materialidade exterior e fazem da substância o espaço sensível da expressão e da experiência, pretendemos analisá-los: a) pela natureza dos signos de que são formados; b) pela relação destes signos com o universo que pretendem representar; c) pela visão de mundo neles presente e o potencial crítico e utópico que encerram. Com este exercício, esperamos ampliar a leitura crítica sobre a obra de João Cabral de Melo Neto, principalmente em relação aos elementos que, inicialmente, não se enquadrariam no difundido projeto cabralino de uma construção poética lúcida e rigorosa, racionalmente controlada. Não que a lucidez e o rigor não sejam os elementos fundamentais desta poesia: eles são. Mas acreditamos que a racionalidade cabralina não lança sua luz sobre uma abstração do pensamento: o poema racionaliza coisas, e seu rigor é substantivo como é sólida a matéria de que trata; tal lucidez, ainda que pedra (imagem que é uma das principais representações – e modelo – da poesia de João Cabral), é pedra viva; dura porque vida condensada. A lição que o poeta dela apreende não é a dicção de coisas mortas, mas de uma força vital surpreendida na sua máxima potência: "a pedra dá à frase seu grão mais vivo: / obstrui a leitura fluviante, flutual, / açula a atenção, isca-a com o risco." (MELO NETO, 1997b, p. 17). Esta mesma condição reconhecemos na cultura popular carnavalesca e no seu sistema de imagens grotescas; e, já que esta busca a substância do real por debaixo das idealizações elevadas, também pode subverter o olhar sobre a poesia de João Cabral e destacar o que está ofuscado por tamanha luminosidade, o que é tido como menos importante, mas que acreditamos fundamental para uma recepção mais apurada e completa desta obra.

Como *corpus* principal de nossa análise, tomaremos a coletânea *Museu de tudo* (1975). Esta escolha se deve ao fato de que investigar toda a obra completa de João Cabral de Melo Neto ultrapassaria em muito as dimensões recomendadas para uma dissertação de mestrado, além do que traria tantos elementos exteriores – ou só indiretamente relacionados – à temática proposta que, por fim, os pontos realmente importantes seriam diluídos num enorme emaranhado de análises, capítulos e referências. No entanto, esta delimitação não impede que outros poemas (de outras coletâneas) de João Cabral sejam requisitados, principalmente aqueles que se aproximam das mesmas questões ou utilizam – de forma distinta ou não – as mesmas imagens presentes nessa coletânea; e, neste sentido, *Museu de tudo* se mostrou uma escolha bastante apropriada por colecionar temas, imagens e referências presentes em toda a obra do poeta, tanto no que se refere ao que foi publicado anteriormente como ao que só veio a público depois. Na verdade – antecipando em parte nossa leitura – esta *reunião de diferentes*

poemas em um mesmo lugar assume, em certo sentido, a condição de um grande *inventário* da poesia cabralina, o que faz da coletânea uma parte bastante representativa do todo e favorece nossa abordagem por meio daquelas mencionadas categorias de *espaço* e *corpo*. Além disso, *Museu de tudo* é reconhecidamente um momento de transformação da poesia de João Cabral, quando a ordenação racional dos poemas se abre, de maneira menos obsessiva, a uma abordagem mais lúdica do mundo e do próprio fazer poético[2], justificando sua escolha como objeto de uma análise que se baseia, como referencial comparativo, na cultura cômica popular e carnavalesca.

Definido o objeto de trabalho, esta dissertação se organiza em três capítulos cujos títulos são – como indica o título principal – "O espaço", "O corpo" e "O poema". No primeiro capítulo – "O espaço" – tomaremos a imagem da *praça pública carnavalesca* como comparante de imagens análogas presentes na obra de João Cabral. Assim, entendendo a *praça pública* como ponto de encontro daquilo que se contrapõe ao discurso dominante, onde os elementos rompem os limites de suas subjetividades para se relacionarem externamente e onde se manifesta o caráter material, transitório e dinâmico da vida, identificaremos e analisaremos na poesia cabralina espaços cuja constituição favoreça a inter-relação concreta dos elementos – o diálogo entre os discursos – para o estabelecimento de uma determinada realidade[3] também concreta; espaços onde a heterogeneidade de forças alimente uma dinâmica que se contraponha a hierarquias e idealizações – tanto no nível do *mundo cotidiano* quanto no nível da linguagem e da arte –, sejam estes espaços uma imagem, uma paisagem, um poema ou a própria coletânea *Museu de tudo*. A identificação e a análise destas conformações têm por objetivo caracterizar a obra de João Cabral como resultado de uma *poética de tensão* onde o *trabalhar* e o *destrabalhar*, o *construir* e o *destruir*, caminham lado a lado; onde a *organicidade* dessas forças heterogêneas – forças que, por estarem associadas a uma corporalidade explícita e fértil, favorecem o inacabamento e o caráter transitório (histórico) da realidade da qual fazem parte – permite que se relativize e reavalie criticamente os pressupostos cabralinos de uma poesia construída com lucidez e racionalidade absolutas, sugerindo uma dialética entre ordenação (autor) e inapreensibilidade[4] (linguagem).

---

[2] João Alexandre Barbosa (2005, p. 131).
[3] Realidade enquanto realização humana.
[4] Quando falamos em *inapreensibilidade da linguagem* nos referimos ao seu caráter dialógico, a sua não submissão a uma única voz controladora e autoritária quando o objeto construído – um poema, por exemplo – se encontra inserido num contexto que envolve o autor, os textos e inter-textos participantes da autoria e os leitores que também anexam seus textos e inter-textos à dinâmica comunicativa.

No segundo capítulo – "O corpo" – realizaremos uma abordagem análoga à do primeiro; no entanto, nele o objeto comparante será o *corpo grotesco*. Este *corpo*, imagem derivada do princípio material e corporal, caracteriza-se pelo exagero, o hiperbolismo e a ambivalência; em resumo, pelo inacabamento. Corpo de orifícios e extremidades, ele penetra o mundo assim como é penetrado por este, existindo sempre no espaço limite de enfrentamento do exterior. Por isso, nele se destacam as partes que favorecem estes movimentos – boca, ânus, órgãos sexuais, nariz – e o que Bakhtin chama de "atos do drama corporal" – a excreção, os desmembramentos e estripações, as práticas sexuais e a alimentação –, ações que sugerem uma relação de mútuo consumo entre o corpo e o mundo. Como no primeiro capítulo, a partir deste comparante identificaremos e analisaremos imagens análogas na poesia de João Cabral, imagens de natureza orgânica e constituição corpórea que também indiquem uma relação de interação com o espaço exterior e com os demais elementos constituintes deste espaço, como a *flor*, o *touro* e o próprio *corpo humano*. Entendemos que estas imagens, materialmente corporais e orgânicas, tensionam a estabilidade e o acabamento mineral procurado pelo poeta desde que este elegeu a *pedra* como imagem ideal de sua poesia, funcionando assim como um contraponto crítico (ou uma antítese dialética) ao construtivismo racional da poética de João Cabral. Na leitura que empreenderemos, esta corporalidade é fonte de uma abordagem lúcida e desmistificada do mundo e do próprio fenômeno poético, lucidez que se dobra inclusive sobre a própria poesia da qual faz parte. A análise destas imagens também resultará na possibilidade de se compreender a relação entre poeta e poesia como uma relação que se dá corporalmente, onde destacam-se as imagens do *toureiro* e do *touro*, assim como da *bailadora* que se divide em *cavaleira* e *égua*, recolocando a questão da *poética de tensão* como a luta do poeta pela manutenção de sua consciência no processo de criação do poema ou, sob outra perspectiva, o desafio do poema à consciência criadora do poeta.

Por fim, no terceiro e último capítulo – "O poema" – retomaremos as análises empreendidas nos dois capítulos anteriores para reavaliar a poética de João Cabral a partir de três abordagens distintas: a) a palavra, a imagem e o poema entendidos como *corpo*; b) a própria poesia enquanto *espaço*; c) e a relação "corpo a corpo" entre poeta e poesia. Na primeira abordagem, discutiremos a importância da natureza das imagens para a definição do projeto poético cabralino e os diferentes estatutos que a lucidez assume em sua obra, reconhecendo a corporalidade das imagens como um elemento de crítica e autocrítica do próprio fazer poético dentro da poesia de João Cabral. Na segunda abordagem, destacaremos o caráter

"conflituoso"[5] da coletânea *Museu de tudo* como uma abertura, ou uma *tomada de consciência*, para as propriedades dialógicas da linguagem[6], o que atinge em cheio o pressuposto cabralino de uma construção poética onde o autor é o soberano absoluto do ato criador. E, por fim, com a terceira abordagem, retomaremos a relação corporal entre poeta e poesia quando ambos "lutam" pela autonomia da criação e da expressão. Para tanto, analisaremos as dificuldades que o poeta encontra no trabalho com a linguagem escrita, comparando-a com outros tipos de expressão como a pintura de Mondrian. Além disso, como resultado da aproximação entre a poesia de João Cabral e a cultura popular, destacaremos a possibilidade e as conseqüências de se compreender a obra de arte – como a própria realidade, enquanto interpretação do mundo – como uma criação cultural do homem; sendo assim, é importante considerá-la também enquanto espaço de atuação e interação de várias subjetividades – vários discursos – e não apenas como um objeto – ou um contexto – definido a partir de uma única voz dominante – a voz do autor. Sob esta perspectiva, o poema seria uma realização dialógica onde o *nome* que assina a autoria – apesar de provavelmente ser a *voz* principal ou a mais relevante – não é o único responsável por sua *realização* e não esgota, com seu discurso, as possibilidades que a participação desta obra no mundo oferece.

*****

Ao pesquisar as raízes populares das narrativas de François Rabelais, Mikhail Bakhtin desenvolveu estudos detalhados sobre a *cultura cômica popular*[7]. Segundo ele, esta manifesta-se basicamente pelas: 1) *formas de ritos e espetáculos* – festejos carnavalescos e

---

[5] PEIXOTO, 1983, p. 208.

[6] Quando nos referimos às propriedades dialógicas da linguagem, temos como referência as considerações bakhtinianas sobre a palavra e o discurso: "[...] entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, freqüentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos 'alheios' sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. E é particularmente no processo da mútua-interação existente com este meio específico que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente. // Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico" (BAKHTIN, 1998, p. 86).

[7] Neste trabalho, utilizamos como principal referência, inclusive para as citações, o livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (BAKHTIN, 1987). Merece destaque também o estudo "Formas de tempo e de cronotopo no romance" (BAKHTIN, 1998, p. 211-362), fonte de interessantes esclarecimentos sobre os aspectos históricos e culturais relacionados à cultura popular e à obra de Rabelais. Outra obra que reforça nossa leitura sobre a cultura popular e a visão de mundo carnavalesca é o importante estudo *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2005).

apresentações cômicas encenadas em praça pública; 2) *obras cômicas verbais* – literatura com linguagem e visão de mundo carnavalescas; 3) *formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* – comunicação pública e cotidiana, com o uso freqüente de grosserias, blasfêmias, injúrias e obscenidades. Seu sistema de imagens é o *realismo grotesco*, que Bakhtin destaca como "uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores" (BAKHTIN, 1987, p. 16-17)[8]. Neste sistema desenvolve-se o *princípio da vida material e corporal*, um tipo peculiar de imagens do corpo e suas necessidades naturais – a bebida, a comida, as funções fisiológicas e sexuais – que constitui a base de todas as manifestações culturais carnavalescas. Desenha-se, dessa forma, um universo ideológico composto de uma *cultura*, uma *concepção artística* e uma categoria de *imagens*, e que expressa uma visão de mundo determinada: a *popular*.

Estas imagens, estabelecidas a partir de sua dimensão concreta e exterior, opõem-se a todo caráter ideal e abstrato, a toda separação do mundo material e ao isolamento individual e subjetivo. Essa transferência ao plano da terra e do corpo de tudo o que é elevado e espiritual é definida como *rebaixamento* (degradação), movimento ambivalente que, enquanto degrada e rebaixa, também vivifica e renova. Essa reversibilidade, típica do grotesco, determina o caráter positivo destas imagens, o que confere ao princípio material e corporal um aspecto universal, festivo e utópico, no qual o cósmico, o social e o individual estão permanentemente ligados numa totalidade indivisível. As imagens do corpo (em seus elementos mais baixos, como o ventre e o traseiro), desenvolvidas a partir da concepção estética do realismo grotesco, assumem proporções exageradas, o que acaba por acentuar sua condição concreta e material em detrimento do plano ideal e abstrato; esta concepção, estendida a objetos, estruturas e discursos, relativiza seu valor, posição hierárquica e estabilidade temporal, funcionando como um movimento crítico, ainda que cômico e festivo.

Na cultura carnavalesca, o realismo grotesco, manipulando as imagens do princípio material e corporal, expressa a visão de mundo popular, rebaixando o que é hierarquicamente idealizado como superior e sublime ao nível da terra e do corpo, da "vida real" da *praça pública*, onde as individualidades subjetivas dão lugar à universalidade concreta:

---

[8] Bakhtin situa seu estudo no momento de transição da Idade Média ao Renascimento.

> No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem caráter formal ou relativo. O "alto" e o "baixo" possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente *topográfico*. O "alto" é o céu; o "baixo" é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. (BAKHTIN, 1987, p. 18-19)

Rebaixar assume, então, o sentido de aproximar dos centros de fertilidade – seja do espaço: a terra; seja do corpo: o ventre – onde ao que é estático e absoluto sobrepõe-se o que é transitório e ambivalente; a mesma terra que recebe o cadáver produz o alimento; o ventre que concebe a vida expele os dejetos da nutrição. Com isso, transfere-se o que estava verticalmente ordenado numa rigidez hierárquica intransponível, organizada entre alto e baixo, superior e inferior, espiritual e material, para um universo horizontalizado, onde os elementos estão dispostos num mesmo nível em relação aos valores mencionados. Assim se estabelece uma visão de mundo *histórica*, consciente da passagem do tempo e da alternância entre vida e morte, representada pela organicidade das imagens da terra e do corpo em funcionamento constante.

O caráter exagerado destas imagens também acentua a dimensão coletiva da cultura popular: o espaço é exterior e universal; o corpo é hipertrofiado, já que não é o corpo de um indivíduo isolado, mas de todo o *povo*; as expressões, representações e discursos são públicos e proferidos na linguagem popular. Aliado ao aspecto cômico das transmutações grotescas – reis convertidos em escravos; homens transformados em porcos e asnos; o nobre injuriado diante do riso da plebe – este cenário de liberdade, abundância e exagero concorre para que a alegria se sobreponha ao medo, este que é fonte de pensamentos obscuros, de considerações de alcova, de reclusões estéreis, paralisantes e mesquinhas; alegria que assume a clarividência e a lucidez de uma concepção de vida prática e material, que ilumina um universo entrevado por carências e interdições, dando vazão às manifestações utópicas de liberdade e satisfação plena das necessidades corporais.

Essa visão de mundo que congrega, ao mesmo tempo, uma perspectiva histórica, coletiva e universal é um dos pontos mais delicados do pensamento de Bakhtin sobre a cultura popular[9].

---

[9] Morson e Emerson (2008, p. 458-459) chamam a atenção para as diferenças entre as imagens do carnaval encontradas em dois estudos de Bakhtin sobre Rabelais – o que constitui o livro *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987) e o que é parte do estudo "Formas de tempo e de cronotopo no romance", presente em *Questões de Literatura e de Estética* (1998, p. 211-362). Os autores sustentam que a versão que trabalha com o

As idéias de *coletividade* e *universalidade* anexadas à percepção da transitoriedade da vida sugerem uma abordagem *a-histórica* do tempo, mais próxima de uma compreensão *idílica* da alternância entre vida e morte; assim, ainda que esta percepção fosse apurada e crítica, ela apenas constataria um caráter transitório representado por um movimento cíclico que, no entanto, nunca sairia do mesmo lugar, girando sempre sobre o mesmo eixo, o que, no nosso entendimento, não caracteriza uma percepção histórica do tempo, na qual o *antes*, o *agora* e o *depois* são diferenciados e encadeados numa seqüência progressiva de transformações que não retorna ao ponto de partida. O próprio Bakhtin atenta para esta questão:

> [...] Nos períodos iniciais ou arcaicos do grotesco, o tempo aparece como uma simples justaposição (praticamente simultânea) das duas fases do desenvolvimento: começo e fim: inverno-primavera, morte-nascimento. Essas imagens ainda primitivas movem-se no círculo biocósmico do ciclo vital produtor da natureza e do homem. [...] A noção *implícita* do tempo contida nessas antiqüíssimas imagens é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica.
>
> Mas, evidentemente, as imagens grotescas não permanecem nesse estágio primitivo. O sentimento do tempo e da sucessão das estações que lhes é próprio, amplia-se, aprofunda-se e abarca os fenômenos sociais e históricos; seu caráter cíclico é superado e eleva-se à concepção histórica do tempo. E então as imagens grotescas [...] convertem-se no principal meio de expressão artística e ideológica do poderoso sentimento da história e da alternância histórica, que surge com excepcional vigor no Renascimento. (BAKHTIN, 1987, p. 22)

Fica claro, então, que só é possível falar em visão de mundo *histórica* a partir do momento em que a cultura popular carnavalesca é absolvida pelo Renascimento, quando as imagens provenientes de sua concepção estética (o Realismo Grotesco) são utilizadas para *rebaixar* e *horizontalizar* justamente a visão de mundo *verticalizada* e *idealizante* dominante na Idade Média. Segundo o próprio Bakhtin, no Renascimento o princípio material e corporal que rege as imagens grotescas e carnavalescas tem seu caráter festivo atenuado, vivendo um "estado de

---

conceito de cronotopo está orientada "para valores históricos humanos e para a experiência humana específica", enquanto que em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* ("essencialmente anticronotópica"), "o valor é divorciado de qualquer estrutura temporal específica, a história real não é registrada e o espaço torna-se de todo fantástico". E acrescentam: "Quando o diálogo está ligado a enunciados e a pessoas falantes específicas [...], Bakhtin tende a enfatizar a particularidade e a concretude da imagem humana. Mas, se o 'aspecto meio de escape' [o caráter inacabado da linguagem que "desentroniza" qualquer idéia de acabamento que, por conseqüência, é considerada repressiva] da palavra dialógica é enfatizado [...] A palavra risonha torna-se uma atitude geral para com o mundo em vez de um enunciado específico gerador de uma resposta específica. [...] Assim, essas duas imagens do carnaval, a 'humanista' (ou cronotópica) e a 'anti-humanista' (ou anticronotópica), coexistem no pensamento de Bakhtin..." (MORSON; EMERSON, 2008, p. 459). No nosso entendimento, essa coexistência não se dá somente a partir dos diferentes estudos, mas também dentro de cada um deles. E a análise de uma obra literária individual (Rabelais, por exemplo) inserida numa cultura coletiva (a popular carnavalesca, no caso) é que promoveria essa coexistência do *local* e do *universal* dentro de um mesmo conjunto de imagens.

crise e desdobramento originais". Assim convivem, lado a lado, o "materialismo de Sancho" e o "idealismo de Dom Quixote":

> [...] Sancho é o corretivo natural, corporal e universal das pretensões individuais, abstratas e espirituais; além disso, Sancho representa também o riso como corretivo popular da gravidade unilateral dessas pretensões espirituais (o baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida). [...]
>
> Por outro lado, entretanto, os corpos e objetos começam a adquirir, em Cervantes, um caráter privado e pessoal, e por causa disso se apequenam e se domesticam, são degradados ao nível de acessórios imóveis da vida cotidiana individual, ao de objetos de desejo e de posse egoístas. [...] Na vida cotidiana dos indivíduos isolados as imagens do "inferior" corporal conservam apenas seu valor negativo, e perdem quase totalmente sua força positiva; [...] No entanto, esse processo está apenas começando em Cervantes. (BAKHTIN, 1987, p. 20)

Para Bakhtin, essa combinação "complexa e contraditória" é que constitui "a força e o [...] realismo histórico superior" das imagens materiais e corporais presentes nas obras dos autores atuantes no contexto renascentista, dentre os quais se incluem Rabelais, Cervantes e Shakespeare; afinal, não se consumara ainda a ruptura entre o caráter *coletivo* e *universal* da cultura popular assimilada da Idade Média e a *particularização* e a *individualização* da visão de mundo surgida com o Renascimento:

> [...] o realismo do Renascimento não cortara ainda o cordão umbilical que os ligava [os corpos e as coisas "particulares"] ao ventre fecundo da terra e do povo. O corpo e as coisas individuais não coincidem ainda consigo mesmo, não são idênticos a si mesmos, como no realismo naturalista dos séculos posteriores; formam parte ainda do conjunto material e corporal do mundo em crescimento e ultrapassam, portanto, os limites do seu individualismo; o particular e o universal estão ainda fundidos numa unidade contraditória. A visão carnavalesca do mundo é a base profunda da literatura do Renascimento. (BAKHTIN, 1987, p. 21)

Configura-se assim um sistema de imagens que congrega tanto o *coletivo* e *universal* quanto o *particular* e *individual*, permitindo que uma expressão de ampla recepção e comunicabilidade (universalizada) seja, ao mesmo tempo, o veículo de uma percepção localizada (particular e específica) do tempo e do espaço em que é constituída. Essa "vida dupla, intensa e contraditória" das imagens grotescas no contexto bakhtiniano é que nos encoraja a aproximar um sistema cultural coletivo – a cultura cômica popular – de uma expressão artística individual – a poesia de João Cabral de Melo Neto –, construindo, com isso, um "cordão" entre as imagens cabralinas de coisas e objetos particulares e o "conjunto material e corporal do mundo" carnavalesco popular. É importante lembrar que, apesar de coletiva e universal, a cultura popular carnavalesca não se expressa por abstrações, mas concreta e materialmente, ainda que essas expressões possam ser universalmente reiteradas: o *corpo* carnavalesco não é

um corpo específico – de um determinado sujeito, tempo e espaço – mas um corpo sem identidade individual ou "cor local"; entretanto, nunca é uma representação abstrata ou uma idealização, já que atua materialmente e concretamente nos espaços carnavalescos e populares. Da mesma forma, o signo lingüístico (ou poético), apesar da particularização/individualização que a subjetividade do autor possa a ele anexar, mantém uma grande parcela de universalidade pelo próprio caráter reiterável da língua escrita e falada; assim, também é jogando com uma "vida dupla" que o poema define sua concretude imagística e verbal.

Levantados os pontos principais da análise bakhtiniana, é justamente a materialidade exterior e concreta da expressão carnavalesca popular o ponto de partida para a aproximação com a poesia de João Cabral de Melo Neto[10]. De maneira geral, desde seu livro de estréia – *Pedra do sono* (1942) – a predileção do poeta pelos substantivos concretos tomados dos objetos e paisagens exteriores aparece como oposição à fluidez abstrata das expressões de estados de espírito[11]. Como o próprio título aponta, o que o poeta procura é o concreto objetivo – a pedra – em meio à imaterialidade subjetiva – o sono. Ainda que os poemas da coletânea sejam preenchidos por uma atmosfera onírica, já na primeira estrofe do livro a atenção ao que está do lado de fora se explicita, exteriorizando também a perspectiva pela qual o poeta se vê:

> Meus olhos têm telescópios
> espiando a rua,
> espiando minha alma
> longe de mim mil metros.[12]

Nos livros seguintes, essa exterioridade material da poesia de João Cabral vai se tornando mais clara e acentuada. Em *Os três mal-amados* (1943), os monólogos das personagens referidas ainda trazem traços da expressão onírica e fluida presente no livro anterior. Entretanto, a *fala* de *Raimundo* aponta o caminho que o poeta iria seguir, vinculando, segundo

---

[10] Em depoimento adaptado à 3º pessoa, João Cabral afirma que a predileção pela palavra concreta passa pela compreensão de que "a poesia [...] penetra na inteligência (é linguagem da inteligência), através dos sentidos"; assim, "deve-se dar preferência às palavras concretas, que evitam ambigüidade. [...] Linguagem concreta é a linguagem da poesia racional, coincidindo com a linguagem do primitivo. O abstrato não é sensorial; pode existir o concreto sem o abstrato, o abstrato vem depois" (FREIXIEIRO, 1971, p. 186-187). Na perspectiva bakhtiniana poderíamos definir a "realidade concreta da língua" como a "passagem do *sinal reiterável* para o *acontecimento único, não reiterável, do evento da palavra, a sua 'vida concreta'* [...] [O] signo da lingüística pára no *sinal*. E a vida da linguagem só nasce *depois* dele. O que produz significado (ou o que dá vida concreta à palavra) não é a definição reiterável do dicionário, dentro de uma estrutura abstrata de sinais, da fonética à semântica, nem mesmo um contexto abstratamente considerado, mas o espaço entre sujeitos socialmente organizados em que a palavra real vive" (TEZZA, 2003, p. 30-31).

[11] PEIXOTO, 1983, p. 15-16.

[12] "Poema" (MELO NETO, 1997a, p. 3)

João Alexandre Barbosa, "um projeto poético a um projeto ético, transformando-se numa espécie de *leitmotiv* na poesia de João Cabral" (BARBOSA, 2005, p. 112):

> Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga.[13]

Reforça-se a condição do concreto que se impõe como barreira à fluidez não-corpórea dos estados psíquicos, fluidez que é comparada à fuga. O "poema" (como a "Pedra", o "desenho" ou o "cimento armado") é a possibilidade de uma construção e de um combate, um enfrentamento da realidade que desfila diante do olhar do poeta – a rua, o mundo, ou o espaço onde o poema é construído –, enfrentamento que se dá pela lucidez, desde então elemento fundamental da poesia cabralina:

> Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso.[14]

Essa poética se estabelece definitivamente em *O engenheiro* (1945), quando – apesar, ainda, da presença de poemas relacionados à temática onírica, como "As nuvens" – a maioria dos poemas assume a condição de sólido lucidamente construído a partir do plano traçado pelo "engenheiro" de "sonhar e pensar coisas claras e justas":

> A luz, o sol, o ar livre
> envolvem o sonho do engenheiro.
> O engenheiro sonha coisas claras:
> superfícies, tênis, um copo de água.
>
> O lápis, o esquadro, o papel;
> o desenho, o projeto, o número:
> o engenheiro pensa o mundo justo,
> mundo que nenhum véu encobre.[15]

Como a concepção estética e imagística da cultura popular estudada por Bakhtin, o caráter concreto e objetivo da poesia de João Cabral não constitui um processo de idealização mas, pelo contrário, um mergulho na condição material do real que é transferido ao poema – "Fazer com que a palavra leve / pese como a coisa que diga" (MELO NETO, 1997a, p. 59), como sugere o "Catecismo de Berceo" –, o que nos permite associar a lucidez corrosiva do poeta ao

---

[13] *Os três mal-amados* (MELO NETO, 1997a, p. 26)
[14] *Ibidem,* p. 27.
[15] "O engenheiro" (MELO NETO, 1997a, p. 34)

riso carnavalesco que rebaixa e materializa o ideal e o abstrato ao plano terreno do que é solidamente percebido e que, por isso, pode ser tocado, explorado e desmistificado. Apesar de suas peculiaridades – tanto históricas, em razão do distanciamento espacio-temporal, quanto as que diferenciam um sistema cultural coletivo de uma expressão artística individual – a clarividência procurada tanto pelo poeta como pela cultura popular, definida pela racionalidade de um e pelo riso ambivalente do outro, também aponta para um mesmo objetivo: descobrir os véus que alimentam as idealizações, as convenções abstratas e artificiais, que fomentam o medo e a injustiça, revelando o mundo – o pensamento, o poema – nos seus elementos e mecanismos mais objetivos e essenciais.

Aproximar a poética cabralina desta expressão que privilegia o transitório e ambivalente, em detrimento do estável e definitivo, pode parecer uma impropriedade ou um contra-senso. Afinal, a sugestão explicitada por João Cabral em "Pequena ode mineral" aponta para uma escolha oposta à definida pela cultura popular carnavalesca:

> Procura a ordem
> que vês na pedra:
> nada se gasta
> mas permanece.
>
> Essa presença
> que reconheces
> não se devora
> tudo em que cresce.
>
> Nem mesmo cresce
> pois permanece
> fora do tempo
> que não a mede,[16]

Esta condição mineral que o poeta, a partir de *O engenheiro*, adota como modelo de sua poética – a pedra como exemplo de materialidade estável, incorruptível e impenetrável que se coloca fora da dimensão do tempo, o que sugere uma condição idealizada, uma pureza alheia ao caráter mutável e efêmero da vida real "de carne e osso" – parece contradizer os argumentos levantados por uma proposta que busca empreender a leitura desta poesia através do filtro da cultura popular e do realismo grotesco. No entanto, tal mineralidade tão reconhecida pela fortuna crítica de João Cabral nos parece bem mais complexa. A pedra cabralina ultrapassa o objeto homogêneo e limitado pela condição definitiva que sua lisa superfície revela; na verdade, ela constitui uma forma concreta, substantiva e contundente que

---

[16] "Pequena ode mineral" (MELO NETO, 1997a, p. 49-50).

fere o olhar de quem a vê como a sensibilidade de quem a toca; que possui um gume de faca (imagem que, posteriormente, se juntará a ela na figuração do poema) que penetra ao fundo das coisas e, por outro lado, carrega um fundo vital próprio e pulsante, que lhe dá peso e volume enquanto afia seu corte, como sugerem tanto a continuação do poema:

> pesado sólido
> que ao fluido vence,
> que sempre ao fundo
> das coisas desce.[17]

quanto a confissão de "Os primos":

> Meus primos todos
> em pedra, na praça
> comum, no largo
> de nome indígena.
> [...] Os movimentos
> plantados em alicerces,
> e os olhos, mas bulindo
> de vida presa.[18]

A pedra "bulindo de vida presa" e que "sempre desce ao fundo das coisas", o modelo de poesia procurado por João Cabral, não é um objeto idealizado e intransitivo, separado do mundo como uma divindade apolínea intocável, mas uma concentração de força vital que, de tão amplificada, solidifica-se em matéria[19]. Somente aí os sinais da poética cabralina e da cultura popular carnavalesca, ainda que compartilhando a mesma natureza, se invertem: enquanto nesta cultura tal vitalidade manifesta-se pela expansão incontrolável da vida que se renova permanentemente – expressão radicalizada pelo realismo grotesco, que define a natureza rigorosamente material e hipertrofiada de suas imagens –, na poesia de João Cabral esta força é represada e concentrada (mas não anulada ou desconsiderada) por uma lucidez sem concessões que, com isso, produz um objeto sólido, uma expressão concreta, clara e

---

[17] "Pequena ode mineral" (MELO NETO, 1997a, p. 50).
[18] "Os primos" (MELO NETO, 1997a, p. 34-35)
[19] Sobre esta questão é ilustrativa a análise de Waldecy Tenório (1996, p. 94) sobre a transposição da *pedra* ao *ovo* na poesia de João Cabral: "Na poesia de João Cabral, o momento em que ele decepa a cabeça da Medusa é quando a pedra é transformada em ovo. A pedra, já o vimos, opaca, dura, concreta, perfeitamente previsível, é símbolo da ordem". Tenório cita o poema "O ovo de galinha" – 'No entanto, se ao olho se mostra / unânime em si mesmo, um ovo, / a mão que o sopesa descobre / que nele há algo suspeitoso: // que seu peso não é o das pedras, / inanimado, frio, goro; / que o seu é um peso morno, túmido, / um peso que é vivo e não morto.' (MELO NETO, 1997a, p. 292-293) – para detectar na "reflexão do poeta" um deslocamento "para o existencial" e "para a possibilidade mesmo da transcendência". Não desconsiderando esta leitura, entendemos, por outro lado, a imagem do *ovo* como uma *atualização da pedra* que, sem o transcendentalismo do sagrado ou místico, explicita uma condição transitiva que nunca foi definitivamente descartada, como demonstram os exemplos comentados.

precisa dessa energia que procura sempre escapar, conformando o que João Alexandre Barbosa define, a partir de outros elementos dialéticos, como uma poética de tensão[20].

Assim, esta leitura aproximativa entre a poesia de João Cabral de Melo Neto e a cultura popular carnavalesca passa, principalmente, pela compreensão de que a rigorosa lucidez com que João Cabral constrói seus objetos poéticos não apaga os vestígios das forças associadas à expressividade poética ou à vitalidade que envolve as relações entre o homem e o mundo – quando ambos se consomem enquanto renovam-se –, mas controla e direciona tais forças a fim de produzir uma obra tão contundente quanto o poeta as percebe, obra que é, antes de tudo, uma comunicação e, portanto, um movimento de um lugar a outro – não um objeto estático e incomunicável. Afinal, a palavra-pedra não encerra o poema, mas dá vida a ele:

> Ora, nesse catar feijão entra um risco:
> o de que entre os grãos pesados entre
> um grão qualquer, pedra ou indigesto,
> um grão imastigável, de quebrar dente.
> Certo não, quando ao catar palavras:
> a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
> obstrui a leitura fluviante, flutual,
> açula a atenção, isca-a com o risco.[21]

---

[20] "[...] a sua organização mais complexa, densa, transformadora, pela arte da poesia, numa poética de grande tensão, em que o dizer e o fazer estão de tal modo articulados que o seu consumo apenas temático, tanto quanto a sua apreciação somente artesanal, deixariam o leitor a meio caminho." (BARBOSA, 2005, p. 108)

[21] "Catar feijão" (MELO NETO, 1997b, p. 17)

1. O ESPAÇO

Este é o museu menos museu. [...]

Há jardins internos e fontes
surtindo águas vivas em fios
e a enorme luz que se abre invade
tristes Cristos, sombrios bispos,

pendurados pelas paredes,
mornos filhos da Renascença
que a custo dão-se à dor e ao sério
naquela invasão de sol sem crença.

(João Cabral de Melo Neto[22])

O espaço característico das manifestações populares, tal como definidas por Bakhtin a partir do realismo grotesco e do princípio material e corporal, é a *praça pública*. Nela, a alegria coletiva da multidão dá o tom carnavalesco e ambíguo das expressões e brincadeiras injuriosas, formas de rebaixamento que, como signos de fertilidade, celebram o movimento de transposição do antigo ao novo, da morte ao renascimento. Fora deste espaço, tais gestos adquirem um caráter exclusivamente ultrajante e negativo, perdendo a ambivalência que lhes confere a dimensão universal e renovadora. Sendo assim, a praça pública constitui um "mundo único" onde todos os discursos são envolvidos por um ambiente comum de liberdade, franqueza e familiaridade; ponto de encontro de tudo o que se contrapõe ao discurso oficial e à ideologia dominante.

O grande ator da praça pública é o povo, um "gigante" de dimensões corporais magníficas que está em permanente crescimento e se renova indefinidamente. Nas feiras e pregões cotidianos, esta multidão faz uso de uma linguagem informal – mistura de elogios, xingamentos e imprecações – que, nas festas carnavalescas, é radicalizada pelas brincadeiras degradantes – socos, pontapés, "lançamento" de lama ou mesmo de excrementos. Essas brincadeiras – e a linguagem familiar em que se expressam – rebaixam e aproximam, ao mesmo tempo, todos os que freqüentam a praça pública e, por extensão, todo o mundo que a circunda. Por isso, pode-se dizer que "a multidão são todos"; na praça pública, mesmo os representantes do mundo oficial são apanhados pela concepção de mundo popular, nivelados

---

[22] "O Museu de Belas Artes" (MELO NETO, 1997b, p. 366).

num mesmo plano e tomados como parte do grande movimento de renovação da vida através do tempo:

> Esse destinatário de múltiplas faces é *da maneira mais imediata* a multidão da feira que circunda os tablados dos saltimbancos, o leitor de múltiplos rostos das *Crônicas*. É a ele que se dirigem louvores e injúrias: com efeito, alguns dos seus leitores são os representantes do velho mundo e das concepções agonizantes, os agelastos (isto é, os que não sabem rir), hipócritas, caluniadores, defensores das trevas, enquanto que os outros encarnam o mundo novo, a luz, o riso e a verdade; juntos, constituem a mesma multidão, o *mesmo povo que morre e se renova; esse povo único que é ao mesmo tempo louvado e amaldiçoado*. Mas, mais longe, por detrás do povo, está *o mundo inteiro jamais pronto*, inacabado, que morre dando à luz e que nasce para morrer. (BAKHTIN, 1987, p. 143)

O caráter material e exterior da praça pública é acentuado nas festas carnavalescas – a concepção estética do realismo grotesco amplifica os traços destacados pela visão de mundo popular. A aproximação concreta dos indivíduos que formam a multidão – seja pelo contato corporal direto (socos e pontapés); seja pelo arremesso de lama (extensão da terra) e excrementos (extensão do corpo); ou pelos insultos e xingamentos que, de maneira geral, referem-se a partes do corpo ou a comportamentos essencialmente corporais como sexo, alimentação ou excreção – constitui a materialidade corporal deste espaço, construída a partir da exteriorização e transformação das subjetividades individuais numa coletividade única, sensível e objetiva:

> A multidão em júbilo que enche as ruas ou a praça pública não é uma multidão qualquer. É um *todo popular*, organizado *à sua maneira, à maneira popular*, exterior e contrária a todas as formas existentes de estrutura coercitiva social, econômica e política, de alguma forma abolida enquanto durar a festa.
>
> Essa organização é antes de mais nada, profundamente concreta e sensível. Até mesmo o ajuntamento, *o contato físico dos corpos*, que são providos de um certo sentido. O indivíduo se sente parte indissolúvel da coletividade, membro do grande corpo popular. Nesse todo, o corpo individual cessa, até um certo ponto, de ser ele mesmo: pode-se, por assim dizer, *trocar mutuamente de corpo, renovar-se* (por meio das fantasias e máscaras). Ao mesmo tempo, *o povo sente a sua unidade e sua comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais*. (BAKHTIN, 1987, p. 222)

A praça pública não é um espaço idealizado onde os menos privilegiados sonham com a possibilidade de uma realidade distinta: nela as distinções e separações hierárquicas são concretamente desfeitas pela comunicação familiar, livre de convenções e distinções abstratas. Constitui-se um *outro mundo* onde a vida prática se impõe desde as relações interpessoais até a concepção de mundo; por isso a praça pública se revela de forma objetiva e concreta, fazendo de sua expressão a materialização de uma ideologia. Se cotidianamente é assim, durante as festividades do carnaval este caráter é intensificado: a concepção realista e

grotesca exagera o que é mais característico em sua estruturação – a corporificação exterior – e a *praça pública carnavalesca*, ainda que momentaneamente, materializa as utopias de liberdade e igualdade através da aproximação e do contato corporal, da constituição de um grande organismo coletivo. Este é um acontecimento autônomo e independente de qualquer iniciativa oficial, como percebe Goethe diante das manifestações populares italianas[23]: "O carnaval de Roma não é propriamente uma festa que se dá ao povo, mas que o povo dá a si mesmo" (*apud* BAKHTIN, 1987, p. 214).

Essas interações concretas que, ao mesmo tempo, expressam e constituem a praça pública são os gestos familiares e a linguagem cotidiana "que formava quase uma língua especial, inutilizável em outro lugar, nitidamente diferenciada da usada pela Igreja, pela corte, tribunais, instituições públicas, pela literatura oficial, da língua falada das classes dominantes" (BAKHTIN, 1987, p. 133). Esse "discurso especial" é a língua dos charlatões e dos vendedores de rua, impregnada de espírito festivo e que "brincam [brinca] com o objeto da sua propaganda" (*Ibidem*, p. 138), conjugando o cômico e o sério numa expressão niveladora e ambivalente. Contaminadas pelo *riso popular*, essas propagandas e charlatanices escapam às convenções hierárquicas e verbais do comércio oficial, levando esta atitude "brincalhona" a gracejar, de uma só vez, do mundo e de si mesma, conferindo um caráter irônico a sua própria atividade e, principalmente, às estratégias e discursos de convencimento utilizados na sua realização. Essa dimensão irônica auto-reveladora – e do mundo circundante – está na base da cultura cômica popular e do realismo grotesco, imprimindo em sua concepção de mundo e sua expressão ideológica um caráter crítico e lúcido que se manifesta na relativização dos valores e hierarquias, no questionamento das regras estabelecidas e na percepção histórica do tempo[24].

Durante as festividades populares e carnavalescas, estes traços são exagerados e amplificados. Na "festa do tolos", era comum os padres percorrerem as ruas em charretes carregadas de excrementos que eram atirados sobre o povo; no carnaval popular, era escolhido entre o povo um *rei bufão* para ser vestido e investido com os atributos reais, o qual, ao final das festividades, era escarnecido, injuriado e espancado numa *concretização* de *destronamento*; em algumas cidades francesas, era costume, durante o carnaval, conduzir-se em procissão solene um boi enfeitado com fitas multicores que simbolizava "o *rei, o reprodutor*" e "ao

---

[23] Goethe, *Viagens à Suíça e à Itália*.
[24] Ver Introdução, p. 14-17.

mesmo tempo *a carne sacrificada*", e que depois era golpeado e cortado para a fabricação de salsichas e patês. Todas estas manifestações são destacadas por Bakhtin como exemplos da cultura popular e sua concepção realista e grotesca, que utiliza imagens concretas do baixo material e corporal (os excrementos, o espancamento do corpo, a transmutação do rei em salsicha) para expressar, em oposição ao convencionalismo das concepções de mundo estabilizadas e rigidamente hierarquizadas, o reconhecimento do caráter transitório e dinâmico da vida:

> [...] todas as imagens verbais e gesticulações desse tipo faziam parte do todo carnavalesco impregnado por uma lógica única. Esse todo é o drama cômico que engloba ao mesmo tempo a morte do mundo antigo e o nascimento do novo. [...] Na sua participação nesse todo, cada uma dessas imagens é profundamente *ambivalente*: ela tem uma relação substancial com o ciclo vida-morte-nascimento. Por isso, essas figuras são destituídas de cinismo e grosseria, no sentido que atribuímos a esse termos. Mas as mesmas imagens [...] percebidas num outro sistema de concepção do mundo, onde os pólos positivos e negativos do devir (nascimento e morte) são separados um do outro, opostos um ao outro em imagens diferentes que não se fundem, [...] perdem sua relação *direta* com o ciclo vida-morte-nascimento e, portanto, sua ambivalência. Elas consagram então apenas o aspecto negativo, e os fenômenos que elas designam tomam um sentido estritamente vulgar, unilateral [...] (BAKHTIN, 1987, p. 128-129)

Como se vê, os gestos, expressões e brincadeiras da praça pública não estão orientados para as individualidades subjetivas, mas sim para o mundo exterior e concreto que, por sua vez, não é percebido na condição estável e definitiva de um objeto isolado, mas na "perpétua metamorfose" dos fenômenos desse mundo, na passagem da noite ao dia, da morte ao nascimento, do velho ao novo. É importante destacar que, neste movimento constante, o novo, que se sobrepõe ao velho, também será destronado por um outro novo; por isso todo elemento carrega em si a condição dupla e ambivalente de ser, ao mesmo tempo, o que nasce e o que morre, o substituto e o substituído. Isso confere um caráter orgânico e inacabado aos objetos que, seja por meio de injúrias, grosserias, ataques ou espancamentos, são rebaixados não ao nível de uma condição hierárquica inferior, mas ao plano inescapável da transitoriedade da vida, ao qual estão subordinados tudo e todos, independentemente de classificações e diferenciações arbitrariamente convencionadas.

Assim, a praça pública é o espaço onde o homem rompe os limites da intransitividade subjetiva para interagir no grande corpo coletivo, onde materializa-se a integração do velho no novo e onde os fenômenos do mundo encenam sua condição fundamental: a sucessão no tempo; é também o ponto de convergência onde o sagrado, o sublime e o elevado são reinterpretados de maneira original por uma concepção de vida prática, reclassificados e

redefinidos a partir da realidade concreta e material dos signos que representam e constituem este espaço, e que revelam uma atitude positiva em relação à continuidade da vida.

1.1. As pedras na praça cheia

Na poesia de João Cabral de Melo Neto, imagens análogas à da praça pública também atuam como concretização de um espaço exterior próprio à comunicação e à interação, espaço onde as subjetividades se expõem e se reconhecem, conformando um ambiente de transitividade que favorece a identificação entre os seus freqüentadores:

> Meus primos todos
> em pedra, na praça
> comum, no largo
> de nome indígena.
> [...]
> Nos olhamos nos olhos,
> cumprimentamos nossas
> duras estátuas.
> Entre nossas pedras
> [...] a amizade
> de pedra a pedra
> entre nossos mármores
> recíprocos.[25]

Um exemplo bastante ilustrativo dessa comparação é a reunião dos vários pés de cana-de-açúcar em "O vento no canavial", poema de *Paisagens com figuras* (1954-55). Esse espaço de encontro, onde tantas individualidades estão integradas, é também um lugar de anonimato, tanto para os atores individuais aí reunidos, que são despidos de sua condição particular e subjetiva, quanto para o grande corpo formado a partir dessa integração, condição paralela à do povo na praça pública carnavalesca:

> Não se vê no canavial
> nenhuma planta com nome,
> nenhuma planta maria,
> planta com nome de homem.
>
> É anônimo o canavial,
> sem feições, como a campina;
> é como um mar sem navios,
> papel em branco de escrita.[26]

---

[25] "Os primos" (MELO NETO, 1997a, p. 34-35)
[26] "O vento no canavial" (MELO NETO, 1997a, p. 123)

Inicialmente, o ser coletivo que é o canavial surge como uma superfície asséptica e uniforme, uma conformação pacífica de indivíduos sem identidade ou vontade que, por isso mesmo, não oferece mais do que uma face abstrata e distante. Como um "papel em branco", não comunica nada, apenas compõe um longo e largo horizonte exilado do tempo. Entretanto, após um olhar mais atento, tal monotonia revela ordenações que, identificadas contra o tecido absolutamente homogêneo inicialmente percebido, contrastam como protuberâncias e contaminam a assepsia e a uniformidade aparentes, sugerindo assim uma identidade e um discurso:

> Contudo há no canavial
> oculta fisionomia:
> como em pulso de relógio
> há possível melodia,
>
> ou como de um avião
> a paisagem se organiza,
> ou há finos desenhos nas
> pedras da praça vazia.[27]

Surge daí uma *praça pública* que ultrapassa o hermetismo estéril inicial. O canavial, como um corpo único, revela-se então uma unidade expressiva, ainda que sutil, e que, por ser expressão, age sobre o mundo que o contorna ao mesmo tempo que sofre a ação deste mundo. Enquanto identidade e discurso perceptíveis, passa a ser também interpretável, embarcando na corrente movediça do tempo e do espaço concretos que tudo congrega, transforma e relativiza. No poema citado, esse momento se dá a partir da ação do vento, que rompe a harmonia da paisagem petrificada e força o contato e a interação entre seus elementos isolados. Assim, essa "reunião em praça pública" assume a condição de um magnífico animal que, mais que a ação solitária de qualquer indivíduo, torna-se um poderoso ator de grandes e violentas transformações:

> Não lembra o canavial
> então, as praças vazias:
> não tem, como têm as pedras,
> disciplina de milícias.
>
> É solta sua simetria:
> como a das ondas na areia
> ou as ondas da multidão
> lutando na praça cheia.
>
> Então, é da praça cheia
> que o canavial é a imagem:
> vêem-se as mesmas correntes
> que se fazem e desfazem,

---

[27] "O vento no canavial" (MELO NETO, 1997a, p. 123)

voragens que se desatam,
redemoinhos iguais,
estrelas iguais àquelas
que o povo na praça faz.[28]

A ação do vento, que submete o espaço a um novo contexto de dinamismo e interação, provoca a aproximação "corpo a corpo" entre os sujeitos que habitam o canavial, fazendo com que se comuniquem com intimidade comparável à comunicação do povo na praça pública, analogia reforçada pela imagem da multidão em luta e sua voragem de consumir o mundo e a si mesma, fome reconhecível, também, nas imagens e festividades carnavalescas.

No poema citado, a solta simetria das imagens escolhidas não coincide com as duras estátuas que se entreolham na praça de "Os primos". Entretanto, a relevância da interação entre as partes individuais permanece: os corpos de mármore que se comunicam na praça, ao se permitirem ultrapassar os limites de suas superfícies de pedra, realizam um movimento de exteriorização e reconhecimento mútuo que sugere a possibilidade de uma realidade construída a partir deste intercruzamento de percepções e discursos, como as plantas que reunidas constituem o canavial. Essa concepção de que o real se dá pela interação de vários sujeitos é confirmada num dos mais conhecidos poemas de *A educação pela pedra* (1966):

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

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.[29]

A manhã nascida do entrelaçamento dos gritos de muitos galos reforça a comparação com a praça pública, espaço "único" originado da comunicação familiar entre seus freqüentadores.

---

[28] "O vento no canavial" (MELO NETO, 1997a, p. 123-124)
[29] "Tecendo a manhã" (MELO NETO, 1997b, p. 15)

Ambas representam a subversão de uma concepção hierárquica do mundo – onde este é constituído e determinado a partir de esferas superiores e inacessíveis ao homem comum – e sugerem uma realidade construída a partir da ação prática e concreta dos sujeitos que nela habitam. Nesse universo horizontalizado, as concepções abstratas e subjetivas, que desvalorizam a relação material e objetiva entre homem e mundo, são substituídas por uma visão de mundo concreta e coletiva que não admite a reclusão do indivíduo em si mesmo e só o considera enquanto ser atuante e receptivo às demais atuações. Assim, é o conjunto dessas ações que dá corpo ao real que, consequentemente, sem elas, não existiria tal qual nós o apreendemos.

Aqui é possível tomar emprestado, mais uma vez, o comentário de J. A. Barbosa que identifica, na poesia de João Cabral, a vinculação de um projeto poético a um projeto ético: a mesma leitura que aplicamos a esta poesia, no que diz respeito a sua interpretação do espaço físico exterior ao qual ela se refere, pode ser estendida ao próprio poema como espaço – realidade – construído e estruturado a partir da inter-relação de seus próprios elementos – palavras e imagens produzidas a partir delas –, incluindo aí aqueles trazidos pela ação inevitável dos interlocutores da obra – intertextos e leitores. Define-se assim, mais uma vez, uma realidade tecida a partir de várias vozes que freqüentam e compartilham o mesmo espaço: o poema.

1.2. Museu de tudo e de todos

> 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.[30]

Identificar em *Museu de tudo* (1975) elementos da *praça pública carnavalesca* implica em reconhecer nesta coletânea duas condições principais: a primeira, como o próprio título indica, consiste em que o livro é uma reunião de vários e distintos objetos poéticos; a segunda – que o título e o poema inaugural escondem, mas a obra revela – é que entre estes objetos é

[30] "O museu de tudo" (MELO NETO, 1997b, p. 43)

possível estabelecer um diálogo, uma interação que, se não faz do livro um "vertebrado" rigorosamente estruturado (como o autor anuncia), aponta para a importância das inter-relações – com outros artistas, outras paisagens e os leitores – na constituição da obra poética de João Cabral de Melo Neto.

A primeira condição desenha-se a partir do fato de que *Museu de tudo* reúne poemas escritos durante um longo período de tempo (de 1966 a 1974), além de que cinco deles são de anos anteriores – 1946, 1947 (reescrito em 1963), 1952 e 1962 (2 poemas). Assim, fica claro que este "museu" reúne objetos produzidos em diferentes contextos e para diferentes fins, o que faz dele um todo heterogêneo comparável à *praça pública* em ebulição e sua diversidade de vozes e sujeitos. Essa longa distância temporal entre a construção de alguns poemas e a publicação do livro também reforça a condição de "museu" – explicitada pela comparação com o "caixão de lixo" e o "arquivo" – como coleção de objetos produzidos em tempos e espaços diferentes. Tal comparação, no entanto, elimina a possibilidade de que esta coleção tenha por objetivo destacar ou valorizar estes objetos como representações exemplares de arte ou cultura; na verdade, as peças desse museu são sugeridas mais como coisas sem valor – por isso, lixo – ou velharias esquecidas – por isso, arquivo –, movimento que reforça a perspectiva cabralina de uma poética que coabita o nível terreno dos objetos concretos, negando os espaços reservados às idealizações abstratas e hierarquicamente definidas.

Não é sem razão que este livro representa, na poesia de João Cabral, uma "passagem, mas não defasagem, do lúcido ao lúdico" (BARBOSA, 2005, p. 131). No lugar da proposta amplamente desenvolvida de construir cada livro arquitetonicamente – como um engenheiro dispõe cada peça de uma máquina, ou de uma construção, a fim de que cada uma exerça uma função estrutural na composição do todo – o poeta adota, agora, um modelo menos obsessivo de composição que se permite variadas abordagens temáticas e conformações poéticas. Individualmente, no entanto, cada poema ainda é desenvolvido com o mesmo rigor e a mesma lucidez que marcam esta poesia desde os primeiros livros. Daí ser possível falar, então, em interação e diálogo entre elementos isolados: por aquilo que eles têm em comum na percepção e representação dos objetos e do espaço; e por aquilo que se mostra recorrente apesar das variações, principalmente no que diz respeito à temática dos poemas.

1.2.1. Um espaço no poema

As imagens que remetem a um espaço exterior para onde convergem múltiplos elementos – sujeitos ou objetos – surgem em *Museu de tudo* da mesma forma que as reconhecemos em "Os primos" e "O vento no canavial". Nem sempre são referências diretas à praça pública, mas, muitas vezes, funcionam como índice de movimentos e condições análogas a esta. Assim se dá, por exemplo, no poema "Em Marraquech":

> A *Jemaa-el-Fna* de Marraquech
> é mais do que um museu de tudo:
> é um circo-feira, é um teatro,
> onde o tudo está vivo e em uso.[31]

A primeira estrofe deixa evidente que é preciso avaliar com cuidado a afirmação inaugural do poeta que denuncia o livro como "invertebrado". Se a mencionada praça do Marrocos pode ser medida em razão do todo que contém o poema – "é mais do que um museu de tudo" – pode-se desconfiar que a advertência inicial é por demais rigorosa e que, como aponta SECCHIN (1985, p. 252), "se ao livro falta a coluna, não podemos apressadamente concluir que lhe faltem as vértebras". Além disso, essa suspeita também se dá quanto à natureza dos objetos contidos nesse *Museu de tudo*, tidos inicialmente como velharias sem valor, mas que parecem constituir, na verdade, um acervo mais interessante do que os primeiros versos do livro sugerem, como comprova a *Jemaa-el-Fna* de Marraquech.

Mas, além desses elementos que redimensionam as primeiras impressões sobre a relação entre a obra, como um todo, e os poemas, isoladamente, é preciso destacar a semelhança entre o espaço da praça marroquina e a praça pública carnavalesca. Sua ilustração como um "circo-feira", lugar onde a vida é encenada enquanto é vivida, remete às praças e às feiras descritas por Bakhtin, onde os bordões dos vendedores de toda espécie dão o tom de uma comunicação aglutinadora, que reduz tudo a sua volta ao contexto do seu universo próprio, absorvendo cada elemento como parte integrante do funcionamento de uma realidade fértil e vibrante: "onde tudo está vivo e em uso". A impressão de que cada coisa, ao encenar seu movimento, ou concretizar sua função, constitui a própria realidade que engloba a todos é confirmada nos versos seguintes:

---

[31] "Em Marraquech" (MELO NETO, 1997b, p. 53)

No raso descampado urbano
(no Nordeste, pátio de feira)
cada um se exibe no que sabe
(no Hyde Park, no que pensa),

sem pensar se aquilo que exibe
pode ou não achar o seu público:
dos dois marroquinos de saia
lutando seu boxe anacrônico,

até os *camelots*, os poetas,
os mil circos do circo, o padre,
cada um em seu círculo próprio
no circo amplo e comum da tarde.[32]

Os vários circos que, num funcionamento em comum, realizam o "circo amplo da tarde" constituem um movimento análogo aos gritos dos tantos galos que tecem a manhã. Um espaço de dimensões universais – mas não abstratas ou idealizadas – se estabelece materialmente pela ação prática e concreta de vários sujeitos que, apesar de individuais, assumem a fisionomia da multidão movimentada na praça, como as plantas do canavial sob a ação do vento.

Essa concepção de um lugar aberto a ações heterogêneas, onde atuam forças movediças e, muitas vezes, violentas, reaparece em outra peça da coletânea – "Exposição Franz Weissmann" – que, retomando a questão da relação entre as partes e o todo, constitui mais uma "vértebra" desta coleção – o livro – que já não parece tão casual quanto o poeta afirmara. O espaço deste poema, uma exposição artística, é perfeitamente identificável com um museu ou qualquer coisa afim, e nele a explosão de coisas e excessos confere nova dimensão ao título *Museu de tudo*:

apresentar esta exposição weissmann
não é apresentar a escultura weissmann
o escultor weissmann
as esculturas desta exposição
são uma explosão no edifício de uma escultura cuja função
fora sempre fazer da pedra cristal
no método de um escritor cujo gosto foi
sempre o perfil claro e solar[33]

As impressões produzidas por esta praça metaforizada pela exposição são explicitadas pelo caráter prolixo do poema, escandalosamente destoante da concisão e da economia lingüística comuns na produção de João Cabral, e que rompe com a formatação quase sempre repetitiva

[32] "Em Marraquech" (MELO NETO, 1997b, p. 53)
[33] "Exposição Franz Weissmann" (MELO NETO, 1997b, p. 80)

dos versos em quadras (quando não, em estrofes divisíveis pelo número quatro) que compõe todo o livro e grande parte da obra completa do poeta. Como os versos citados indicam, esta exposição – este dar a ver de múltiplos objetos aos olhos de múltiplos observadores – é uma explosão: na obra do próprio escultor e no método do poeta, mas também uma explosão dentro do poema e da própria coletânea – explosão de um museu dentro de outro.

Os versos desta primeira parte descrevem claramente o objeto da apresentação: não a obra esculpida pelo artista e percebida em sua condição de objeto estático e delimitado; não o próprio escultor e suas características biográficas e subjetivas, ainda que restritas a sua dimensão artística; mas apresentar a exposição em explosão, em seu movimento de expansão e absorção do espaço circundante, movimento tão radical e violento que abala até as estruturas e metodologias de um poeta tão rigorosamente construtivo quanto João Cabral. Com isso, desvia-se o olhar tanto do objeto isolado e petrificado, de onde se poderia depreender uma certa intransitividade, quanto de uma possível expressão subjetiva e confessional por parte do artista, expressão de "estados de espírito" incompatível tanto com a poética cabralina como com a expressão carnavalesca popular. A atenção dirige-se, então, à transitividade coletiva de toda a coleção exposta neste espaço – museu, poema ou livro –, mobilidade que subverte qualquer impressão de um lugar reservado a uma observação distanciada e reverente, como seria de se imaginar uma galeria de arte tradicional. Assim, esta exposição assume uma condição equivalente à dos "redemoinhos violentos" da praça pública carnavalesca. Toda essa dinâmica não se dá a partir do nada, mas é impulsionada pela movimentação do artista – Weissmann – por diferentes paisagens e lugares, experiência que é refletida em sua obra e que reforça a teia que entrelaça vários elementos na constituição de um cenário ou uma realidade:

> e eis que um dia weissmann que viera à europa como turista de
> pevsner gabo maxbill escola de ulm e de outras cidades de cla-
> ro urbanismo e que fora ao japão como turista de suas leves
> arquiteturas de gaiola
> eis que weissmann passou pela índia e por trópicos mais esten-
> tóricos do que os de seu planalto brasileiro e nos quais as coi-
> sas se multiplicam em milhares de mais coisas e se esparramam
> por excessos repetidos de si mesmas[34]

Não é difícil perceber uma proximidade entre a poética/estética dos dois artistas, o escultor e o poeta: a "pedra cristal", o "perfil claro e solar" e o "claro urbanismo" ilustram

[34] "Exposição Franz Weissmann" (MELO NETO, 1997b, p. 80-81)

características reconhecidas na obra de Franz Weissmann e valorizadas por João Cabral na constituição dos poemas. Assim, podemos afirmar que ambos são arrastados pelas "milhares de coisas" que se multiplicam "e se esparramam por excessos repetidos de si mesmas", efeitos do espaço exterior com que mantém contato sobre suas obras que, por sua vez, respondem numa linguagem análoga que poderíamos entender como um diálogo, uma interação comunicativa que se encena publicamente:

> eis que o teatro de tanto demais de coisas e de matéria túrgida
> parece ter levado a weissmann a duvidar se a realidade pode ver-
> dadeiramente vir a ser já não digo cristalizada mas simples-
> mente domada e a duvidar se a atitude do homem diante da
> realidade não estará melhor em aprofundar a desorganização
> nativa dela do que impor-lhe qualquer organização[35]

É evidente que esta explosão de uma natureza indomável, se atinge o escultor, também acerta o poeta no que ele tem de mais caro: a viabilidade de seu plano rigorosamente racional de controle da expressão, ilustrado pela imagem clara e precisa de uma pedra limpa e solar. Mas, é importante destacar, em momento algum a desconfiança dessa impossibilidade abre espaço para uma poética abstrata e idealizada de expressão de estados sutis e imateriais. Se a coisa produzida e visualizada não é mais um objeto acabado e preciso, ainda mantém, no entanto, a mesma concretude material e contundente que faz dessa expressão uma ação material e prática sobre o mundo no qual ela está inserida e o qual também determina:

> e eis que weissmann agora trabalhando com gesso e estopa
> como vemos nestas primeiras amostras que nos expõe nesta
> sala de madrid mas já não mais para refinar o grão grosso que
> têm o gesso e a estopa em seu pobre estado industrial mas sim
> destrabalhando-os para devolvê-los ao estado de fibra desgre-
> nhada e de calcário bruto que tiveram em seu dia original
> e eis que weissmann agora destrabalhando as placas metálicas de
> perfil e superfície simples que saem dos laminadores só que já
> não mais para equilibrá-las nas colunas aéreas de antes mas
> para massacrá-las e amarrotá-las como querendo reensinar-
> lhe o rosto áspero e torturado de seu estado mais antigo de
> minério e ferro-velho[36]

O trabalho com o material é concreto e corrosivo como a lucidez mais ácida da poética cabralina, agora transformada de uma ação de limpeza e polimento, que visava revelar o objeto em sua condição mais profunda e essencial, em outra de reencontro com um mesmo primitivismo essencial revelado na brutalidade da matéria. Aqui define-se a linha que, ao

---

[35] "Exposição Franz Weissmann" (MELO NETO, 1997b, p. 81)
[36] *Ibidem*, p. 81.

mesmo tempo, separa e aproxima a poesia de João Cabral das formas de expressão da cultura popular carnavalesca: justamente no que ambas têm em comum ao trabalharem com objetos concretos e exteriores de forma igualmente prática e radical, ainda que suas abordagens se dêem sob ângulos distintos. O que o poema demonstra é justamente a possibilidade dessa aproximação, confirmada pelo reconhecimento de que esta poética "destrutiva", tão diferente daquela pregada e defendida em outros poemas cabralinos, utiliza os mesmos elementos e pode levar a resultados análogos aos "construtivamente" procurados. Assim, construção e destruição se aproximam quando – tal qual o rebaixamento material da praça pública carnavalesca – seu objetivo é um discurso contundente e radical, oposto às formalidades convencionadas e já inofensivas:

> e eis que nesta exposição vemos pela primeira vez o construti-
> vista weissmann transformado neste destrutivista weissmann
> que não só martiriza a matéria mas tenta estraçalhá-la e destruí-
> la submetendo-a à explosão dessa fúria em que ele habita ou
> que nele habita nestes dias e que nada tem a ver com as explo-
> sões dos fogos-de-são-joão das mil famílias de informalistas de
> hoje-em-dia que vivem de copiar texturas convencionalmente
> explodidas tal como as famílias de academicistas de toda a vida
> viviam de copiar texturas convencionalmente domesticadas
> e eis porque agora aqui dentro da sala desta exposição estamos
> como que no mesmo centro da explosão weissmann e cerca-
> dos por todos os lados pelos destroços que ela lançou com
> tanta violência hoje contra estas paredes espanholas e eis weiss-
> mann[37]

Destruir, martirizar e estraçalhar são verbos afins – entretanto mais violentos – ao depurar e descer ao fundo das coisas que caracteriza a poesia de João Cabral. E o poeta tem plena consciência disso, deixando clara tal percepção ao retomar sua conhecida condição racional e avaliar o cenário pós-explosão:

> quem sabe de weissmann
> quem sabe que trabalhar ou destrabalhar
> é para weissmann chegar ao fim do carretel
> e quem sabe
> que foi desenrolando um fio de trabalho paciente
> que ele chegara ao diamante weissmann de antes
> mais
> quem sabe
> e por isso antecipa
> que antes mesmo de que pouse de todo
> o pó desta explosão
> estará weissmann
> como toda essa caliça e essa sucata
> de volta às construções de razão como as antes
> das que irradiam em torno

[37] "Exposição Franz Weissmann" (MELO NETO, 1997b, p. 81)

> o espaço de um mundo de luz limpa e sadia
> portanto
> justo[38]

A imagem que associa o trabalhar e o destrabalhar à atenção paciente que desenrola o fio de um carretel, imagem que o próprio poeta adota como metáfora de sua poética racional e rigorosa[39], é o desfecho deste momento único, carnavalesco, da poesia de João Cabral de Melo Neto, quando o poeta se identifica com uma poética violenta e irracional, materialmente explosiva e concretamente prolixa, comparável à expressão carnavalesca popular. Esse acontecimento excepcional – dentro de um espaço análogo a um museu, e dentro de um contexto que ainda reconhece alguma relação entre o todo e as partes – permite algumas reflexões sobre a natureza deste *Museu* e, se é um *Museu de tudo*, sobre toda a poesia de João Cabral.

1.2.2. Outros redemoinhos na praça

Em *Museu de tudo*, a imagem de uma praça cheia e movediça também aparece na investida do touro na arena típica de sua atuação:

> Um *toro de lidia* é como um rio
> na cheia. Quando se abre a porta,
> que a custo o comporta, e o touro
> estoura na praça, traz o touro a cabeça
> alta, de onda, aquela primeira onda
> alta, da cheia, que é como o rio,
> na cheia, traz a cabeça de água.
> Tem então o touro o mesmo atropelar
> cego da água; mesmo murro de montanha
> dentro de sua água; a mesma pedra
> dentro da água de sua montanha: como o rio,
> na cheia, tem de pedra a cabeça de água.[40]

Uma consistência fluida estoura violentamente na praça com o inacabamento próprio da água é a contundência típica da pedra; elementos que, por sinal, são fundamentais em toda a obra poética de João Cabral: a pedra como seu modelo de concretude e ordem; a água – o rio –

---

[38] "Exposição Franz Weissmann" (MELO NETO, 1997b, p. 81-82)
[39] "não a forma obtida / em lance santo ou raro, / tiro nas lebres de vidro / do invisível; // mas a forma atingida / como a ponta do novelo / que a atenção, lenta, / desenrola, [...]" ("Psicologia da composição – VI" *in* MELO NETO, 1997a, p. 63).
[40] "*El toro de Lidia*" (MELO NETO, 1997b, p. 71)

como percurso e discurso que aproxima o poeta da realidade que o cerca[41]. Mas nesta estrofe, o que se destaca é o atropelo cego do animal que, como cheia de rio, toma o espaço de maneira incontrolável e informe: água, ainda que a força de seu impacto inicial assuma a forma concreta de pedra, cabeça, punho ou montanha; ou, ainda mais concreta, forma de *toro de lidia* invadindo a praça, como uma força imprevisível invadindo o poema.

Essa intromissão violenta sugere uma inevitável comparação com um poema essencial de João Cabral – "Fábula de Anfion", de *Psicologia da composição* (1947). Nele Anfion, o poeta que trabalhava as pedras com o encanto de sua lira (sua flauta, na adaptação cabralina do mito[42]), tem sua obra geometricamente planejada – de "mudo cimento" e "liso muro, e branco" – tomada pela natureza fértil e instável de sua própria atividade: a cidade construída em meio ao deserto – onde a atenção rigorosa de um sol abrasivo garantiria uma estabilidade mineral e asséptica para que a flauta (a linguagem) fosse depurada de qualquer retórica prolixa – é invadida por uma organicidade animal e vegetal oriunda do próprio instrumento com o qual o poeta a erguera. De um espaço estável e restrito à presença autoritária de seu criador, caracterizado pela pedra lisa e branca, impenetrável e incomunicável, Tebas (a poesia) se transforma num centro para onde convergem vários outros sujeitos que – por "acaso" – vão ali habitar: cavalo, vespa, inseto, camelo, cachorra; uma copada folhagem, uma árvore de uma semente, o mar e um tempo que se desdobra dele mesmo:

[...]

Sua mudez está assegurada
se a flauta seca:
será de mudo cimento,
não será um búzio

[...]

agora que lavado
de todo canto,
em silêncio, silêncio

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

*

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

[42] Essa troca pode ser vista como uma popularização – um rebaixamento – do instrumento, já que a flauta é um instrumento de uso bem mais popular (principalmente no Nordeste do Brasil) do que a lira, instrumento geralmente associado a narrativas míticas.

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

[...]

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

[...]

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

Como antecipar
a árvore de som
de tal semente?[43]

A cidade inabitada, restrita à onipresença de seu criador e suspensa da ação transformadora do tempo, é então povoada por diversas criaturas, todas elas índice de uma condição de fertilidade e vitalidade que empurra este espaço rumo a um inacabamento e uma historicidade permanentes. Nele estas forças irrompem como o touro na praça, com a fluidez vivificante da água e a materialidade cortante da pedra. Trava-se aí o combate entre o rigor construtivo de João Cabral e a fertilidade comunicativa do fazer poético, que transpõe o controle exercido pela racionalidade petrificante e contamina o poema com os discursos e as impressões de todos os outros sujeitos que dele se aproximam compartilhando o mesmo tempo e o mesmo

[43] "Fábula de Anfion" (MELO NETO, 1997a, p. 53-59)

espaço – outros autores, outras obras, os vários leitores e demais autores e obras que estes trazem consigo nesta interação. Constitui-se assim um dos aspectos da poética de tensão que aponta J. A. Barbosa: o poeta não cede ao apelo dessas vozes, que invadem a cidade transformando-a num espaço análogo à praça pública carnavalesca, mas busca contê-las, propondo um movimento radical ao jogar fora o instrumento de seu ofício, preferindo trabalho nenhum a uma obra que não satisfaça plenamente sua concepção rigorosa do objeto poético:

> A flauta, eu a joguei
> aos peixes surdos-
> mudos do mar."[44]

Entretanto, se esta é uma poética de tensão, como afirmado, a fuga diante do fracasso de Anfion produz um efeito contrário – uma *des*-tensão – tornando tal solução limitada e imprópria. Assim, apesar da paz e da calma tantas vezes desejada[45], o poeta logo retoma o conflito, fazendo dele um campo de batalha onde reafirma uma lucidez rigorosa que se manifesta justamente pela consciência clara e precisa da existência destas forças contra as quais estabelece sua poética. E é justamente tal solução que aparece na segunda parte de "*El toro de Lidia*", quando, diante da presença inevitável dessa energia, ele constrói sua poesia sobre a linha tensa que separa o animal incontrolável do homem pensante, linha onde se dá o combate e onde reside todo o risco de morte do corpo ou aniquilamento da consciência:

> Um *toro de lidia* é ainda um rio
> na cheia. Quando no centro da praça,
> que ele ocupa toda e invade, o touro
> afinal pára, pode o toureiro navegá-lo
> como água; e pode então mesmo fazê-lo
> navegar, assim como, passada a cabeça
> da cheia, a cheia pode ser navegada.
> Tem então o touro os mesmos redemoinhos
> da cheia; mas neles é possível embarcar,
> até mesmo fazer com que ele embarque:
> que é o que se diz do touro que o toureiro
> leva e traz, faz ir e vir, como puxado.[46]

Nesta praça o toureiro não evita o touro, mas busca dominá-lo, conduzindo-o conscientemente com movimentos lúcidos e precisos que se manifestam concretamente sob o olhar dos espectadores. Diferentemente de Anfion, ele não quer sua praça inabitada e estéril, mas preenchida por uma vitalidade concreta e fértil, para que possa moldá-la em uma expressão

---

[44] "Fábula de Anfion" (MELO NETO, 1997a, p. 53-59)
[45] "a mim, a prosa / procurada, o conforto / da poesia ida." (MELO NETO, 1997a, p. 41)
[46] "*El toro de Lidia*" (MELO NETO, 1997b, p. 71)

precisa e vigorosa, fazendo desse exercício algo que não se reduza ao jogo intransitivo da auto-referencialidade, mas que se comunique com outras consciências situadas no espaço exterior a ele mesmo.

Estas imagens – o toureiro, o touro e a praça – podem ser tomadas, então, como um símile da relação entre o poeta, a poesia e o espaço onde se dá o poema – entre a lucidez construtiva de um autor como João Cabral e a multiplicidade de impressões que vêm freqüentar as palavras organizadas em versos sobre o papel, desde sua composição até a recepção pelo leitor. O próprio poeta sugere tal aproximação em um poema de *Paisagens com figuras* onde descreve a arte dos toureiros, especialmente de Manuel Rodríguez, cuja atuação precisa e contida é plenamente identificável com a poética cabralina:

> Mas eu vi Manuel Rodríguez,
> *Manolete*, o mais deserto,
> o toureiro mais agudo,
> mais mineral e desperto,
>
> [...]
>
> o que melhor calculava
> o fluido aceiro da vida,
> o que com mais precisão
> roçava a morte em sua fímbria,
>
> o que à tragédia deu número,
> à vertigem, geometria,
> decimais à emoção
> e ao susto, peso e medida,
>
> sim, eu vi Manuel Rodríguez,
> *Manolete*, o mais asceta,
> não só cultivar sua flor
> mas demonstrar aos poetas:
>
> como domar a explosão
> com mão serena e contida,
> sem deixar que se derrame
> a flor que traz escondida,
>
> e como, então, trabalhá-la
> com mão certa, pouca e extrema:
> sem perfumar sua flor,
> sem poetizar seu poema.[47]

Aqui João Cabral enumera alguns dos princípios básicos de sua poesia, ilustrada pela imagem do toureiro em ação na praça de touros. Mas se este toureiro é mineral e deserto como Anfion;

---

[47] "Alguns toureiros" (MELO NETO, 1997a, p. 131-132)

se sua arte consiste em calcular as geometrias do susto, do fluido, do vertiginoso – como o construtor mitológico – ele, no entanto, não apaga aquilo que domina, mas lhe dá forma concreta e acabada, no limite máximo do risco, materializado pelo roçar da morte no detalhe extremo do corpo. Susto, fluidez e vertigem são a matéria de sua composição, tornada densamente sólida por sua atenção implacável e seus movimentos rigorosos.

Essa poética detalhada no poema – e sintetizada em "*El toro de Lidia*" – não é idêntica à poesia buscada em "Fábula de Anfion": lá o mais extremo é uma fuga do risco; aqui, é seu enfrentamento. Assim, por mais racionalista que possa ser, a poesia de João Cabral de Melo Neto não poderia seguir a direção proposta para a construção de "Tebas", sob o risco de cair num abstracionismo intransitivo, alternativa, no entanto, fracassada já no próprio poema que a propõe; nem abandonar definitivamente a produção poética, possibilidade surgida quando Anfion atira ao mar sua flauta. Essa poesia segue, então, o caminho da tensão e do conflito, onde vários elementos associáveis à produtividade e à exuberância da praça pública carnavalesca – a fertilidade orgânica da vida animal e vegetal, a fluidez constante do tempo, a materialidade dessublimada dos corpos, a multiplicidade de vozes e sujeitos e suas interações concretamente estabelecidas – são postos em cena em toda a sua corporalidade, para serem domados pela lucidez rigorosa do poeta (um controle sempre posto a prova, de onde advém a comentada tensão), numa construção clara, precisa e contundente. A própria incursão de João Cabral por uma poesia atenta à realidade econômica e social que o circunda – seja o Nordeste brasileiro, em *O cão sem plumas* (1949-1950), *O rio* (1953) e *Morte e vida severina* (1954-1955); ou a Espanha e outros países em que ele esteve, como em *Quaderna* (1961), *Sevilha andando* (1987-1993) e *Andando Sevilha* (1987-1989); além de *Paisagens com figuras* (1954-55) e do próprio *Museu de tudo* (1975) – é devedora desse movimento de apreensão de uma exterioridade nem sempre acabada e sua adequação aos pressupostos poéticos do artista que visam, por fim, uma expressão tão concreta e contundente quanto o mundo que observa. Por isso, não é possível compreender a ordem que o poeta procura sem abordar seriamente a desordem que ele combate, e que também é parte de sua poesia.

1.2.3. Os vários atores desse museu

Se é possível encontrar em *Museu de tudo* imagens análogas à *praça pública carnavalesca*, por outro lado, o próprio livro pode ser ilustrado como uma grande reunião de vários sujeitos

distintos, várias vozes que, agrupadas, compõe um grande corpo coletivo. Nos referimos à grande quantidade de personalidades de diversas áreas evocadas na coletânea. A relevância dessa reunião fica evidente se percebermos que, dentre os oitenta poemas constituintes do livro, pelo menos quarenta e cinco fazem referência direta a artistas, poetas, escritores ou mesmo anônimos. Reúnem-se nesse museu, por exemplo: o filósofo Max Bense, o jornalista e romancista Marques Rebelo, o artista plástico Mondrian, o poeta Dylan Thomas, o futebolista Ademir da Guia, o rei Jaime II (de Aragão), o médico psiquiatra Ulysses Pernambucano, o antigo amigo Willy Lewin, o antologista Selden Rodman, o cronista Rubem Braga e o arquiteto Oscar Niemeyer, além de um desconhecido J., de uma anônima andaluza e de um leitor "Ninguém".

O fato de colecionar nomes não é estranho a um livro que se intitula *Museu*. Mas, o que chama nossa atenção são as diferenças entre as idéias que estes vários sujeitos representam, diferenças que, se formam um todo harmônico estruturado a partir das escolhas do poeta, não deixam de imprimir na coletânea certa característica polifônica[48], um entrecruzar de discursos autônomos e distintos que compõem o todo, assim como os cantos de vários galos tecem a manhã[49]. Essas diferenças aparecem, por exemplo, quando aproximamos o já comentado poema "Exposição Franz Weissmann"[50] e sua explosão desordenada de outro sobre Max Bense:

> Enquanto com Max Bense eu ia
> como que sua filosofia
> mineral, toda esquadrias
> do metal-luz dos meios-dias,
> arquitetura se fazia:
> mais um edifício sem entropia,
> literalmente, se construía:
> um edifício filosofia.[51]

---

[48] "A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências eqüipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. [...] A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre aberta à interação com a minha e com outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade." (BEZERRA, 2005, p. 194-195). Evidentemente, quando falamos em *polifonia*, não sugerimos a aplicação do conceito bakhtiniano à poesia tal qual ele se aplica ao romance polifônico: a *autonomia* ou a *objetificação* de outras vozes – além da voz do autor – ocorrem de maneiras diferentes na prosa e na poesia. Entretanto, entendemos que nenhum discurso literário é *absolutamente* prosaico ou poético; mas que eles se diferenciam por serem mais ou menos polifônicos e dialógicos. No capítulo 3 (p. 92-93), retomaremos esta questão a partir da análise de Cristovão Tezza (2006) sobre o lugar da prosa e da poesia nos estudos de Bakhtin.

[49] Ver o poema "Tecendo a manhã" (MELO NETO, 1997b, p. 15) comentado na parte 1.1 deste capítulo.

[50] MELO NETO, 1997b, p. 80-82.

[51] "Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961" (MELO NETO, 1997b, p. 43).

Neste poema temos "um edifício sem entropia"; no outro, a exposição é "uma explosão no edifício", um "aprofundar a desorganização". Colocados assim, frente a frente, estes poemas nos remetem a outro trecho do poema sobre Weissmann que diz "que trabalhar ou destrabalhar / é para weissmann chegar ao fim do carretel", aproximando, pelo objetivo comum, dois caminhos em si diferentes. O que queremos destacar é que, na construção do "edifício" *Museu de tudo*, João Cabral não desenvolve uma estrutura una e monofônica, mas trabalha com a polifonia de referências distintas que, interligadas, constituem um "tudo" poeticamente rico e eficaz.

Em *Museu de tudo*, poemas que fazem apologia da ordem, da lucidez e da racionalidade são muitos e se espalham por toda a coletânea; o que não é nada excepcional, já que num livro de João Cabral de Melo Neto, poeta destacado justamente pela lucidez racional e a ordenação poética, era de se esperar que as referências a outros artistas e pensadores privilegiassem aqueles que oferecem características análogas às destacadas. Assim, além do mencionado poema sobre Max Bense, podemos citar outro sobre a escultora Mary Vieira:

> dar a qualquer linha
> projeto a pino de reta
> dar ao círculo sua reta
> sua racional de quadrado[52]

ou sobre o engenheiro, poeta e amigo Joaquim Cardozo:

> luz espaço, luz que se veste,
> leve como uma rede,
> e clara, até quando preside
> o cemitério e a sede.[53]

ou, ainda, sobre as idéias de arte, design e comunicação representadas pela Escola de Ulm:

> Ulm escancara mil janelas
> a um luminoso vento fresco:
> a um vento limpo, com a leveza
> de um sol lavado de setembro,[54]

Nestes exemplos selecionados, temos uma amostra de alguns dos "sujeitos" que trazem racionalidade, lucidez e ordem a este *Museu*. Entretanto, outros elementos que aparecem na

---

[52] "A escultura de Mary Vieira" (MELO NETO, 1997b, p. 47-48).
[53] "A luz em Joaquim Cardozo" (MELO NETO, 1997b, p. 48).
[54] "A Escola de Ulm" (MELO NETO, 1997b, p. 78).

coletânea revelam um certo inacabamento que relativiza o status lúcido e racional dos exemplos anteriormente mencionados. É o caso, por exemplo, do poema sobre uma personagem de Paul Valéry – Monsieur Teste –, poeta e crítico francês que exerceu grande influência sobre João Cabral, principalmente na fase inicial de sua carreira, quando o poeta pernambucano ainda desenvolvia sua poética de submissão da expressão a uma racionalidade lúcida e rigorosa, para o que foi determinante a contribuição crítica de Valéry[55]:

> 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.[56]

É interessante observarmos que a mesma lucidez onisciente do primeiro verso revela-se inútil cinco versos abaixo e mentirosa no verso derradeiro. Esta lucidez "que mente que tudo podeis" só pode ser entendida como uma fraude, como uma alternativa enganosa para a edificação de qualquer solução, e que ainda apresenta, como efeito colateral, a insônia de uma luz que permanece, mesmo de noite, por "detrás das pálpebras". É o que confirma o comentário de Waldecy Tenório sobre a personagem valeryana e sua presença na obra de João Cabral:

> Para onde se volta agora João Cabral? Para a poética de Paul Valéry, essa festa do intelecto. O convidado principal, que aliás merece um poema, é um sujeito estranhíssimo: Monsieur Teste. [...]
>
> [...] Monsieur Teste é introspectivo, vive em sua concha, mesmo quando vai ao teatro. Não sorri, não diz bom-dia nem boa-noite, não entende o "como vai?". Detesta as coisas extraordinárias, não tem esperança, nem emoção, nem sentimentos. Esse Monsieur Teste, em suma, *é uma perfeita caricatura do racionalismo*. (TENÓRIO, 1996, p. 60-61, grifo nosso).

Se João Cabral permanece até o fim um poeta lúcido e rigoroso, isso não o impede de reavaliar criticamente os pressupostos fundamentais de sua poesia; não para abandoná-los, mas para relativizá-los a partir de novos elementos que surgem ao longo do desenvolvimento

---

[55] "Antes de chegar à poesia como produto de uma *ratio* construtiva, João Cabral penetrará, de olhos abertos, pelo braço de Paul Valéry, no mistério da expressão lírica. Pode-se reconhecer muitos dos conceitos e temas da poética de Paul Valéry nos cinco poemas de *O engenheiro* [...] que analisam a gênese da linguagem lírica a partir da transmutação dos estados vividos: a criação como ato de pensamento lúcido, que se completa no ato de escrever, ambos dirigidos no sentido do controle racional dos efeitos poéticos contra as interferências do acaso, que a inspiração e o sonho favorecem;" (NUNES, 1971, p. 41-42).

[56] "A insônia de Monsieur Teste" (MELO NETO, 1997b, p. 44).

de sua obra e que demonstram os limites de uma abordagem absolutamente racional do fazer poético. É o que podemos constatar em mais uma referência a outro poeta, René Char:

> Poesia intransitiva,
> sem mira e pontaria:
> sua luta com a língua acaba
> dizendo que a língua diz nada.
>
> É uma luta fantasma,
> vazia, contra nada;
> não diz a coisa, diz vazio;
> nem diz coisas, é balbucio.[57]

Se Monsieur Teste, nas palavras de Tenório, é uma "caricatura do racionalismo", seria esta "poesia intransitiva" uma caricatura da poesia construtiva e racional? Pelo menos podemos afirmar que João Cabral revela neste poema um olhar crítico sobre uma construção voltada exclusivamente para seu autoconsumo, uma racionalidade que não se abre ao imprevisto e não planejado que reside na transitividade, na relação com o outro e o diferente.

Ao lado de poemas que exaltam a racionalidade e a lucidez, e além daqueles que retomam estes temas a partir de um olhar crítico, encontramos também outros que fazem referência a formas de expressão distintas, menos ordenadas ou cartesianamente racionais, mas nem por isso menos lúcidas. Um exemplo claro é o já comentado "Exposição Franz Weissmann"[58] e o "destrabalhar" explosivo que ele descreve e reproduz por meio de uma expressão prolixa e sintaticamente desordenada. Mas existem outros poemas igualmente interessantes e que apresentam novas poéticas, novas formas de apreensão e expressão do mundo que, unidas aos exemplos de racionalidade comentados, ajudam a tecer o universo heterogêneo – uma heterogeneidade costurada num todo – de *Museu de tudo*. Um deles faz referência ao poeta galês Dylan Thomas:

> A capacidade de sim
> que é incapaz de assentimento;
> a incapacidade de ser,
> ao fazer, massa e não fermento:
> o incapaz de tocar a massa
> sem lhe mudar o fazimento.[59]

Uma poética do "sim", mas "incapaz de assentimento", é quase tão crítica, se não o é exatamente, quanto uma poética do não, o que nos permite conceber uma aproximação entre

---

[57] "Anti-Char" (MELO NETO, 1997b, p. 72).
[58] MELO NETO, 1997b, p. 81-82
[59] "As cartas de Dylan Thomas" (MELO NETO, 1997b, p. 54).

uma "poesia do menos"[60] com o seu "parceiro" dialético – uma poesia do mais. Dizemos *parceiro* porque entendemos que João Cabral, o poeta do menos, não só incorpora esta poesia do mais em seu *tudo*, como também iguala estas duas formas de manipular a matéria – sim e não, trabalhar e destrabalhar. O poeta asséptico e desértico se aproxima, assim, do poeta "incapaz de não ser fermento". É muito ilustrativo um trecho de uma das cartas de Thomas às quais o título do poema se refere:

> Um poema requer uma multidão de imagens, porque o seu centro constitui precisamente uma multidão de imagens... Deixo que em mim se crie emocionalmente uma imagem e, então, faço incidir sobre ela todas as minhas faculdades intelectuais e críticas; deixo, em seguida, que se crie outra e que esta se oponha à primeira; faço com que da terceira imagem nascida das outras duas se forme uma quarta contraditória, e, dentro dos limites formais impostos, deixo que lutem entre si. Cada imagem encerra no seu centro o germe da própria destruição e, segundo creio, o meu processo consiste numa ininterrupta construção e destruição de imagens que saem do núcleo central que é, ao mesmo tempo, destruidor e construtivo... (*apud* GUIMARÃES, 1977, p. 8)

O poeta "incapaz de não ser fermento" é absolutamente compatível com a multidão de imagens que se reproduzem no poema – multidão de imagens que, imagem por si só, nos lembra a praça pública carnavalesca e sua exuberante fertilidade. Ainda que estas imagens, que "se multiplicam [...] por excessos repetidos de si mesmas"[61], nasçam de um fundo emocional – possibilidade que João Cabral procura sempre afastar –, o trabalho crítico e intelectual que se concentra sobre elas resulta num jogo dialético de construção e destruição praticamente idêntico às duas possibilidades de se "chegar ao fim do carretel"[62] reconhecidas no poema sobre Weissmann. Constrói-se assim uma identificação entre João Cabral, Franz Weissmann e Dylan Thomas – identificação que se dá, principalmente, pela concretude da constituição imagística de suas obras – que destaca a possibilidade de se ser lúcido e racional sem cair na fraude ou na caricatura de uma racionalidade auto-suficiente e intransitiva.

Seria possível apontar mais poemas colecionados em *Museu de tudo* que oferecem diferentes discursos sobre a arte e o mundo. Entretanto, vários destes poemas ainda serão analisados em outros capítulos deste trabalho, com outros objetivos. Aqui, o que é importante destacar é a perspectiva polifônica proporcionada pelas particularidades dos elementos constituintes deste universo que é o livro. Como afirma o próprio poeta no primeiro poema da coletânea, este

---

[60] *João Cabral: a poesia do menos* é o título do livro de Antonio Carlos Secchin sobre o poeta pernambucano.
[61] "Exposição Franz Weissmann" (MELO NETO, 1997b, p. 81).
[62] *Ibidem*, p. 82.

Museu "é depósito do que aí está"[63]. Se inventariado, revela um olhar sobre a realidade que congrega, ao mesmo tempo, e no mesmo espaço, não somente poéticas distintas, mas, também, atividades muito diferentes que, por estarem juntas no mesmo "caixão de lixo"[64], abolem qualquer possibilidade de se destacar alguma delas sobre um pedestal que se elevasse acima das demais. Assim, ao lado do filósofo, do poeta, do romancista e do artista plástico, também estão o jogador de futebol e a poética de seu jogo – "Ademir da Guia" (p. 57) e "A Ademir Meneses" (p. 65); ou uma andaluza anônima e a poética ao mesmo tempo clara, espessa e carnal de seu "ar fêmea" – "Retrato de Andaluza" (p. 58) e "Outro retrato de andaluza" (p. 82). Todos eles são referências importantes na poesia de João Cabral de Melo Neto; e neste *Museu de tudo* são postos em contato, chocados uns contra os outros, como na turbulenta praça pública, ou no canavial movimentado pelo vento, fazendo com que o canto de um se ligue ao do outro para materializar – a partir de semelhanças e diferenças, mas sem hierarquias nem idealizações – este edifício cabralino que se constitui horizontalmente pela justaposição de vários tijolos.

---

[63] "O museu de tudo" (MELO NETO, 1997b, p. 43).
[64] *Ibidem*, p. 43).

2. O CORPO

Assim, nas igrejas, o portal
de pedra importada e oficial,

se não ganham essa qualidade
que a alvenaria tem com a carne,

são sentinelas tolerantes,
acanhados, como imigrantes,

que muitas vezes são caiados
pra sentir-se bem lado a lado

da alvenaria matronal:
comporta-se em mel cada portal.

(João Cabral de Melo Neto[65])

A base das injúrias carnavalescas, da linguagem familiar e grosseira da praça pública, é o *corpo grotesco*, imagem derivada do princípio material e corporal. Se o exagero e o hiperbolismo são marcas importantes do realismo grotesco, nas imagens do corpo e suas funções esta condição se exprime mais nitidamente. No entanto, este caráter exagerado e excessivo não é o mais importante: "É ainda mais inadmissível considerá-lo como a natureza intrínseca da imagem grotesca" (BAKHTIN, 1987, p. 268). Afinal, o exagero e o hiperbolismo, por si só, têm um aspecto puramente quantitativo; assim, apenas acentuam o caráter positivo ou negativo de uma imagem. No entanto, a imagem grotesca é qualitativamente rica e fecunda, principalmente por sua ambivalência, sua capacidade de incluir, num mesmo signo, os pólos positivo e negativo. É esta ambivalência que o realismo grotesco amplifica e exagera, e que define o caráter da imagem grotesca do corpo.

A importância conferida pela cultura cômica popular e pelo realismo grotesco à representação da vida corporal – o princípio material e corporal – distancia o corpo grotesco dos modelos clássicos e naturalistas dos séculos posteriores:

> Na base das imagens grotescas, encontra-se uma *concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites*. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas. (BAKHTIN, 1987, p. 275)

---

[65] "Cidade de alvenaria" (MELO NETO, 1997b, p. 363).

A imagem característica desse *novo cânon* – que é como Bakhtin define essas concepções clássicas e naturalistas posteriores à Idade Média e ao Renascimento – é a de um "corpo *perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual* e expressivo" (BAKHTIN, 1987, p. 279), no qual todas as extremidades e orifícios estão apagados. Este corpo é reduzido à intransitividade e à incomunicabilidade, já que são eliminadas todas as porosidades de seus limites e fronteiras. Isolado e "rigorosamente delimitado", este é um corpo individual que não se mistura ao mundo e a outros corpos.

O corpo grotesco, por sua vez, caracteriza-se pela importância atribuída às partes que penetram o mundo ou são penetradas por ele. No caso do rosto humano, por exemplo, destacam-se a boca e o nariz, este como substituto do falo, aquela como imagem de um "*abismo corporal escancarado e devorador*" (BAKHTIN, 1987, p. 277). Aí os olhos não exercem nenhuma função, pois são compreendidos como expressão da vida individual e subjetiva, salvo quando "arregalados", num movimento de saída e ultrapassagem do corpo. Também têm papel essencial o ventre e o falo, já que reúnem em si tanto a topografia do baixo como a ambigüidade da fecundação e da excreção; posição análoga é a do traseiro, baixo e oposto da boca. Assim, têm valor destacado no corpo grotesco as "*excrescências* e *ramificações*", "tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal" (BAKHTIN, 1987, p. 277). O que caracteriza essas imagens, concebidas pela visão de mundo grotesca e popular, é que todas elas se colocam no *limite* do corpo, na zona de enfrentamento dele com o mundo, espaço onde ele age e interage:

> Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, *os atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo* ou nas (*sic*) *do corpo antigo e do novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados*.
>
> Assim, a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz *ao fundo* desse corpo. Montanhas e abismos, tal é o relevo do corpo grotesco ou, para empregar a linguagem arquitetural, torres e subterrâneos. (BAKHTIN, 1987, p. 277-278)

Como o próprio Bakhtin destaca, esta lógica grotesca não se limita ao corpo humano ou animal, mas estende-se também às imagens da natureza e dos objetos, numa corporificação do mundo. É importante também destacar que a "introdução ao fundo do corpo", no nosso

entendimento, não descreve um mergulho egoísta na subjetividade, mas sim um tornar público e participante o que, protegido ou restringido por superfícies intransponíveis, acaba individualizado e isolado. Na verdade, a imagem do corpo individual se afasta completamente da imagem grotesca do corpo; esta, por sua vez, "fixam [fixa] as partes onde *um elo se prende ao seguinte, onde a vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho*" (BAKHTIN, 1987, p. 278). Daí o caráter "bicorporal", a ambivalência do novo e do velho num mesmo signo, a condição "cósmica e universal" que unifica corpo e cosmos, objeto e espaço.

Como vimos, os "atos do drama corporal" definem os traços e a materialidade do corpo grotesco. Como corpo em expansão, ele precisa ultrapassar seus próprios limites; essa ultrapassagem se dá concretamente pela excreção – urina, fezes, suor e outros fluidos corporais – ou pelos desmembramentos e estripações – mutilações de guerra ou preparativos culinários. Morte, ânus, suor, festa, boca, alimento: todas essas imagens, concebidas pelo realismo grotesco e o princípio material e corporal, sugerem um mundo em permanente atuação e fecundidade; alimento e excremento são signos de um mesmo princípio ambivalente que se reafirma na transmutação de um ao outro. Desenvolve-se, assim, o que Bakhtin define como o "*tema do corpo procriador*" – a idéia de um grande corpo popular, o povo, que se renova ininterruptamente – e que vem unir-se à "*sensação viva da imortalidade histórica do povo*" (BAKHTIN, 1987, p. 283), constituindo o núcleo da visão de mundo popular.

2.1. Excreção e transposição

Como sugerem os exemplos já citados e confirma Bakhtin (1987, p. 127), as "familiaridades escatológicas (essencialmente verbais) têm um enorme papel no carnaval". Desde a Antiguidade, a projeção de urina e excrementos é conhecida como um gesto de rebaixamento, como testemunham vários dramas satíricos[66]. Nestes gestos, a topografia do baixo é "literalmente" representada pela aproximação dos órgãos genitais, e o sentido deste rebaixamento é duplo: tanto mortifica quanto fecunda; o baixo corporal é ao mesmo tempo sepultura e ventre. "Por essa razão, as imagens da urina e dos excrementos conservam uma

[66] Bakhtin (1987, p. 126-127) cita *Os ajuntadores de ossos* (Ésquilo), *O banquete dos aqueus* (Sófocles), um fragmento das atelanas de Pompônio e o *Romance de Fauvel*, provavelmente escrito no século XIV por um clérigo, Gervais du Bus, e que descreve um *charivari* (manifestação carnavalesca medieval) onde excrementos são lançados sobre os transeuntes.

relação substancial com o *nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar*" (BAKHTIN, 1987, p. 128).

A satisfação das necessidades, origem destes gestos de rebaixamento, é, segundo Bakhtin (1987, p. 130), "a matéria que melhor se presta à encarnação degradada de tudo o que é sublime". E esse é, certamente, um dos principais – se não o principal – motivos da visão de mundo e concepção artística da cultura popular e do realismo grotesco: "encarnar" num plano terreno e humano o que, a partir de um plano vertical de hierarquias e valores, é classificado como superior e elevado a um espaço exterior e independente do tempo, da cultura e da história, sejam esses elementos "sublimes" o que forem: a arte, a igreja, a religião, o estado ou, inclusive, o próprio homem – como já comentamos, o rebaixamento grotesco é tanto crítico quanto autocrítico, na mesma medida, com a mesma intensidade. O verdadeiro caráter da cultura popular carnavalesca não prevê a substituição de um rei por outro, não critica o que a cultura oficial estabelece como sublime e superior para entronizar qualquer um de seus valores: a dessublimação carnavalesca submete tudo e todos à dimensão material da vida e à alternância histórica do tempo. Somente nessa perspectiva se pode definir os valores e preferências da cultura popular e do realismo grotesco.

No momento histórico objeto do estudo de Bakhtin – a transição da Idade Média para o Renascimento – esses gestos escatológicos, sintetizados na obra de Rabelais, assumem mais claramente o sentido de substituição de uma visão de mundo hierarquizante por outra, rebaixadora, com a mesma ambivalência dos signos e a sensibilidade histórica da praça pública:

> A projeção de excrementos, a rega com urina, a chuva de injúrias escatológicas sobre o velho mundo agonizante (e ao mesmo tempo nascente) constituem os seus *alegres funerais*, absolutamente idênticos (mas no plano do riso) ao lançamento sobre o túmulo de torrões de terra como testemunho de afeto ou ao ato de jogar as sementes no sulco (no *seio* da terra). Em relação à verdade medieval lúgubre e incorporal, trata-se de uma corporificação alegre, um retorno cômico à terra. (BAKHTIN, 1987, p. 152)

Fica evidente, então, que no realismo grotesco os excrementos não têm significação banal e restrita à dimensão fisiológica, como destaca Bakhtin, mas representam, como elemento essencial, a "vida do corpo e da terra", o jogo entre vida e morte, contribuindo para a "sensação aguda que o homem tinha da sua materialidade, da sua corporalidade, indissoluvelmente ligadas à vida da terra" (BAKHTIN, 1987. p. 195). Neste caso, essa

"sensação de materialidade" não se dá pela autocontemplação subjetiva de um corpo acabado e fechado, mas pelo reconhecimento desse corpo aberto à absorção do mundo e à expansão nele, concretamente materializada tanto no alimento que é ingerido quanto no excremento expelido; em ambos os casos, a distância entre o mundo exterior e o corpo é superada por essas "extensões materiais". Matéria fecal e urina são, por isso, um intermediário entre o corpo e o mundo; eles "*personificam a matéria, o mundo, os elementos cósmicos*, fazem deles algo íntimo, próximo, corporal, compreensível" (BAKHTIN, 1987, p. 293).

2.2. Do combate ao banquete

No realismo grotesco, as imagens do corpo destrinchado, seja na violência dos combates ou na preparação do alimento, têm constituição análoga às dos excrementos. Elas também representam a superação de fronteiras e a imersão no mundo, assim como a absorção do mundo pelo corpo. Dentre elas, as imagens das tripas, ou *vísceras*, aparecem freqüentemente. Como alimento, eram um prato muito apreciado e, normalmente, consumido nas terças-feiras gordas de carnaval. Eram inicialmente lavadas, salgadas e cozidas e, como não se conservavam, tinham de ser consumidas no mesmo dia em que o animal era abatido; por isso as pessoas se fartavam delas. Mesmo sendo cuidadosamente preparadas, era consenso que tais tripas (principalmente intestinos) não ficavam absolutamente livres de excrementos que, assim, eram consumidos também, conferindo à ingestão um sentido de rebaixamento. Bakhtin (1987, p. 140) associa as tripas a "*o ventre, as entranhas, o seio materno, a vida*"; quando ingeridas, essas entranhas são engolidas pelas entranhas do comedor, como o ventre que engole outro ventre, a vida que absorve a vida. A ambivalência entre comedor e comida é então radicalizada, e o movimento carnavalesco de renovação permanente, concretizado:

> Assim, na idéia das "tripas", o grotesco amarra num mesmo nó indissolúvel *a vida, a morte, o nascimento, as necessidades, o alimento; é o centro da topografia corporal onde o alto e o baixo são permutáveis*. Por essa razão, essa imagem constitui, no realismo grotesco, a expressão favorita do "baixo" material e corporal ambivalente que dá a morte e a vida, que devora e é devorado. O "balanço" do realismo grotesco, o jogo do alto e do baixo, é magnificamente posto em movimento; o alto e o baixo, o céu e a terra se fundem. (BAKHTIN, 1987, p. 141)

Nessa imagem das tripas devoradas, as fronteiras entre o corpo do homem comedor e do animal comido praticamente se anulam, fundindo-se no que Bakhtin chama de "*imagem grotesca única do universo devorado-devorador*" (BAKHTIN, 1987, p. 193), criando uma

“atmosfera das *grandes entranhas*”. Nessa atmosfera carnavalesca, a imagem ambivalente das tripas é completa – vai da dimensão positiva do alimento ao contraponto negativo do excremento –, sintetizando num único ponto o começo e o fim de um movimento, como é característico da imagem grotesca. Neste cenário, a boca tem papel destacado por ser a abertura que leva às entranhas do corpo grotesco aberto ao mundo.

Segundo Bakhtin (1987, p. 158), nos séculos XIV e XV: “A menção e a pintura de tudo que tinha uma relação com a cozinha e a mesa estava inteiramente dentro do espírito e do gosto da época”, o que se dava concretamente nos “pregões de Paris” e outras feiras urbanas, um “banquete sonoro” de alimentos e produtos de toda espécie, oferecidos em voz alta e ao mesmo tempo, em linguagem de praça pública. Na literatura da época, as imagens da comida e da bebida eram freqüentemente dessacralizadas pelo realismo grotesco, frente aos rituais religiosos do vinho e do pão. Bakhtin aponta ainda a hiperbolização dos alimentos como uma das formas mais antigas de grotesco e revelação do seu caráter positivo, paralelamente à hiperbolização do ventre, do falo e da boca.

Com um comentário de Victor Hugo, Bakhtin ilustra a dimensão cósmica e universal da cozinha e dos alimentos: “Se eu fosse Homero ou Rabelais, diria: esta taberna é um mundo e o seu sol é este fogão” (BAKHTIN, 1987, p. 159-160). Na verdade, o ato de comer constitui uma extensão da praça pública, onde o clima livre e festivo dá vazão à sensação coletiva de apreensão concreta do mundo: o banquete e a “boa mesa”. O "destrinchamento" das carnes, a fartura de comida e bebida, dão o tom grotesco desta “festa”, onde o “corpo aberto e inacabado” interage com o mundo pela deglutição dos alimentos. Além da imagem grotesca de transposição de fronteiras, no ato de comer “o homem *triunfava do mundo*”, recebia o prêmio pelo “combate que é o trabalho”, pela conquista de uma “parte do mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 245-246).

Análogos ao espaço da cozinha são a guerra e os golpes. Como o animal que é destrinchado pelo cozinheiro, nas batalhas o corpo também é perfurado e desmembrado. Bakhtin (1987, p. 168) cita uma descrição de Pulci que compara um campo de batalha “a um caldeirão cheio de um guisado de sangue, cabeças, pernas e outros membros”, afirmando que descrições deste tipo eram comuns na literatura dos séculos XV e XVI, e completa:

> Para nós, o importante é que *"o espírito marcial", a guerra, a batalha*, por um lado, *a cozinha*, por outro, têm um ponto de interseção: *o corpo despedaçado, "o picadinho"*. [...]
>
> Na base dessa dissecação carnavalesca e culinária, encontra-se a *imagem grotesca* do corpo despedaçado [...] (BAKHTIN, 1987, p. 168).

Nas festas populares, o carnaval assume o lugar destas batalhas nos golpes contra o rei-bufão e no "destrinchamento" do boi gordo que é transformado em salsicha para ser comido. Da mesma forma, o assassinato e o parto se enquadram entre estas imagens – da excreção, ingestão de alimentos e despedaçamento do corpo – de transposição física dos limites corporais e imersão do corpo no mundo.

2.3. A terra gigante

Outra imagem importante relaciona o corpo grotesco com a paisagem natural. O corpo popular é gigantesco, já que não é um corpo individual, mas coletivo. Não é sem razão que os heróis das narrativas de Rabelais são Gargantua e Pantagruel, dois gigantes, pai e filho, que, como aponta Bakhtin, são tomados das lendas populares e coerentemente desenvolvidos a partir desta cultura e do realismo grotesco:

> A maior parte das lendas estabelecem um paralelo entre diferentes fenômenos naturais, o relevo do lugar (montanhas, rios, rochas, ilhas) e o corpo do gigante e seus diversos órgãos. Assim, esse corpo não está em absoluto isolado do mundo, dos fenômenos naturais, do relevo geográfico. (BAKHTIN, 1987, p. 287)

Bakhtin é ainda mais categórico afirmando que "O gigante é por definição a imagem grotesca do corpo" (BAKHTIN, 1987, p. 299), seja pelo exagero de suas dimensões coletivas, sua voragem de devorar o mundo ou, por conseqüência, sua poderosa capacidade de excreção. Este caráter grotesco é reduzido ou acentuado em função de diferentes culturas e concepções artísticas, mas, em geral, a figura do gigante freqüenta as lendas folclóricas e a literatura desde a antiguidade, passando pelos romances de cavalaria medievais até o Renascimento. Contudo, nas expressões mais próximas da cultura popular, "a lenda encontra sempre *um ponto de apoio concreto no relevo regional*, encontra na natureza o *corpo desmembrado do gigante, espalhado* ou amassado" (BAKHTIN, 1987, p. 299-300): aqui uma montanha é um gigante adormecido; ali uma rocha é parte amputada de seu corpo; uma gruta é sua garganta e a terra suas entranhas. Nesta medida, a interação gigante/relevo é a expressão da visão popular do corpo que funde povo e mundo.

Isso confere aos acidentes geográficos a condição de superfície do corpo da Terra; depressões e elevações são percebidas, a partir da concepção grotesca do corpo, como aberturas transponíveis e aproximações das profundezas, tal qual as extremidades e orifícios do corpo humano. Essa comparação tem o mesmo sentido da analogia entre a terra, que acolhe tanto a semente como o defunto, e o ventre, que guarda o excremento e dá à luz uma nova vida. Todas essas imagens compõem o caráter cósmico e universal do corpo grotesco que, em nenhuma de suas expressões, desde a figuração de um corpo humano individual até o gigantismo do planeta corporificado, assume qualquer identificação com uma individualidade subjetiva e independente da transitoriedade do tempo.

2.4. Insinuações de um corpo

Ao lado daquela pedra "bulindo de vida presa" e que "sempre desce ao fundo das coisas", sobre a qual comentamos na introdução (p. 20), podemos encontrar, na poesia de João Cabral de Melo Neto, várias imagens que remetem – umas mais, outras menos – ao nível da vida prática e material do corpo. Um bom exemplo, já estudado no capítulo anterior, é a imagem do touro e sua corporalidade poderosa[67], que invade a arena e desafia as habilidades do toureiro. Junto com este exemplo, que desenvolvemos para ilustrar os elementos da praça pública carnavalesca na poesia cabralina, podemos citar o poema "Fábula de Anfion"[68], onde o acaso – assim como o próprio fazer poético – também é corporificado como um "raro animal", "cavalo solto e louco". Na verdade, é uma constante nesta poesia este "tom antigo / de fazer poesias com coisas"[69]. Entretanto, estas "coisas", trabalhadas poeticamente por meio de imagens substantivas e concretas[70], assumem naturezas tão diversas como a da *pedra* – mineralidade precisa e ordenada – e a da *flor* – imagem orgânica e ambígua. A nosso ver, isso se dá em razão de que, por trás da racionalidade mineral quase onipresente na poesia de João Cabral, subsiste uma fertilidade orgânica que também é uma das matérias com as quais o poeta trabalha e busca controlar para organizá-las em forma de poesia. Acabamento e

---

[67] "*El toro de Lidia*" (MELO NETO, 1997b, p. 71) – ver capítulo 1, p. 16-21.
[68] MELO NETO, 1997a, p. 53-59.
[69] "Díptico" (MELO NETO, 1997b, p. 49).
[70] PEIXOTO, 1983, p. 15-16. (Obs: *Poesia com coisas* é o título do livro de Marta Peixoto).

inacabamento seriam, assim, os ingredientes dialéticos desta poética de tensão. Segundo Peixoto:

> [...] Cabral soluciona o problema da imaterialidade da imaginação ao encarar o trabalho do poeta como um trabalho com substâncias concretas. E a natureza orgânica, que destrói assim como cria, não tarda a parecer um modelo imperfeito para a construção poética. [...]
>
> Aos poucos, Cabral deixa de lado as analogias entre a natureza orgânica e a poesia para empregar as substâncias minerais como paradigma para o poema e modelo de uma disposição psicológica desejável. (PEIXOTO, 1983, p. 47)

Este momento na poesia de João Cabral se dá em *O engenheiro*, e é ilustrado pela "Pequena ode mineral" que sentencia: "Procura a ordem / que vês na pedra"[71]. Como vimos inicialmente, esse processo de mineralização do poema encontra seu ápice na "Fábula de Anfion", onde à máxima mineralidade corresponde a máxima assepsia e ordenação que, entretanto, não são absolutas, já que o "acaso", corporificado em cavalo, invade o poema e o contamina com sua organicidade. Assim, ao lado de imagens "minerais" como a *pedra* e a *faca*, elementares na poética de João Cabral, continuam a figurar imagens como a *flor*, o *animal – cavalo* ou *touro* – e o próprio *corpo humano*, imagens de natureza orgânica que tensionam a estabilidade e o acabamento mineral procurado. Entender estas imagens não petrificadas (e o que elas representam enquanto signo de uma certa visão de mundo) somente como aquilo que o poeta busca unicamente afastar ou excluir de sua poesia nos parece uma leitura muito radical dos pressupostos declarados por esta poética[72]. Por isso, acreditamos que, por trás da dureza pétrea que João Cabral busca, transparece uma organicidade corporal que não pode ser desprezada; organicidade que é a própria razão da expressão de pedra, esta que seria, portanto, uma estratégia poética de representação eficaz de um universo que o poeta tem dificuldade em apreender e não quer expressar sem passá-lo antes pelo filtro da racionalidade e da lucidez. Como vimos anteriormente, a pedra retém em si a vida, mas não a anula ou apaga.

---

[71] MELO NETO, 1997a, p. 49.

[72] Ao comentar o dito caráter "invertebrado" de *Museu de tudo*, J. A. Barbosa faz uma advertência que serve de alerta a qualquer estudo sobre poesia: "a poesia não está no projeto explícito mas no concreto de cada poema" (BARBOSA, 2000, p. 161).

2.4.1. Flor, corpo do poema

É a partir desta compreensão da poesia de João Cabral que podemos avaliar o caráter corporal de uma imagem como a *flor*, por exemplo. Um breve inventário deste *objeto orgânico* nos remete ao livro de estréia do poeta – *Pedra do sono* – onde flores e jardins entram na composição de vários poemas. Mas é em *O engenheiro* que a imagem aparece mais claramente revestida de concretude corporal:

> Os homens podem
> sonhar seus jardins
> de matéria fantasma.
> A terra não sonha,
> floresce: na matéria
> doce ao corpo: flor,
> sonho fora do sono
> e fora da noite, como
> os gestos em que floresces
> também (teu riso irregular,
> o sol na tua pele).[73]

Neste momento o poeta busca se distanciar da imprecisão fluida dos estados internos correspondentes ao sono, que não são os mesmos com relação ao sonho. Isso é destacado por Merquior quando observa que o "engenheiro", no poema que dá nome ao livro, "sonha coisas claras" assim como "pensa o mundo justo"[74]:

> [...] Não deve assim haver contradição, no ato criador, entre a extinção do sonho e a sua assimilação à mesma lucidez que o extingue. Nas duas primeiras estrofes do poema titular de *O engenheiro* [...] *sonhar* e *pensar* são equivalentes.
>
> [...] O engenheiro não pensa "contra" o que sonhou: ele pensa, calcula, projeta precisamente *o que* sonhara. (MERQUIOR, 1972, p. 93-94)

Assim, a diferença entre o "sonhar" dos homens e o "florescer" da terra não está no ato em si, mas na matéria com que trabalham: "matéria fantasma", os homens; "matéria doce ao corpo", a terra. A concretude da matéria *flor* – não fantasma, afim ao corpo – é que faz do sonho da terra um sonho desperto, "fora do sono e da noite", concretude corporal análoga a um gesto, um riso, uma pele. O conjunto de signos formado por flor, corpo e sol confirma o caráter lúcido desta relação orgânica e material com o mundo; relação que a terra estabelece, mas que aqueles que cultivam "*i*matérias" fantasmas, não. Para não perdermos de vista Bakhtin, a lucidez orgânica atribuída à terra – índice do baixo – sugere a mesma concepção de mundo

---

[73] "As estações" (MELO NETO, 1997a, p. 37-38).
[74] "O engenheiro" (MELO NETO, 1997a, p. 34).

prática e material presente na cultura popular carnavalesca; e essa abordagem rebaixada do objeto *flor* é transferida à própria poesia, num poema do mesmo livro dedicado a Carlos Drummond de Andrade:

> Não há guarda-chuva
> contra o poema
> subindo de regiões onde tudo é surpresa
> como uma flor mesmo num canteiro.[75]

O poema surge da terra como uma flor, das regiões de baixo onde vivem a surpresa e o acaso, e não pode ser domado por nenhum artifício que aponte para o sentido oposto – para o alto. Na verdade, o único "guarda-chuva" possível é a *pedra* sugerida na "Pequena ode mineral", último poema do livro. Afinal, esta também freqüenta o chão dos canteiros onde florescem as surpresas e, já que matéria de natureza distinta, pode agir como antídoto ao inacabamento orgânico sem modificar a característica de objeto rebaixado e inserido no mundo concreto.

A associação entre *flor* e *poesia* é explicitada e enriquecida no livro seguinte – *Psicologia da composição* –, quando o rebaixamento de ambas assume traços mais caracteristicamente grotescos. Em "Antiode (contra a poesia dita profunda)", o jogo de imagens se faz entre *poesia*, *flor* e *fezes*:

> Poesia, te escrevia:
> flor! conhecendo
> que és fezes. Fezes
> como qualquer,
>
> gerando cogumelos
> (raros, frágeis cogu-
> melos) no úmido
> calor de nossa boca.
>
> [...]
>
> Delicado, evitava
> o estrume do poema,
> seu caule, seu ovário,
> suas intestinações.
>
> Esperava as puras,
> transparentes florações,
> nascidas do ar, no ar,
> como as brisas.[76]

---

[75] "A Carlos Drummond de Andrade" (MELO NETO, 1997a, p. 44).
[76] "Antiode" (MELO NETO, 1997a, p. 65-66).

A comparação da *poesia/flor* com o excremento remete a um conjunto de imagens plenamente interpretáveis a partir das concepções bakhtinianas sobre a cultura popular, imagens como boca, ovário e intestinações (além de estrume), que evidenciam uma relação de consumo com o mundo (o que entra pela boca como alimento, sai pelo traseiro como fezes) que é, também, um índice de fertilidade – os "cogumelos gerados" pelo "ovário do poema". Assim, inventariadas todas as imagens incluídas na grande imagem *poesia/flor* – terra, corpo, gesto, pele, fezes, boca, estrume, ovário, intestinos – temos uma coleção bastante considerável para ignorarmos o caráter degradante e materializante desta poesia. Ainda mais se observarmos que toda esta corporalidade concreta se contrapõe, na última estrofe citada, ao que é "puro", "transparente" e "aéreo", quase imaterial; ou se percebermos nestes versos "contra a poesia dita profunda" um combate a uma poesia que se quer, na verdade, elevada, superior à transitoriedade e à degeneração típicas da vida material e orgânica, e que, por isso, se dedica a expressar estados interiores materialmente inapreensíveis, ideais ou sublimes. É importante destacar também que, tanto na poesia de João Cabral quanto no realismo grotesco de Bakhtin, todos esses elementos materiais e corporais são correlatos de uma atitude lúcida perante os fenômenos do mundo (e, por extensão, da poesia).

Nesta mesma "Antiode", a imagem *flor* é retrabalhada de maneira muito adequada a uma leitura popular carnavalesca, encerrando uma ambivalência que permite aproximar dois pólos distintos num só signo, aproximação que sugere o mesmo ciclo vida-morte-nascimento apontado por Bakhtin como típico do carnaval:

> Depois eu descobriria
> que era lícito
> te chamar: flor!
> (flor, imagem de
>
> duas pontas, como
> uma corda.) Depois
> eu descobriria
> as duas pontas
>
> da flor; as duas
> bocas da imagem
> da flor: a boca
> que come o defunto
>
> e a boca que orna
> o defunto com outro
> defunto, com flores,
> – cristais de vômito.[77]

[77] "Antiode" (MELO NETO, 1997a, p. 66-67).

Uma imagem de duas pontas que atravessa a terra para se alimentar de um cadáver, que faz desse cadáver o alimento para aquele que é o próprio símbolo de sua existência positiva – a flor – e que, entretanto, de forma ambígua, contém também o pólo negativo que antecipa nela o cadáver seguinte – semente de uma nova imagem semelhante – é praticamente uma descrição daquele corpo grotesco sobre o qual falamos no início deste capítulo; um retrato que a dinâmica fisiológica do vômito só reforça.

Esta relação imagética entre *poesia* e *flor* em "Antiode" ultrapassa a questão do rebaixamento corporal; assim como não se esgota neste poema. Entretanto, para o desenvolvimento do presente trabalho, basta percebermos a concepção de mundo que as imagens destacadas encerram e sua relevância para a poesia de João Cabral. Assim, por enquanto, é suficiente identificarmos estas presenças corpóreas em meio às construções minerais do poeta. É evidente que elas não são colaterais, pois exercem um papel importante em sua obra. E, se entre *pedra* e *corpo* existe uma diferença, maior ainda é a distância que separa ambos das "imaterialidades" que – estas sim – o poeta quer evitar.

2.4.2. Louco e raro animal

Outra imagem de clara dimensão corporal encontrada na poesia de João Cabral é, como já anunciamos, o duplo *touro*/*toureiro*. É possível conceber sua genealogia a partir do "raro animal" que, na "Fábula de Anfion", contrapõe uma materialidade orgânica e fértil à mineralidade asséptica projetada pelo personagem/arquiteto da cidade que metaforiza a construção do poema. Como aponta Peixoto, em nota anteriormente citada, neste momento o poeta combate matéria com matéria: superada a fase de se estabelecer uma expressão substantiva, o que ele busca agora é radicalizá-la por meio da desertificação mineral, apagando com a *pedra* qualquer vestígio de *corpo*, animal ou vegetal. Entretanto, o projeto de Anfion, e, por extensão, do poeta, fracassa, e aquele "cavalo louco", corporificação do acaso, com toda a sua potencialidade orgânica, invade o espaço mineral, colocando em xeque a própria atividade artística do arquiteto/escritor que, por fim, se refugia no silêncio da não expressão, da não poesia[78].

---

[78] Ver capítulo 1, p. 37-39.

Retomamos o poema/fábula de *Psicologia da composição* porque nele reside uma questão fundamental para nossa leitura sobre a imagem do *touro* na poesia de João Cabral. Se em "Anfion", diante do desafio do "animal", o poeta se refugia no silêncio, posteriormente, refeito deste fracasso, ele retornará à arena para reiniciar a batalha sob a metáfora do *toureiro*. "Alguns toureiros", de *Paisagem com figuras*, é um dos primeiros poemas cabralinos a abordar este tema, ao aproximar os ofícios do toureiro e do poeta[79]: "A tourada como metáfora ressalta o risco do fazer artístico, um dos princípios básicos da poética de João Cabral" (PEIXOTO, 1983, p. 123), leitura que ganha força após nossa análise sobre a relação flor/poesia:

> Eu vi Manolo González
> E Pepe Luís, de Sevilha:
> precisão doce de flor,
> graciosa, porém precisa.
>
> Vi também Julio Aparício,
> de Madrid, como *Parrita*:
> ciência fácil de flor,
> espontânea, porém estrita.
>
> Vi Miguel Báez, *Litri*,
> dos confins da Andaluzia,
> que cultiva uma outra flor:
> angustiosa de explosiva.
>
> E também Antonio Ordóñez,
> que cultiva flor antiga:
> perfume de renda velha,
> de flor em livro dormida.[80]

Cada um dos toureiros mencionados apresenta uma "poética", uma maneira própria de cultivar sua flor; uns, mais precisos e contidos; outros, adeptos da espontaneidade fácil. E, dentre eles, destaca-se o mais deserto e mineral, "Manuel Rodríguez, *Manolete*", a quem o poeta atribui características similares aos postulados poéticos defendidos ao longo de sua poesia. Como vimos anteriormente[81], os gestos dos toureiros – sua forma de trabalhar e conduzir o animal que os desafia –, por mais precisos e calculados, não abolem a presença corporal do touro; não são gestos abstratos lançados no vazio de um simbolismo imaterial; mas só podem ser definidos como precisos e calculados na medida em que se dão no limite

---

[79] Merquior refere-se a "Alguns toureiros" como um "elogio da tauromaquia" e o considera um "análogo poético do ensaio de Michel Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie*" (MERQUIOR, 1997, p. 163).
[80] "Alguns toureiros" (MELO NETO, 1997a, p. 131).
[81] Capítulo 1, p. 40-41.

estreito que os separa do arrebatamento pelo corpo que enfrentam, na medida em que dirigem a explosão sem se deixar explodir.

O caráter corporal do touro fica evidente ao traçarmos sua genealogia a partir da "Fábula de Anfion". Já a corporalidade do toureiro, se ainda não se explicita, adquire traços mais destacados em outro poema sobre o mesmo "Manolete", parte da coletânea *Agrestes* (1985):

> Tourear, ou viver como expor-se;
> expor a vida à louca foice
>
> que se faz roçar pela faixa
> estreita de vida, ofertada
>
> ao touro; essa estreita cintura
> que é onde o *matador* a sua
>
> expõe ao touro, reduzindo
> todo seu corpo ao que é seu cinto,
>
> e nesse cinto toda a vida
> que expõe ao touro, oferecida
>
> para que a rompa; com o frio
> ar de quem não está sobre um fio.[82]

Tourear, ou expor-se, é viver no limite máximo entre o acabamento e o inacabamento do corpo. Este limite por onde os corpos se interpenetram é ilustrado pela "faixa estreita" que o toureiro carrega na cintura e oferece à "louca foice" que o ameaça. Todo o corpo do toureiro está ali, concentrado; e é seu corpo inteiro que é oferecido ao touro para que este o rompa, penetre, perfure – o corpo não é diminuído pela faixa; esta, na verdade, o amplifica. É interessante observarmos o lugar em que ela é colocada: não no peito, onde, "poeticamente", se guardaria o "sopro" da vida ou a "chama" do coração; nem na cabeça, centro nervoso da precisão racional que busca domar o animal; mas na cintura, região que engloba desde os órgãos da digestão até os da reprodução. Mais adiante, no mesmo livro, num poema cujo tema é a Espanha, o poeta retoma a imagem da "faixa sobre a cintura", reforçando seu caráter fisiológico:

> 2.
>
> A Espanha é uma coisa de tripa,
> do que mais abaixo do estômago;
> a Espanha está nessa cintura
> que o toureiro oferece ao touro,

---

[82] "Lembrando Manolete" (MELO NETO, 1997b, p. 228).

e que é de donde o andaluz sabe
fazer subir seu cantar tenso,
a expressão, explosão, de tudo
que se faz na beira do extremo.

3.

De tripas fundas, das de abaixo
do que se chama o baixo-ventre,
que põem os homens de pé,
e o espanhol especialmente.

Dessa tripa de mais abaixo,
como escrever sem palavrão?
A Espanha é coisa dessa tripa
(digo alto ou baixo?), de colhão.

O universo imagético representado pela faixa do toureiro congrega estômago e colhão, ambos significativos dentro do sistema de imagens descrito por Bakhtin. Conhecendo a perspectiva de rebaixamento atribuída a estas partes "baixas" do corpo humano – tal qual apontamos no início do capítulo –, fica ainda mais evidente o caráter corporal da relação que o toureiro empreende com seu adversário, como se não bastasse o risco sempre iminente do ferimento e da morte concreta. Por qualquer ângulo que se olhe, seja do toureiro ou do touro, o que as imagens sugerem é sempre uma relação que se dá por interação ou, mais radicalmente, por penetração: o touro, com seu chifre, busca no homem as partes que representam tanto a absorção – o estômago – quanto a inoculação – os órgãos sexuais; o toureiro, por sua vez, domina o animal com a introdução de suas armas fatais, lâminas que são, de certa maneira, uma extensão do corpo. Numa ação cheia de ambivalência, o touro ataca o centro da fertilidade e da vitalidade humana para colher a morte: a sua ou a do próprio toureiro. É este o fio tenso sobre o qual o poeta, enquanto ser consciente, joga – ou domina a poesia, ou é aniquilado por ela; jogo que se dá corpo a corpo:

Ele toureava cada tarde
num cara-coroa, um jogar-se.

Não podia tourear um touro
se não o fizesse corpo a corpo.

Cada touro como que enrolava
na cintura, como outra faixa,

sem pensar como a despiria
no fim da *faena* que fazia.

Toureando, chamava a cornada
que cada touro traz guardada,

> que não tem hora é sem receita,
> como todo touro é surpresa.[83]

Este jogo toma o ar de uma dança que aproxima os corpos por aquela região fértil em que se concentra a faixa – na cintura. O poeta, que antes, em "Anfion", é surpreendido pelo acaso, já não desconhece que este ofício, que se quer tão concreto e material, é fonte permanente de surpresa, e que, por mais preciso e atento que seja o seu gesto, um golpe aniquilador o espera; só resta saber quando. Mas, agora, esta única certeza possível já não é paralisante: o toureiro não abandona sua capa, já não a atira ao silêncio, mas enfrenta o animal na arena, como o poeta encontra a página em branco, à espera do golpe final que venha pôr fim a sua consciência.

2.4.3. Um corpo e uma ferida aberta

A imagem do *corpo humano*, propriamente, aparece na poesia de João Cabral sob variadas formas. Aqui nos interessam duas: o corpo enquanto objeto *atravessado* e o corpo *sensual*, ou, mais precisamente, sexual. Do primeiro, o que gostaríamos de destacar inicialmente é sua condição no longo poema *Uma faca só lâmina* (1955), onde três objetos precisos e "minerais" – faca, bala e relógio – são explorados e descritos quase sempre em relação a um corpo humano penetrado por eles – no caso do relógio, este não o penetra: é intrínseco, submerso, ao corpo[84]. Podemos dizer que o objeto principal deste poema, metaforizado pelos três objetos citados, é um *vazio*:

> Seja bala, relógio,
> ou lâmina colérica,
> é contudo uma ausência
> o que esse homem leva.[85]

Entretanto, como aponta Secchin, "Levar o vazio como opção, não como contingência, é o modo de propiciar um investimento mais ávido frente ao real" (SECCHIN, 1985, p. 123). Por isso, este é um vazio, ou uma fome, cuja natureza é contraditória, conformando o que se pode chamar uma "ausência presente"[86], já que

---

[83] "Miguel Baez, 'Litri'" (MELO NETO, 1997b, p. 375-376).
[84] SECCHIN, 1985, p. 121-122.
[85] *Uma faca só lâmina* (MELO NETO, 1997a, p. 184).
[86] PEIXOTO, 1983, p. 127.

> Essa bala que um homem
> leva às vezes na carne
> faz menos rarefeito
> todo aquele que a guarde.
>
> O que um relógio implica
> por indócil e inseto,
> encerrado no corpo
> faz este mais desperto.
>
> E se é faca a metáfora
> do que leva no músculo,
> facas dentro de um homem
> dão-lhe maior impulso.[87]

Esta imagem de um objeto reduzido ao mínimo é, ao mesmo tempo, a amplificação, ao máximo, de sua força vital. Neste caso, o movimento é oposto ao princípio material e corporal que rege o realismo grotesco, onde à máxima vitalidade corresponde a corporalidade mais evidente. Entretanto, tal objeto, que se caracteriza pelo redutivo "só" – ilustrado pela "faca só lâmina" –, tem efeito contrário sobre o corpo que penetra, fazendo destacar-se neste a densidade e a substância que alimentam uma vitalidade desperta. Esta lâmina – faca, bala ou relógio – deixa como rastro de sua perfuração uma imagem que se concretiza como corte ou ferida, uma abertura no corpo que assume a mesma voragem da faca que a produz em sua travessia. Daí a associação entre ausência e fome, entre a abertura (o vazio) causada pela lâmina e a necessidade incontrolável de preenchê-la com o mundo, a "fome pelas coisas / que nas facas se sente" (MELO NETO, 1997a, p. 185). Segundo Marta Peixoto:

> [...] A "idéia fixa", a "ausência", a "ferida", ou o "furor" – todos apontados como equivalentes do comparado ausente – formam um ponto estável, produtor de energia, que abre o ser humano, exigindo-lhe que se comprometa com o mundo exterior.
>
> Hugo Friedrich, em seu livro *The Structure of Modern Poetry*, lembra que a sede e a fome são "palavras que os místicos e Dante usavam para designar um anseio sagrado". Na obra de Cabral, estas e outras palavras correlatas ("sede", "fome", "boca", "dente") indicam, primeiramente, o sofrimento de quem é vítima da força voraz e, depois, quando o ímpeto se volta para fora, uma avidez desejosa de contato com o sólido, o concreto, símbolos de tudo quanto se encontra fora do *eu*. (PEIXOTO, 1983, p. 131-132)

Aqui, a ferida ou o corte são as marcas dessa relação corporal com o mundo que, se ainda não é explícita ou materialmente concreta, é evidente enquanto potência cada vez mais atuante na poesia de João Cabral. A ausência que se maximiza enquanto se desmaterializa provoca, no

---

[87] *Uma faca só lâmina* (MELO NETO, 1997a, p. 191).

corpo em que penetra, um movimento de exteriorização análogo ao que percebemos na cultura popular, movimento que busca o materialmente concreto como antídoto a uma subjetividade abstrata e fluida. Neste contexto, a abertura, que, de tão voraz, faz do vazio uma presença, é análoga à boca e ao ventre (do corpo como da terra), imagens plenas de corporalidade que também acentuam esta relação material com o real exterior, relação que transparece uma visão de mundo materialista e desmistificadora.

Se esta ferida, causada por lâmina vazia e lacônica, se expressa como uma voragem, uma fome de interiorizar o que é exterior, uma entrada aberta ao mundo, sob outra perspectiva – ou nem tanto – a mesma imagem inverte o fluxo, e ferida – ou boca – é a abertura por onde o corpo se lança para fora de suas fronteiras. Assim se dá com o *cantador* andaluz:

> Cada *cantador* andaluz
> cantando trás a plena luz
>
> uma ferida de nascença,
> como dentro de um ovo a gema.
>
> Com a boca o *cante* pouco diz,
> é uma curada cicatriz,
>
> curada só na superfície
> e que quando quer pode abrir-se
>
> para sangrar funda ferida
> (uma que nunca cicatriza)[88]

A fome de mundo se revela agora como fome de estar no mundo, de penetrá-lo: a ferida causada pela lâmina também lança suas facas, e essa ponte que se faz com sangue, carne e corpo – ponte de ida como de volta – reforça a sugestão de uma abordagem do real que, expressa em fome, em canto ou poesia, se quer corporal – pele com pele, ferida com ferida, faca com faca. Outro poema, de perspectiva memorialista, ilustra e reforça a duplicidade, ou a cumplicidade, deste movimento:

> A cana cortada é uma foice.
> Cortada num ângulo agudo,
> ganha o gume afiado da foice
> que a corta em foice, um dar-se mútuo.
>
> Menino, o gume de uma cana
> cortou-me ao quase de cegar-me,
> e uma cicatriz, que não guardo,
> soube dentro de mim guardar-se.

---

[88] "Manolo Caracol" (MELO NETO, 1997b, p. 376-377).

> A cicatriz não tenho mais;
> o inoculado, tenho ainda;
> nunca soube é se o inoculado
> (então) é vírus ou vacina.[89]

A cana cortada pela foice ganha o mesmo gume; a ferida aberta em corte torna-se lâmina; o agredido transmuta-se em agressor. No *cantador*, a cicatriz, ainda que guardada ou curada, abre-se ao *cante*, sangra suas facas. Não seria assim também no caso do poeta?

Além do corpo aberto em ferida, outra imagem importante é a que ilustra o que chamamos de corpo *sensual*; imagem poderosa dentro da poesia de João Cabral e que, quase sempre, ou nas suas aparições mais significativas, está associada à figura da mulher, mais precisamente a mulher andaluza e sevilhana. Dentre os vários exemplos que podemos colecionar, escolhemos dois para ilustrar a importância dessa forma corporificada de apreensão e expressão do mundo: a dançarina e a simples passante, com seus gestos e seu caminhar. Como ilustração da primeira, exemplar é "Estudos para uma bailadora andaluza", poema de *Quaderna*:

> Todos os gestos do fogo
> que então possui dir-se-ia:
> gestos das folhas do fogo,
> de seu cabelo, sua língua;
>
> gestos do corpo do fogo,
> de sua carne em agonia,
> carne de fogo, só nervos,
> carne toda em carne viva.[90]

A corporalidade desta bailadora é destacada não somente pelos "gestos do corpo", mas pela carne agônica, "só nervos", carne que, como o fogo, consome tudo o que dela se aproxima e, por isso, é "carne viva". Todo este quadro imagético, que comporta vitalidade vibrante e voragem consumista, é plenamente interpretável a partir da leitura bakhtiniana sobre o conjunto de imagens do realismo grotesco e da cultura popular carnavalesca; afinal, no poema o gesto consumidor não é um movimento de morte, mas de vida. Para Tenório:

> Bachelard teria muito a nos lembrar. Em primeiro lugar, a imagem da Fênix, esse símbolo da ressurreição universal. E então, numa poética ou mesmo numa psicanálise do fogo, ele nos mostraria as entranhas desse fogo que envolve Empêndocles, rebela Prometeu, seduz Heráclito: amor e ódio, criação e destruição e, por fim... "Vejamos agora em que zona o fogo é puro. Segundo parece, é no seu

---

[89] "Menino de engenho" (MELO NETO, 1997b, p. 96).
[90] "Estudos para uma bailadora andaluza" (MELO NETO, 1997a, p. 199).

> limite, na ponta da chama, onde a cor dá lugar a uma vibração quase invisível. Aí, o fogo desmaterializa-se, purifica-se, torna-se espírito" [...] (TENÓRIO, 1996, p. 151)

Entretanto a bailadora não possui os gestos desta parte pura e imaterial do fogo, mas, sim, do seu corpo, da sua matéria que persiste enquanto consome matéria – ainda que atômica. Mesmo com a cabeça elevada da bailarina, como quem "buscasse ouvir / alguma voz indistinta" ou "telegrafia", é no "taconear" sobre o chão que esta dança se realiza, ou melhor, se materializa, reforçando o caráter degradante deste movimento que estabelece numa relação material entre "criação e destruição", morte e ressurreição, a fonte de sua vitalidade orgânica. Nas estrofes seguintes, fica claro que o sentido da ação empreendida aponta para baixo, para a terra, e não para uma pureza etérea ou espiritual:

> Assim, em vez dessa ave
> assexuada e mofina,
> coisa a que parece sempre
> aspirar a bailarina,
>
> esta se quer uma árvore
> firme na terra, nativa,
> que não quer negar a terra
> nem, como ave, fugi-la.
>
> Árvore que estima a terra
> de que se sabe família
> e por isso trata a terra
> com tanta dureza íntima.
>
> Mais: que ao se saber da terra
> não só na terra se afinca
> pelos troncos dessas pernas
> fortes, terrenas, maciças,
>
> mas se orgulha de ser terra
> e dela se reafirma,
> batendo-a enquanto dança,
> para vencer quem duvida.[91]

A bailarina não se quer como "ave assexuada e mofina", mas como "árvore firme na terra", que não quer negá-la ou "fugi-la". O sentido do rebaixamento é evidente, tanto pela conclusão possível de que ser árvore e próximo da terra é ser "sexuado" como pela familiaridade e intimidade que justifica o tratamento duro, quase como as agressões e ofensas carnavalescas que não existem sem esta relação de proximidade íntima. Conforma-se assim um quadro de imagens onde somente se destacam elementos que remetam ao baixo e à matéria: os pés e o

---

[91] "Estudos para uma bailadora andaluza" (MELO NETO, 1997a, p. 202-203).

chão; a árvore, a terra e a sexualidade implicada nesta condição ígnea que associa consumo e fertilidade.

Como no caso do jogo entre touro e toureiro, a arte da bailadora também é vista como uma metáfora da relação entre poeta e poesia, ou, no caso de João Cabral, como a imagem do conflito entre inspiração e trabalho poético, ou, para nos mantermos dentro do quadro semântico até aqui utilizado, entre fertilidade orgânica e assepsia mineral. Apoiando-se em Valéry, Tenório comenta:

> Na poesia de João Cabral, essa relação entre inspiração e trabalho resolve-se dialeticamente na dança. A dança é domínio técnico, disciplina, trabalho, mas é também improviso, liberdade, inspiração. Valéry vem em nosso socorro quando fala sobre disciplina e liberdade: "A restrição é inventiva, tanto quanto, pelo menos, a superabundância das liberdades pode sê-lo. Não chego a dizer, como Joseph de Maistre, que tudo que incomoda o homem o fortifica. De Maistre não imaginava, talvez, que há sapatos muito apertados. Mas, tratando-se de arte, ele me responderia muito bem, sem dúvida, dizendo que sapatos demasiado apertados nos fariam inventar danças completamente novas". O racionalismo foi o sapato apertado de João Cabral, e ele inventou a bailadora andaluza. (TENÓRIO, 1996, p. 150)

Se nas touradas esta disputa é corporificada pela presença do touro e do toureiro, na "Bailadora andaluza" essas forças são materializadas pelo jogo entre égua e cavaleira que, como corpos que se enlaçam, conformam um só nervo, a imagem de um só corpo "grotescamente" constituído pelo inacabamento e a interpenetração entre mulher e animal. A bailadora congrega em sua dança:

> [...] tanto a tensão
> de quem vai montado em sela,
> de quem monta um animal
> e só a custo o debela,
>
> como a tensão do animal
> dominado sob a rédea,
> que ressente ser mandado
> e obedecendo protesta.
>
> Então, como declarar
> se ela é égua ou cavaleira:
> há uma tal conformidade
> entre o que é animal e é ela,
>
> [...]
>
> que o melhor será dizer
> de ambas, cavaleira e égua,
> que são de uma mesma coisa
> e que um só nervo as inerva,

e que é impossível traçar
nenhuma linha fronteira
entre ela e a montaria:
ela é a égua e a cavaleira.[92]

O conflito entre imaterialidade e materialidade – inspiração e trabalho, abstrato e concreto, razão e corpo, inconsciente e consciente, mineral e orgânico – não se resolve numa solução a meio caminho entre os dois elementos. Assim, o que seria a racionalidade abstrata – ou a inspiração fluida – do poeta também se corporifica nas figuras do toureiro e da cavaleira, sugerindo que, para atuar sobre a matéria, o pensamento – ou a inspiração – deve igualmente concretizar-se. E o *corpo* é o resultado concreto e perceptível dessas atuações e forças; corpo enquanto imagem, objeto ou poema.

Se a "bailadora" é um exemplo mais elaborado, já que arte, dessa corporalidade sensual, a andaluza ou sevilhana comum, que, caminhando, atravessa a cidade, é sua expressão mais natural; uma corporalidade encarnada que se adensa com o "adentramento" na terra, ao mesmo tempo índice de substância – mas não a substância vítrea e distante da estátua clássica – e contraponto tanto ao mar como ao ar:

No sol de mar do céu de *Cádiz*,
mediterrâneo e classicista,
que dá às coisas mais terrosas
carne de estátua ou peixe, vítrea,

ela seguia carne
do campo de Sevilha:
carne de terra adentro,
carnal, jamais marisca.[93]

Essa corporalidade da mulher sevilhana é praticamente o tema único do penúltimo livro publicado por João Cabral, *Sevilha andando*, que traz poemas escritos entre 1987 e 1993. E o que o sugestivo nome indica é que a mulher de quem os poemas falam é como "Sevilha andando", congregando, numa mesma imagem, mulher e cidade, ambas sensuais e corporais nos seus movimentos; ou, como o poeta faz questão de emendar, a mulher, "Mais que de Sevilha, és [é] Sevilha". Feito o símile, todas as características sexuais são atribuídas a ambas, indistintamente:

---

[92] "Estudos para uma bailadora andaluza" (MELO NETO, 1997a, p. 200-201).
[93] "Uma sevilhana pela Espanha" (MELO NETO, 1997a, p. 314).

Pumarejo, a Alameda de Hércules,
a Campana ou a *Calle* Sierpes,
o Arenal, onde a Torre do Ouro,
a Maestranza e o sangue dos touros

não são "como" Sevilha, são
a cidade criada do chão
que tem o clima que é mister
à mulher para ser mais mulher.[94]

Se a mulher tem sua corporalidade acentuada, o símile com a cidade não deixa de ser uma corporificação da mesma. Felipe Fortuna, em ensaio sobre o erotismo na poesia de João Cabral, comenta que este "é um erotismo que estrutura realidades, que metaforiza corporalmente as realidades não-corporais" (FORTUNA, 1991, p. 71), destacando ainda a oposição *macho/fêmea* (algumas vezes aplicada ao par Pernambuco/Andaluzia, ou Recife/Sevilha[95]) como "o centro para o qual converge toda idéia de gênese, de início criador, de *fiat lux* em sua poesia", identificando neste erotismo uma preferência pela "contradição criativa" (*Ibidem*, p. 72). Completa-se assim todo um quadro imagético que tem na figura da mulher o índice de uma constituição corpórea, fértil e sedutora, próxima da terra enquanto matéria e chão; uma fisiologia dessublimada que se mostra como um desafio à masculinidade da lâmina asséptica, desértica e lacônica, injetando a seiva de uma organicidade imprevisível na estável mineralidade.

2.5. Corpos no *Museu*

Estas imagens que acabamos de analisar – a *flor*, o *animal* e o próprio *corpo humano* – não são as únicas desta natureza na poesia de João Cabral, nem se esgotam com nossa análise. Além do fato de constituírem momentos fundamentais da poética cabralina, elas foram selecionadas, também, porque são as imagens de dimensão corpórea mais evidentes em *Museu de tudo*. Por isso, empreendemos sua leitura com o objetivo de fornecer um quadro mais completo para a análise das imagens do corpo na coletânea. Neste sentido, é interessante observarmos que, da mesma forma que este *Museu* congrega várias vozes e intertextos dentro

---

[94] "É de mais, o símile" (MELO NETO, 1997b, p. 335).
[95] "Pernambuco, tão masculino, / que agrediu tudo de menino," ("As frutas de Pernambuco", MELO NETO, 1997b, p. 112); "mas que é dentro e fora Sevilha, / toda a mulher que ela é, já disse, / Sevilha de existência fêmea," ("Viver Sevilha", Melo Neto, 1997b, p. 337-338).

de seus limites, como vimos no capítulo anterior, também retoma várias imagens trabalhadas pelo poeta em outros poemas e outros livros:

> A investigação de tipos de criação artística diversos e contraditórios, a recapitulação de etapas anteriores da poesia cabralina, assim como a tematização insistente do fazer desalentado e insuficiente, compõe um conjunto de poéticas que implicitamente se criticam e se contestam umas às outras. (PEIXOTO, 1983, p. 208)

É neste contexto que nos deparamos com um poema que, de forma emblemática, joga com a ambigüidade da relação do metal e do excremento com o tempo:

> O níquel, o alumínio, o estanho,
> e outros assépticos elementos,
> ao fim se corrompem: o tempo
> injeta em cada um seu veneno.
>
> A merda, o lixo, o corpo podre,
> os humores, vivos dejetos,
> não se corrompem mais: o tempo
> seca-os ao fim, com mil cautérios.[96]

Se tomarmos toda a teoria cabralina sobre a estabilidade mineral e anexarmos a leitura bakhtiniana sobre a organicidade transitória dos excrementos e dejetos, o que temos aqui, neste poema, parece uma inversão dessas propriedades. Seria um exemplo do que Peixoto definiu como "poéticas que se criticam e se contestam" e, neste jogo dialético, ampliam a compreensão dos seus limites e possibilidades. Assim é que, em função do tempo, o mineral se mostra transitório, e o orgânico, estável. Duas leituras nos parecem imediatamente possíveis; e em ambas é evidente um certo desencantamento do poeta com as possibilidades de uma poesia absolutamente mineral que, no fundo, se revela uma idealização; afinal, nada sobrevive ao tempo, nem o metal mais asséptico, nem a pedra mais dura. Entretanto, a "merda", o "lixo", os "dejetos", são incorruptíveis porque já se encontram no nível mais baixo, mais extremo, da degeneração, a partir de onde não é mais possível a degradação? Ou incorruptível é sua existência acoplada ao tempo, "cauterizada em movimento", que faz deles etapa de uma dinâmica de permanente renovação, o ciclo de vida-morte-nascimento de que fala Bakhtin e que é tão bem representado pelos excrementos? Não pretendemos indicar uma resposta. O que nos interessa aqui é confirmar o caráter autocrítico da poesia cabralina em *Museu de tudo*, autocrítica que passa, certamente, pela contraposição dialética do objeto mineral ao corpo orgânico e seus derivados; autocrítica dialética e ambígua, se retomarmos a temática do tempo contraposto à precisão geométrica do quadrado:

---

[96] "Duplicidade do tempo" (MELO NETO, 1997b, p. 75-76).

O número quatro feito coisa
ou a coisa pelo quatro quadrada,
seja espaço, quadrúpede, mesa,
está racional em suas patas;
está plantada, à margem e acima
de tudo o que tentar abalá-la,
imóvel ao vento, terremotos,
no mar maré ou no mar ressaca.
Só o tempo que ama o ímpar instável
pode contra essa coisa ao passá-la:
mas a roda, criatura do tempo,
é uma coisa em quatro, desgastada.[97]

A "mesa quadrúpede" e a "racionalidade com patas" ou "plantada" são imagens ambivalentes de uma condição que só é estável pela atenção rigorosa que protege suas arestas precisas e agudas dos ataques da natureza. A própria roda é um objeto quadrado desgastado pelo tempo implacável; roda que é a própria imagem da transitoriedade e de uma condição cíclica, de uma dinâmica de renovação. Assim, constitui-se uma imagem que congrega, por um lado, a precisão e a estabilidade de um instante suspenso e, por outro, a precariedade dessa suspensão, a inevitabilidade da ação degradante do tempo. Se este poema não é um elogio desta natureza movediça, é a explicitação de sua percepção, e demonstra quão problemática se torna, na poética de João Cabral, a tentativa de se construir um objeto exilado dos fluxos de forças que injetam instabilidade e imprecisão. Assim, é sem a assepsia do metal ou do enquadramento geométrico que o poeta pergunta, retomando a comparação entre flor/poesia/fezes da "Antiode":

Por que é o mesmo pudor
de escrever e defecar?
Não há o pudor de comer,
de beber, de incorporar,
e em geral tem mais pudor
quem pede do que quem dá.
Então por que quem escreve,
se escrever é afinal dar,
evita gente por perto
e procura se isolar?

Escrever é estar no extremo
de si mesmo, e quem está
assim se exercendo nessa
nudez, a mais nua que há,
tem pudor de que outros vejam
o que deve haver de esgar,
de tiques, de gestos falhos,
de pouco espetacular
na torta visão de uma alma
no pleno estertor de criar.[98]

---

[97] "O número quatro" (MELO NETO, 1997b, p. 72).

O mesmo movimento degradante ocorrido na comparação entre poesia e fezes é repetido aqui entre escrever e defecar. A função fisiológica de dar seguimento ao que é incorporado – comida e bebida – assume a condição de uma expressão criativa que, no entanto, não é nada espetacular ou elevada, como também é o caso, por extensão, do ato de escrever. O poema, que trabalha com elementos que se inserem no quadro de imagens do realismo grotesco – a alimentação e a excreção –, assume ares ainda mais carnavalescos ao afirmar que "Escrever é estar no extremo / de si mesmo", posto que atirar fezes e excrementos é uma forma carnavalesco-popular de extremar-se e dar-se ao outro, rompendo os limites de qualquer isolamento. Essa percepção cabralina do ato de produção da escritura é um dos pontos que entram em conflito com o projeto de compor um objeto – o poema – absolutamente racional, já que a extrema racionalidade se aproxima de uma tal abstração que, mesmo negando qualquer misticismo ou metafísica, acaba por evitar o baixo – o concreto e material – e constituir uma supra-realidade. Entretanto, este já não é um conflito paralisante, mas produtivo. Desde *Psicologia da composição*, o silêncio deixa de ser uma opção para o poeta, e o embate entre consciência e inconsciente[99] – seja o corpo ou a própria natureza criativa do fenômeno artístico – retorna à produção de João Cabral. Exemplo disso é outro poema cuja temática envolve poesia e excremento:

O poeta de que contou Burgess,
que só escrevia na latrina,
quando sua obra lhe saía
por debaixo como por cima,
volta sempre à lembrança
quando em frente à poesia
meditabunda que
se quer filosofia,
mas que sem a coragem e o rigor
de ser uma ou outra, joga e hesita,
ou não hesita e apenas joga
com o fácil, como vigarista.
Pois tal meditabúndia
certo há de ser escrita
a partir de latrinas
e diarréias propícias.[100]

Mais uma vez temos a aproximação entre escrita e excreção. No entanto, esta "poesia de latrina" não parece apresentar qualquer traço positivo, sendo mesmo ilustrada pelo adjetivo "meditabunda", algo como uma expressão que se quer, ao mesmo tempo, traseiro e cérebro,

---

[98] "Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar" (MELO NETO, 1997b, p. 90-91).
[99] Aquilo que escapa ao controle do poeta.
[100] "Retrato de poeta" (MELO NETO, 1997b, p. 46-47).

sem a ambivalência tipicamente carnavalesca. Mas é preciso destacar que este traço unicamente negativo só se aplica a uma poesia que, "sem a coragem e o rigor / de ser uma ou outra, joga e hesita, / ou não hesita e apenas joga / com o fácil, como vigarista"; daí esta expressão livre e relaxada ser mais propícia a "diarréias". Na verdade, João Cabral não condena o trabalho com imagens escatológicas ou moralmente informes – e, por extensão, as visões de mundo que estas imagens representam – ou a ambivalência da aproximação entre baixo e alto; mas critica sua utilização sem o crivo da construção poética, sem o radicalismo de um uso concreto e contundente – por isso, hesitante –, que tenha por objetivo apenas travestir como filosofia – ou poesia – o que não passa de um jogo de palavras vazio. O que o poeta exige é uma poesia que, ao contrário das "diarréias", não seja líquida, mas que se incorpore em nervos, em tensão, como uma lâmina sempre na iminência de se atirar contra o alvo. Esta poética de carne, mas, principalmente, de músculos, o poeta já vislumbra inclusive na pedra, modelo de matéria ordenada e estável que, entretanto, já aparece carregada de tensão:

> Existe a pedra muscular,
> sã, muito embora tumefacta:
> exemplo, a pedra carioca,
> pedra de couro tenso, grávida.
>
> Há uma magra e sã, mas a pedra
> magra, em geral, é cancerosa:
> o *marne* do Ardèche, escamado,
> bom para ruínas arqueológicas.
>
> E há uma ambígua, a do elefante:
> vista de longe é pedra prenha,
> estuante e sã, pedra carnal,
> pedra animal, mais do que pedra;
>
> mas que de perto é pedra murcha,
> tapera, doente, carunchosa,
> e se de animal, de um animal
> que fosse ruína arqueológica.[101]

A pedra, símbolo maior da racionalidade luminosa do poeta, assume agora uma carnadura animal. E, na escala de valor das pedras, a melhor, a mais sã – e esta é uma qualidade fundamental, já que, desde *Pedra do sono*, a saúde está associada à luminosidade solar, à lucidez que se contrapõe à obscuridade[102] – é a de substância muscular, de "couro tenso" e "grávida"; mesmo a "cancerosa", a que sofre a ação de um "não". Afinal, ser "ruína

---

[101] "A doença do mundo físico" (MELO NETO, 1997b, p. 86).
[102] "onde o mistério maior / do sol da luz da saúde?" ("Poesia", MELO NETO, 1997a, p. 12).

arqueológica", para a pedra, não é sinal de doença como o é para o animal quando o corpo é "murcho e carunchoso". Se o procurado anteriormente era a estabilidade e a ordem, agora é o gume, o corte, a voracidade de introduzir e/ou penetrar o mundo; ou, mais precisamente, a energia tencionada ao máximo que antecede este salto. Este parece ser um outro modelo para a poética cabralina, e, de modo geral, as imagens – cada vez mais presentes – relacionadas a Sevilha e a Espanha – a andaluza, o cantador e as touradas – somente reforçam esta impressão.

2.5.1. Corpos de Sevilha e outros corpos

Em *Museu de tudo*, as imagens de Sevilha, da Andaluzia e da Espanha trazem a mesma materialidade concreta e corporal que vimos em outros poemas sobre touradas, andaluzas e cantores. Assim é que o corpo da mulher e da cidade são entretecidos[103] para que a presença de uma presentifique, na memória, a outra,

> para quando fosse dali
> poder voltar a habitá-las,
> uma e outras, e duplamente,
> a mulher, ruas e praças.
>
> [...]
>
> 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 punindo pouco a pouco;[104]

---

[103] Essa inter-relação entre a mulher e a cidade – principalmente Sevilha – é freqüente na poesia de João Cabral. Segundo Secchin: "O 'abraçar de uma vez, completas' é traço das mulheres (e das 'cidades fêmeas') já expresso, de forma quase idêntica, em 'Imitação da água': 'e certo abraçar completo / que dos líquidos copias' (*Quaderna* [MELO NETO, 1997a, p. 246]). Também o aconchego do 'estar-se dentro' conjugado ao solo urbano se constitui numa retomada parcial do tecido imagístico de 'A urbanização do regaço' [*A educação pela pedra*, MELO NETO, 1997b, p. 30-31] e de 'O regaço urbanizado' [*Ibidem*, p. 37]. A diferença entre estes dois textos e 'Retrato de andaluza' é que neste, João Cabral erotiza a mulher através de metáforas do espaço da cidade, enquanto naqueles erotizara a cidade através de metáforas oriundas do espaço feminino" (SECCHIN, 1985, p. 260). Estes exemplos, anteriores a *Museu de tudo*, além dos já mencionados na parte 2.4.3 deste capítulo (p. 64-71), reforçam o caráter antológico de *Museu de tudo*.

[104] "O profissional da memória" (MELO NETO, 1997b, p. 77-78).

Ainda que a lembrança de uma remeta à "atmosfera" da outra, a distância do corpo, a não-presença física e concreta, compromete a precisão de tela tão substancialmente tecida. Afinal, é como corpo que a mulher e a cidade se apresentam à sensibilidade do poeta:

> Estatura pequena e nítida
> das cidades de onde ela era:
> daquele justo para o abraço
> que é de Cádiz, onde nascera,
> e de Sevilha, onde vivia
> e se dizia, mas não era:
> cidades que ainda se podem
> abraçar de uma vez, completas,
> e que dão certo estar-se dentro,
> àquele que as habita ou versa,
> a entrega inteira, feminina,
> e sensual ou sexual, de sesta.[105]

A "cidade criada do chão"[106], Sevilha, se oferece como um grande abraço feminino, sensual e sexual, como diz o poema, mas também um tanto uterino, de quem habita o sono tranqüilo de sesta. Este, no entanto, é um sono desperto, que aguça os sentidos, sono claro como o que, um dia, permitiu ao "engenheiro" sonhar de maneira tão justa que o sonho se fez pensamento. A cidade e a mulher que a atravessa despertam em quem as versa uma clareza que não se restringe à razão, mas, antes, é clareza dos sentidos, do corpo, ferramenta que também permite uma investigação lúcida da realidade e do mundo:

> Clareza para vários sentidos,
> e de luz, mas sem transparência:
> não clareza de um copo de água,
> mas interna, carnal, espessa.
>
> Clareza não só para a vista:
> clareza ao dente do pão fresco,
> do riso claro à vista e ao ouvido,
> ao tacto, de coxa ou de seio.[107]

Esta é a lucidez de uma abordagem corporificada do mundo que a Andaluzia e Sevilha proporcionam, lucidez que é refletida na mulher andaluza que, com seu ar feminino e sensual, reafirma uma realidade que se estrutura na capacidade reprodutiva da vida, no ininterrupto ciclo de vida-morte-nascimento que o corpo representa. Mas nestas imagens, se a corporalidade é latente, não é tão tensa como no *cante* aberto em "carne viva", desembainhado e explosivo, extremo como a lâmina que, de concreto, só tem a ferida do

---

[105] "Retrato de andaluza" (MELO NETO, 1997b, p. 58-59).
[106] "É de mais, o símile" (MELO NETO, 1997b, p. 335).
[107] "Outro retrato de andaluza" (MELO NETO, 1997b, p. 82).

corpo tornado mais denso ao ser penetrado por ela. Este corpo *cantor*, que se abre em corte para também lançar sua lâmina, é igualmente um corpo desperto, e seu canto "a contrapelo" arrepia a sensibilidade de quem o atende, abrindo aí mais uma ferida, realimentando o fio de facas que tece a realidade carnal deste espaço ou cidade:

> É a música desejada
> como o que não adormece:
> o mais contrário do embalo
> e do canto emoliente.
> Na Andaluzia esse canto
> insonífero se atende:
> a contrapelo, esfolado,
> arrepiando a alma e o dente.[108]

Se falamos da cidade, da mulher e do cantador, resta ainda o touro. No capítulo anterior (p. 36-41), vimos como "*El toro de Lidia*"[109] surge na praça como um desafio à capacidade do toureiro de controlá-lo ou, "como se diz", "embarcá-lo". Este é um dos dois exemplos de poemas que se utilizam dessa imagem em *Museu de tudo*. O outro, "As águas do Recife", não fala da Espanha, muito menos de Sevilha, mas traz, de um só vez, dois touros, duas corporificações de forças da natureza:

> O mar e os rios do Recife
> são touros de índole distinta:
> o mar estoura no arrecife,
> o rio é um touro que rumina.[110]

É interessante observarmos que nos dois poemas a metaforização liga touro e água: no primeiro, o touro na praça "é como um rio na cheia"; no segundo, touro é a metáfora para rio e mar. Se pensarmos na natureza material das imagens com as quais João Cabral trabalha, a água poderia ser índice das "diarréias fáceis" ou dos estados interiores fluidos e imateriais, onde as ilhas de precisão e concretude seriam inalcançáveis:

> As vozes líquidas do poema
> convidam ao crime
> ao revólver.
>
> Falam para mim de ilhas
> que mesmo os sonhos
> não alcançam.[111]

---

[108] "Ainda *el cante flamenco*" (MELO NETO, 1997b, p. 63).
[109] MELO NETO, 1997b, p. 71.
[110] "As águas do Recife" (MELO NETO, 1997b, p. 60).
[111] "O poema e a água" (MELO NETO, 1997a, p. 17).

Entretanto, não é assim quando o rio se faz discurso – o longo poema narrativo *O rio* (1953) é a própria materialização desta imagem – e o mar, uma mandíbula ácida que rói as praias[112]. Também não é quando a languidez da água é índice de uma corporalidade feminina – "e certo abraçar completo / que dos líquidos copias" (*Quaderna*, MELO NETO, 1997a, p. 246). Assim, associado à energia indomável do touro (e, por extensão, do poema) e ao combate frontal entre maré e correnteza, o elemento água não é dispensado em "*El toro de Lidia*" e "As águas do Recife", o que demonstra a possibilidade de se utilizar a estratégia de corporificação poética para retirar do objeto, se não a constituição, ao menos a atitude de um animal materialmente atuante e contundente, o que, aplicado sobre elementos tão imbricados à paisagem de uma cidade (Recife), não deixa de ser um movimento de corporificação do mundo, tal qual os acidentes geográficos eram percebidos como partes do corpo de gigantes na tradição cultural popular estudada por Bakhtin.

Para "Fazer com que a palavra leve / pese como a coisa que diga", o poeta precisa:

> "Fazer com que a palavra frouxa
> ao corpo de sua coisa adira:
> fundi-la em coisa, espessa, sólida,
> capaz de chocar com a contígua.[113]

Por isso, na poesia de João Cabral a palavra não funciona sem um corpo, misto do corpo dela e do objeto de que fala. E, neste *Museu de tudo*, ter corpo é ter nervo tenso, ser salto latente, instante antes do pulo. Não é a explosão pura, nem a pedra congelada, mas a tensão destes dois objetos inseridos num mesmo sólido, uma necessidade de extravasamento junto a uma disciplina de controle. Mas uma não apaga a outra e, por isso, o corpo nem é líquido, fácil expansão invertebrada, nem matéria fria e intransitiva. Uma imagem bastante apropriada desta corporificação são as máquinas que o poeta toma emprestado da gravadora Vera Mindlin:

> com sua aparência grosseira,
> compacta (e todavia grávida),
> com o basto e o peso do metal
> que é mais pesado quando máquina.

---

[112] "O mar e seu incenso, / o mar e seus ácidos, / o mar e a boca de seus ácidos, / o mar e seu estômago / que come e se come, / o mar e sua carne / vidrada, de estátua, / seu silêncio, alcançado / à custa de sempre dizer / a mesma coisa, / o mar e seu tão puro / professor de geometria" (*O cão sem plumas*, MELO NETO, 1997a, p. 81).
[113] "Catecismo de Berceo" (MELO NETO, 1997b, p. 59).

Todas elas são de unhas sujas,
mãos, carne, alma sujas de graxa;
todas são mais pesadas que o ar,
nem levitam como outras máquinas.

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:

pois que são tão presentemente
e essa presença é tão pesada,
que até cansa pensar na força
que exige trabalhar tais máquinas;[114]

O metal puro ganha substância e peso ao se tornar um metal "grávido", com unhas, mãos e carne. Já não basta ao mineral a constituição; é preciso também o funcionamento, a fisiologia, que vai fazer do objeto presença perceptível não somente à visão, e muito menos ao intelecto, mas apreensível pelo corpo todo, já que é como corpo inteiro que o objeto se mostra. Essa talvez seja uma das grandes transformações ao longo da poesia de João Cabral: ao constatar que a pedra mineral não se basta, o poeta se permite ampliar sua percepção sobre a corporalidade das coisas, o que vai, aos poucos, transformando sua poética substantiva numa substância cada vez mais corporificada, com todas as implicações que uma relação corporal com o mundo apresenta. O poeta da imagem, sempre concreto, descobre a concretude para além do olho e da razão, e o que antes era proibição, vai se revelando, por fim, uma solução para os impasses de sua poesia:

Mas há um outro ver
além do primário (o olho),
porque daqui te vejo
com o ver do corpo todo,

sob a táctil luz morna,
com espessura de sucos,
de um sol onde se está
como dentro de um fruto.[115]

---

[114] "Máquinas, de Vera Mindlin" (MELO NETO, 1997b, p. 74-75).
[115] "De uma praia do Atlântico" (MELO NETO, 1997b, p. 76).

3. O POEMA

Tem a tessitura da carne
na matéria de suas paredes,
boa ao corpo que a acaricia:
que é feminina sua epiderme.

E tem o esqueleto, essencial
a um poema ou um corpo elegante,
sem o qual sempre se deforma
tudo o que é só de carne e sangue.

(João Cabral de Melo Neto[116])

Nos capítulos anteriores, identificamos imagens análogas à *praça pública carnavalesca* e ao *corpo grotesco* na poesia de João Cabral de Melo Neto. A relevância dessa identificação se baseia no próprio caráter imagético desta poesia que, além da composição concreta e substantiva, retira das próprias imagens com que trabalha os modelos de sua constituição poética. Assim é que – nas palavras da personagem *Raimundo*, em *Os três mal-amados*[117] – estabelecido o projeto de construir "um objeto sólido" que depois será imitado e o definirá, o poeta logo buscará na imagem da pedra a ordem e a estabilidade desejadas para sua poesia[118]. Como vimos no capítulo anterior (p. 55-56), ao definir a mineralidade como modelo, João Cabral abole as analogias entre a poesia e os objetos orgânicos[119]. Esse dado demonstra o quão importante é, na poesia cabralina, a natureza das imagens utilizadas, já que delas depende o modelo construtivo: para compor uma poesia mineral – precisa, ordenada e inalterável – o poeta deve trabalhar com imagens também minerais, que denotem precisão, ordem e inalterabilidade. Assim determina o perfil rigoroso desta poética e defini-se o seu caráter ético: a regra que se coloca de antemão e que não se pode abolir em nome de nenhuma facilidade ou conveniência[120]. Por isso, é de se supor que o aparecimento de outras imagens de natureza distinta implique também na transformação da poesia que faz uso das mesmas, desde que não se abandone o pressuposto fundamental de se construir um "objeto sólido" que se oponha a qualquer possibilidade de "fuga", seja esta um mergulho negligente na

---

[116] "Cidade de nervos" (MELO NETO, 1997b, p. 339).
[117] "Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá." (MELO NETO, 1997a, p. 26).
[118] "Pequena ode mineral" (MELO NETO, 1997a, p. 49).
[119] PEIXOTO, 1983, p. 47.
[120] É o que destaca João Alexandre Barbosa ao apontar em João Cabral a vinculação de "um projeto poético a um projeto ético" (BARBOSA, 2005, p. 112).

imaterialidade fluida dos estados de espírito ou o abandono da escrita à facilidade das convenções literárias estabelecidas e das verborragias displicentes.

Sendo assim, entendemos que a lucidez presente desde os primeiros poemas de João Cabral assume estatutos diferentes ao longo desta poesia. A partir do compromisso ético assumido em *Os três mal-amados*, comprometimento com uma construção sólida e precisa cuja preeminência é inalterável, o poeta privilegia a racionalidade construtiva e ordenadora presente nas imagens do "engenheiro" e das matérias com as quais este trabalha o poema – "superfícies, tênis, um copo de água. // O lápis, o esquadro, o papel; / o desenho, o projeto, o número" (MELO NETO, 1997a, p. 34). No entanto, esta poesia/edifício ainda está situada na natureza, no mundo concreto em que coexistem o mineral e o orgânico:

> A água, o vento, a claridade,
> de um lado o rio, no alto as nuvens,
> situavam na natureza o edifício
> crescendo de suas forças simples.[121]

É o que destaca Merquior no complemento ao seu comentário de que este engenheiro não pensa "contra" o que sonhara:

> O edifício, "coisa clara", é uma obra da atenção humana comparável às criações da natureza. No plano do sonho, a natureza opera na nossa mente como o espírito desperto: figurando o "mundo justo", o universo correto e essencial. [...] *O engenheiro* não celebra a lucidez humana contra qualquer cegueira, contra qualquer "caos" do mundo físico: ele louva a lucidez do homem como forma específica e altamente estimável da ordem natural. O poema não se ergue "contra a inspiração", ele mostra que a inspiração só é válida quando *ativa*, quando acolhida sem passividade e transformada conscientemente. (MERQUIOR, 1972, p. 95)

Vista a partir desta perspectiva, a imagem da "pedra" é análoga ao "edifício": construção racional e ordenada que, no entanto, permanece inserida na realidade concreta e natural. E é assim que ela surge na "Pequena ode mineral"[122], como um "guarda-chuva" contra as surpresas do poema[123]. Entretanto, tomada a partir da nova perspectiva proporcionada pela *Psicologia da composição*, coletânea seguinte a *O engenheiro*, a pedra, imagem mineral, é remetida a uma outra realidade mais radical onde, à mineralidade, é anexada a desertificação. Configura-se assim uma imagem que exclui todo e qualquer traço de organicidade vegetal ou animal, imagem que, no entanto, nunca se realiza plenamente, como destacamos

---

[121] "O engenheiro" (MELO NETO, 1997a, p. 34).
[122] MELO NETO, 1997a, p. 49.
[123] Sobre o comentário de Merquior e as imagens da "pedra" e do "guarda-chuva", ver capítulo 2, p. 57-58.

anteriormente (p. 37-39 e 60) ao comentarmos a corporificação do "acaso" que frustra o projeto "anfiônico" de uma cidade absolutamente mineral em sua pureza pétrea e desértica. Essa ambivalência – ou imperfeição – presente na imagem da pedra é que nos conduz àquela que seria – num modelo dialético construído a partir de elementos separados por posições extremamente contrárias – a imagem oposta à mineralização perfeita e ideal[124]: o *corpo*.

3.1. O corpo do poema

Não por acaso, uma das imagens que escolhemos para analisar esta dimensão corpórea da poesia de João Cabral – a imagem da *flor*[125] – foi tomada exatamente desta mesma coletânea onde a pedra, na "Fábula de Anfion", alcança sua dimensão mais radical – liso muro em meio ao mais asséptico deserto. Essa convivência dentro da *Psicologia da composição* sugere um diálogo ao qual o próprio poeta não se furta, reproduzindo-o, de certa maneira, dentro da própria "Antiode". No capítulo anterior (p. 58-60), vimos o caráter corporal, até mesmo carnavalesco, da imagem da *flor* que se associa a *fezes*, *boca*, *cuspe*, *defunto* e *vômito*. Mas, mais importante que estas associações é a que as remete à poesia: revela-se aí a concepção cabralina do objeto poético que se contrapõe a toda uma tradição lírica onde a analogia poesia/flor é adequada e suficiente. Esse "antilirismo" cabralino é destacado por Costa Lima ao perceber em sua obra a reformulação de convenções antigas em novas formas poéticas cuja influência chegou até os concretos:

> Entre nós – e a despeito da crítica e dos *littérateurs* – coube a Cabral fundamentar praticamente que o alcance de Baudelaire necessitava de algum modo ser radicalizado, sob pena de o poeta não ter nada mais a dizer a seus contemporâneos. Para tanto, sua primeira tarefa houve de ser a de *desmistificação do instrumento lírico usual*. Essa desmistificação – para que bem se entenda o sentido em que a usamos – importa menos pelo trabalho destruidor que tenha desempenhado, contra a poesia "dita profunda", do que pela implícita formulação de formas novas que enuncia e anuncia. (LIMA, 1995, p. 224-225, grifo nosso)

Entretanto, diferentemente do autor de *Lira e antilira*, não entendemos como menos importante o "trabalho destruidor" envolvido nessa *desmistificação*. Tomando como

---

[124] Lauro Escorel percebe a radicalização da imagem da pedra como um movimento rumo a uma abstração intelectual que já não se relaciona concretamente com o mundo substantivo: "Sua maior aspiração passou a ser alcançar a 'doce tranqüilidade / do pensamento da pedra, / sem fuga, evaporação, / febre, vertigem'. Opunha o poeta, desde então, ao *orgânico* da substância vital, o *abstrato* da forma mental" (ESCOREL, 1973, p. 27-28).
[125] "Antiode" (MELO NETO, 1997a, p. 66-67).

referência o já comentado poema de João Cabral sobre o artista plástico Franz Weissmann[126] – ainda que aí o verbo *destruir* esteja inserido em um contexto diferente do proporcionado pelo comentário crítico –, não seria exagero considerar que, na poética cabralina, a ação destrutiva está dialeticamente conectada à construtiva. Com isso, a "formulação de formas novas" seria a parte positiva de um par simétrico onde, à parte negativa, corresponderia a "destruição das formas velhas". Porém, quando falamos em "velho", não nos referimos simplesmente à questão temporal, mas sim ao que é convencionado, ao que, estabelecido como valor por uma visão de mundo hierárquica e idealizante, se converte em uma abstração sem qualquer conexão com o mundo concreto e material, o que seria o caso, por exemplo, da poesia lírica tradicionalmente associada à imagem da flor. A análise de Secchin vem de encontro à nossa leitura:

> [...] procede-se a uma gradativa desmontagem dos conceitos de "sublime" e "transcendental" a que se poderia associar o fenômeno lírico. Mas [...] o foco discursivo vai centrar-se no próprio operador de linguagem, e não na lição de forma que o texto já consumado ensina ao criador.
>
> É contra *um certo tipo* de profundidade que o eu-lírico se insurge: a profundidade limitada pelo "bom gosto", pelo "pudor do verso", pela prevalência do ornamental. (SECCHIN, 1985, p. 66-67)

Qualidades como "sublime", "transcendental", "bom gosto" ou "pudor" podem ser atribuídas àquilo que João Cabral chama de "vocábulo já reconhecidamente poético", em artigo sobre a chamada "Geração de 45"[127] – na qual o poeta é incluído – publicado em 1952 no *Diário Carioca*. Este texto, ao analisar as gerações que vão dos anos de 1920 à referida década de 1940, destaca nos modernistas de 22 o gosto "pelo vocábulo prosaico ou pela imagem prosaica", e completa:

> [...] para eles, o vocábulo poético, o vocábulo já reconhecidamente poético, fosse [era] o inimigo pior. Aquele vocábulo fora erigido à dignidade de poético por uma convenção e se aquela convenção tinha de ser destruída, também nada devia restar de seu repertório. (MELO NETO, 1998, p. 82)

No entanto, segundo o artigo, os poetas de 1930 não seguiriam este pressuposto modernista, delimitando para a poesia "um território próprio, com sua mitologia e seu vocabulário". João

---

[126] "e eis que nesta exposição vemos pela primeira vez o construti- / vista weissmann transformado neste destrutivista weissmann / [...] / quem sabe que trabalhar ou destrabalhar / é para weissmann chegar ao fim do carretel" ("Exposição Franz Weissmann", MELO NETO, 1997b, p. 80-82). É interessante lembrarmos também o trecho da carta de Dylan Thomas que incluímos no capítulo 1 (p. 46), no qual o poeta galês comenta a constituição imagética de sua poesia que se daria a partir de um "núcleo central que é, ao mesmo tempo, destruidor e construtivo".

[127] "Crítica literária: a geração de 45" (MELO NETO, 1998, p. 71-85).

Cabral exclui deste grupo o mineiro Carlos Drummond de Andrade, o único desta geração – segundo o próprio João Cabral – a aproveitar a lição modernista:

> Mas quase em todos os outros essa delimitação se fez contra o emprego dos meios próprios da prosa e a favor dos meios próprios da poesia, a favor do vocábulo já reconhecidamente poético, já poético com anterioridade ao poema, a favor, não de palavras que o poema salva, que o poema faz poéticas, mas de palavras que vêm com sua carga poética, feitas poéticas pelo uso anterior, enriquecer o poema, isto é, dar qualidade poética ao texto indiferentemente onde são colocadas com função galvanizadora. (MELO NETO, 1998, p. 83)

Se a geração de 1930 não seguiu os modernistas, com a delimitação do poético, os poetas de 45 – contemporâneos de João Cabral – também não o fizeram, dando seguimento à concepção que receberam da geração anterior. Assim:

> [...] o que o poeta mais jovem encontrou, plenamente vigente no contato inicial com a poesia de seu tempo imediato, foi a valorização do sublime contra o prosaico, do sobre-real contra o real, do universal contra o nacional ou o regional, do inefável contra o tangível. (MELO NETO, 1998, p. 83)

Mais importante que a propriedade da análise crítica e histórica empreendida por João Cabral é o fato de que o poeta pernambucano não reconhece nada de comum entre ele e a geração a que cronologicamente pertence, a não ser a sua "posição histórica", ao que completa o poeta e crítico Haroldo de Campos:

> [...] nem mesmo em "posição histórica" comum, a rigor, seria lícito falar, pois esta supõe um historicidade comum, uma comum visão da história. O que, à evidência, não pode haver entre um marcado pendor idealista para o imponderável [a geração de 45] e uma acentuada propensão realista para o substantivo e para o concreto [João Cabral]. (CAMPOS, 2004, p. 79)

Assim é que, tomando a contraposição de João Cabral à geração que se caracteriza – pelo menos na visão do poeta – pelo uso de palavras convencionalmente classificadas como "poéticas" – cuja função seria "enriquecer" o poema –, e tendo em vista os comentários de Secchin – que concentra o processo de desmontagem do conceito de "sublime" e "transcendental" no próprio "operador de linguagem" – e Campos – que reconhece diferentes visões de história a partir das diferentes concepções poéticas –, temos na analogia entre o par *poesia*/*flor* e as *fezes* uma forma de rebaixamento ou degradação que – assim como na cultura popular representada pela *praça pública* e pelo *corpo grotesco* descrita por Bakhtin – indica mais do que a possibilidade de se construir novas formas de expressão poética, mas principalmente uma nova concepção do próprio fenômeno poético que, por sua vez, expressa uma nova visão de mundo: mais concreta e realista; menos abstrata e idealista. Sendo assim,

ao associar *flor* e *fezes*, João Cabral combate a convenção imposta atacando, também, seu repertório[128], aproximando-se dos modernista e de Drummond, e se afastando de seus contemporâneos. Esse posicionamento *existencial*, que insere o fazer poético dentro de um quadro amplo de valores, torna-se ainda mais importante se observarmos que ele também se aplica à própria poesia que produz, realizando, assim, não só a crítica do vocábulo "poético" convencional como, também, a autocrítica da palavra/imagem por ele sugerida. É o que vemos no já citado trecho da "Antiode" onde a imagem da *flor* é desdobrada:

> Depois eu descobriria
> que era lícito
> te chamar: flor!
> (flor, imagem de
>
> duas pontas, como
> uma corda.) Depois
> eu descobriria
> as duas pontas
>
> da flor; as duas
> bocas da imagem
> da flor: a boca
> que come o defunto
>
> e a boca que orna
> o defunto com outro
> defunto, com flores,
> – cristais de vômito.[129]

Costa Lima chama a atenção para este "recurso estilístico de importância crescente" na poesia cabralina, denominando-o de "retificação interna da imagem"[130]: a palavra *flor* é desdobrada na "imagem de duas pontas da flor", "duas pontas" que se desdobram em "duas bocas" – uma que "come o defunto" e outra que o "orna" com "flores, / – cristais de vômito":

> Sem dúvida que o nome de retificação interna da imagem não é muito apropriado, pois o que de fato se dá é uma procriação imagética, a partir de uma imagem geradora, "duas pontas". Mas a direção que assume essas cadeias de imagens já é bastante sintomática. Em vez de elas cada vez mais se afastarem do real nomeado [...] ao contrário, como se desconfiassem de sua força nomeante, são elas trocadas por outras, e por outras mais, até que desta derivação resulte aquela que atinge visível e concretamente o objeto visível e concreto que se procurou dizer. [...] Ao final do processo, sabemos por que flor pode reingressar no vocabulário cabralino. Ela deixa de ser ornamental mesmo tematicamente – isto é, ornamental quanto ao defunto – pois que ela própria é também espécie de defunto. (LIMA, 1995, p. 236)

---

[128] São ilustrativos os seguintes comentários sobre as linguagens de Rabelais e João Cabral: "Rabelais construiu novas 'matrizes associativas' para as palavras e com isso, para usar uma expressão formalista, 'desautomatizou-as'" (MORSON; EMERSON, 2008, p. 456); "A poesia de João Cabral desautomatiza o nexo entre palavra e coisa [...]" (PEIXOTO, 1983, p. 11).
[129] "Antiode" (MELO NETO, 1997a, p. 66-67).
[130] LIMA, 1995, p. 235.

Para o poeta que quer abolir todas as palavras feitas "poéticas" pelo uso e pela convenção, só é lícita a associação entre poesia e flor depois que esta palavra/imagem é submetida a um violento processo de – para retomarmos o vocabulário bakhtiniano – desmembramento e destruição, um movimento degradante que rebaixa o perfil "sublime" e "transcendente" convencionalmente atribuído à palavra e ao fazer poético ao nível do baixo corporal – fezes e defunto; coisas do corpo e da terra. No entanto, assim como na cultura popular carnavalesca, esse movimento é ambivalente, já que é pela destruição e rebaixamento que a palavra/imagem flor – e a própria poesia – é recuperada, limpa dos valores artificiais e abstratos anexados a ela pela tradição lírica, renovada e revitalizada pela nova condição concreta que assume.

O diálogo que sugerimos entre o "deserto" (ou a "pedra") e o "corpo" em "Antiode" surge quando, contrapondo-se à corporalidade orgânica representada pela associação da poesia com a imagem das fezes (além de boca, e defunto), o poeta retoma a imagem da flor reduzindo-a ao "signo gráfico" *flor*:

> Poesia, não será esse
> o sentido em que
> ainda te escrevo:
> flor! (Te escrevo:
>
> flor! Não *uma*
> *flor*, nem aquela
> flor-virtude – em
> disfarçados urinóis.)
>
> Flor é a palavra
> flor, verso inscrito
> no verso, como as
> manhãs no tempo.[131]

Sobre esta passagem é interessante o comentário de Escorel:

> Do ponto de vista psicológico, o que impressiona na "Anti-Ode" (sic) é essa persistência do poeta em pretender libertar-se da "sombra" impura do inconsciente, ao ponto de julgar possível escrever *flor*, com a objetividade de quem compõe o signo gráfico *flor*, despojado de qualquer aura simbólica, de todas as suas conotações líricas, de toda a sua irradiação emotiva, como se a linguagem fosse mera grafia, isto é, conjunto de signos que apenas denotassem algo, e não instrumento simbólico, multivalente e polifônico, carregado das mais profundas ambigüidades oníricas e inconscientes, que fazem dela a transmissora por excelência da força poética, misterioso amálgama de consciente e inconsciente. (ESCOREL, 1973, p. 43)

---

[131] MELO NETO, 1997a, p. 68.

O comentário é bastante apropriado. No entanto, a dicotomia que ele estabelece entre as propriedades conotativas e denotativas da linguagem merece uma melhor investigação. Se entendermos a proposta do poeta de reduzir a palavra/imagem *flor* ao "signo gráfico *flor*" como um processo de mineralização análogo ao deserto de "Anfion", temos uma estratégia que visa *petrificar* a poesia em sua condição denotativa – reaparece aí a imagem da *pedra* que se contrapõe ao *corpo* e sua condição "conotativa". Entretanto, não entendemos que as opções ao empedramento denotativo da expressão sejam a adesão a "todas as conotações líricas" da linguagem poética ou, como na "Fábula de Anfion", o silêncio. O que o diálogo entre a pedra e o corpo em "Antiode" sugere é justamente a possibilidade de uma conciliação que, no entanto, dar-se-á sempre de forma tensa e conflituosa: o caráter asséptico e conciso da "poética da pedra" dará à "poética do corpo" a perspectiva crítica e autocrítica que reavaliará o que existe de convencional e abstrato em suas propriedades conotativas, combatendo o lirismo naquilo que ele apresenta de artificial travestido de universal, condensando as imagens do corpo naquilo que elas têm de mais concreto, eficaz e contundente; como as "manhãs", que se "inscrevem no tempo" não para apagar sua dimensão movediça e transitória, mas para criar um ponto nodal onde imobilidade e movimento se relacionam dialeticamente, materializando em poesia o antagonismo e a ambivalência destas forças tencionadas e corporificadas num único objeto ou num mesmo espaço:

> Flor é o salto
> da ave para o vôo;
> o salto para fora do sono
> quando seu tecido
>
> se rompe; é uma explosão
> posta a funcionar,
> como uma máquina,
> uma jarra de flores.[132]

A poesia – legitimamente flor, agora – não é o descanso do objeto sobre a superfície da matéria, nem o vôo pleno e estabelecido acima do mundo concreto, mas a "explosão" que coincide com a iminência do início de um e do fim do outro, o instante do "salto". No entanto, apesar de explosiva e da condição corpórea que destacamos – corporalidade que o funcionamento de máquina aproxima da fisiologia orgânica –, esta não é uma poesia de excessos e verbalmente prolixa; e isso em função de sua constituição dialética, que coloca sempre lado a lado *pedra* e *corpo*, mineral e orgânico, um atuando como filtro e crítico do outro. Mas isso não impede que esta mesma poesia expresse uma vitalidade intensa que

---

[132] "Antiode" (MELO NETO, 1997a, p. 69).

sobrevive a toda contenção textual, intensidade que se revela não pelas palavras, simplesmente, mas principalmente pelas imagens que elas produzem, imagens terrenamente corporais que tornam possível esta aproximação com a cultura popular carnavalesca, aproximação que acaba por destacar tal impulso vital e a visão de mundo que o engendra.

3.2. *Museu de tudo*: corpo e espaço

Esse é um dos aspectos da corporalidade que reconhecemos na poética de João Cabral: o fato de a palavra, a imagem e o poema – ou a própria poesia – serem apresentados como *corpo*, como um objeto concreto cuja materialidade se oferece ao mundo, deixa-se penetrar por ele assim como o penetra; uma relação íntima com o seu espaço e o seu tempo[133] que conforma uma compreensão desmistificada e dessublimada da arte e da vida. Este é o sentido das imagens corporificadas da *flor*, do *touro* e da *lâmina* que vimos no capítulo anterior; e até mesmo da *pedra*, quando esta não se revela um objeto estático e impenetrável. Esta característica *transitiva* da poesia cabralina nos permite fundir as categorias *corpo* e *espaço* num mesmo objeto – ou lugar – atravessado pelo mundo e seus discursos; objeto que também pode ser imaginado como um corpo gigante ou coletivo, ou uma praça cheia e festiva, onde as várias vozes que compõem dialogicamente a realidade se entrecruzam. E é assim que também podemos imaginar um grande *corpus poético* cuja corporalidade rebaixada congrega as várias vozes que povoam a poesia de João Cabral, um espaço localizado no nível da praça pública onde as muitas personagens, ao mesmo tempo íntimas e conflitantes, conformam o todo fértil e intenso por meio de suas múltiplas interações.

Neste sentido, *Museu de tudo* constitui exemplarmente um espaço não idealizado onde várias vozes se entrecruzam. Obras, pensamentos e atitudes, que variam da mais intransitiva e abstrata racionalidade à igualmente informe "diarréia mental", freqüentam este *museu*, enriquecendo o horizonte a partir do qual se constitui a poesia de João Cabral[134]. A coletânea apresenta um caráter conflituoso que se deve, em grande parte, à reunião de poemas que abordam diferentes tipos de criação artística – alguns até contraditórios –, além de recapitular elementos presentes em outros livros do poeta[135], o que nos sugere a possibilidade de

---

[133] Sobre questões como *localidade* e *universalidade*, ver o que já foi comentado na Introdução (p. 14-17).
[134] Ver capítulo 1.
[135] PEIXOTO, 1983, p. 208.

interpretar esta reunião como um inventário – ou uma prestação de contas – onde João Cabral retoma e reavalia uma série de *coisas* – idéias, conceitos, imagens e formas; textos lidos e produzidos; obras, artistas, pessoas, paisagens; impressões – que, cada uma a sua maneira e intensidade, constituem sua poética e, por extensão, sua poesia. Senão, vejamos um poema que sintetiza este movimento e nos fornece elementos para uma análise mais profunda:

> 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
> (como, em loja de luvas,
> catar no estoque todo,
> a luva sósia, essa luva única
> que o calça só, melhor que os outros).[136]

Estes versos dedicados ao antologista Selden Rodman – repetindo um movimento de auto-referencialidade entre a parte e o todo que já apontamos em outros poemas de *Museu de tudo*, e que põe em xeque o caráter "invertebrado" deste livro[137] – lançam importantes questões sobre a constituição da própria coletânea e, mais ainda, sobre a natureza do próprio fenômeno poético: O quanto de "contar de si" há em escrever vários poemas sobre diferentes poetas, escritores, artistas, etc.? Ou, o quanto de "contar de si" há em falar sobre o outro? O quanto do outro existe em qualquer contar, seja sobre si mesmo ou sobre um objeto exterior indiferente, mesmo quando não existe qualquer referência explícita a nenhum sujeito? Quanto do outro existe na escolha do que contar e de como contar?

Tais questões nos levam a um ponto central da poética de João Cabral – a *consciência* do ato criador – e fonte de novos questionamentos: Ao dar-se conta de que diversos elementos concorrem para que o entendimento e a expressão se realizem como tal, o poeta *consciente* luta contra cada uma destas vozes, buscando apagá-las para que apenas sua *voz original* apareça? Ou ser consciente é perceber que tais vozes nunca podem ser totalmente anuladas, e que resta ao poeta trabalhá-las com rigor para que este fenômeno dialógico se dê sob a marca evidente de uma autoria? Sobre todos estes pontos, é interessante destacarmos um depoimento de João Cabral adaptado à 3ª pessoa por Fábio Freixieiro:

> [...] Na linha de Valéry – "tudo que eu faço com facilidade me é quase inimigo" –, isto serve também ao poeta brasileiro. Cabral julga que o que lhe vem com

---

[136] "Para Selden Rodman, antologista" (MELO NETO, 1997b, p. 83).
[137] Ver, por exemplo, o capítulo 1, p. 29-36.

> *facilidade* é eco de alguém; o que é elaborado é que lhe é próprio, ao contrário do que muita gente pensa, considerando o artifício fora da autenticidade. [...]
>
> Neruda fala em Castela como "océano de cuero", no livro *Espanha no coração*. Cabral, em *O Rio*, falava, primitivamente, em *mar de couro*. Tinha lido o livro de Neruda e não se lembrava do verso, mas tirou-o, mudou-o, simplesmente porque tinha lido o livro; [...] Influência, para Cabral, é coisa complicada de explicar e justificar: a leitura de Neruda é bem anterior à estada na Espanha, e *O Rio* é de 53; teria resistido a memória? (FREIXIEIRO, 1971, p. 185-186)

O ponto chave deste depoimento é o que estabelece a construção poética como antídoto ao que não é próprio do poeta, ou o que ele chama de *influência*. Assim, as barreiras contra a "fluidez dos estados de espírito" se levantariam também contra o fluxo de impressões apreendidas de outras obras e autores, fluxo que assume a condição de uma espontaneidade "inspirada", pela comparação com a "facilidade" de um eco. Coloca-se, então, um segundo ponto, o da *consciência da influência*, que o episódio sobre Pablo Neruda e a imagem poética de um *mar de couro* ilustram. Pode-se perguntar, então: João Cabral utilizou uma imagem idêntica à do poeta chileno por uma leitura que, esquecida na memória, permanecia no inconsciente? Ou, a despeito de qualquer leitura anterior, o pernambucano poderia chegar à mesma imagem e, com isso, não se sentir obrigado a desfazer-se dela? O que esta passagem evidencia é que, ao tomar conhecimento de que uma imagem semelhante já existia num poema anteriormente lido – apesar do fato de estar ausente da memória consciente –, João Cabral preferiu modificar o verso a admitir a possibilidade de participação do inconsciente (ou da memória inconsciente) na construção do poema, uma atitude que nos parece muito mais preocupada em não conceder espaço à subjetividade e ao acaso não racionalizados do que em evitar a citação a outro poeta – no caso, Neruda – que, se fosse consciente, provavelmente não seria descartada. Entretanto, em outra entrevista, concedida ao crítico Antônio Carlos Secchin, ao ser questionado se "optaria, em nome da coerência, por não terminar o poema que [...] o inconsciente" terminasse por si só, João Cabral foi categórico: "Eu deixaria o poema de lado, e, um dia, o terminaria ou não. Mas se o inconsciente agir, contra a minha vontade, e me der uma solução que eu julgar válida, sou suficientemente cínico para aproveitá-la" (SECCHIN, 1985, p. 302).

É importante destacarmos que o primeiro depoimento foi publicado, inicialmente, em 1971 – quatro anos antes, portanto, da primeira edição de *Museu de tudo* (1975) –, e que a segunda entrevista citada foi realizada em novembro de 1980 – cinco anos depois de seu lançamento. Isso nos permite suspeitar que esta coletânea, além da "passagem, mas não defasagem, do

lúcido ao lúdico" – nas palavras de João Alexandre Barbosa (2005, p. 131) – representa, também, uma abertura do poeta às forças intertextuais e interdiscursivas que participam da constituição de sua poesia, abertura que seria justamente uma *tomada de consciência* – e não uma concessão ao inconsciente – sobre uma condição da qual o poeta sempre tentou escapar, mas que, pela própria natureza dialógica da linguagem[138] – incluindo-se aí a arte –, é inescapável. Neste sentido, pode ser esclarecedor o comentário de Secchin que retoma o poema sobre o "antologista":

> Em "Para Selden Rodman, antologista", o poeta revela: "Há um contar de si no escolher": o discurso do outro como disfarce de um discurso no espelho. O olhar antologista do poeta se traduz no exercício de uma identidade, no espaço de uma ressonância, na "luva sósia" de que fala o mesmo poema. No jogo entre o rosto do artista e sua projeção na linguagem alheia, o risco que tangencia o criador é a suposição de que sua face já possua uma "versão final"; e, aqui, a poética de João Cabral parece assumir ares de "balanço definitivo", na minuciosa compilação, via espelho, de seus elementos constituintes. (SECCHIN, 1985, p. 253)

A equação que define o "discurso do outro" como uma projeção do artista que o escolhe assume, também, sentido inverso se o "discurso alheio" se revela um "discurso no espelho": a imagem duplicada é a do colecionador ou a do colecionado? O poeta vê a si mesmo naquilo que seleciona ou tais escolhas são os reflexos das "influências" que atravessam o poeta? Não é nosso objetivo desenvolver uma teoria da intertextualidade e da autoria, nem mesmo aprofundar o que já foi discutido sobre o assunto; o que nos interessa é que o caráter antológico de *Museu de tudo* vem de encontro aos vários elementos da cultura popular carnavalesca que destacamos na poesia de João Cabral, acentuando o movimento relativista que atinge em cheio um dos pilares da lucidez e da racionalidade cabralinas: a *consciência do ato criativo* ou a *autoridade e o controle absolutos* do poeta sobre o processo de construção do poema.

Na verdade, a questão da *autonomia* do discurso do autor é uma das chaves da teoria bakhtiniana da linguagem literária. Segundo Cristovão Tezza, Bakhtin diferencia o texto prosaico do poético pelo

> [...] *modo específico de apropriação da linguagem e o espaço que o dialogismo ocupa nele*. Em suas palavras, "o prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem" e, deste modo, ele "pode se destacar da linguagem da sua obra, e o faz em diversos graus de algumas de suas camadas e elementos".

---

[138] Ver nota nº 6 – Introdução, p. 12.

> E a poesia? O poeta, na sua relação com as linguagens alheias, vai em sentido absolutamente contrário: "A exigência fundamental do estilo poético é a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem de toda a obra como *sua própria linguagem*, a completa solidariedade com cada elemento, tom e nuança. Ele satisfaz a uma única linguagem e a uma única consciência lingüística". (TEZZA, 2006, p. 203, grifo do autor).

No entanto, o próprio crítico alerta para que este eixo estabelecido entre *centralização* e *descentralização* (no autor) da linguagem não seja "esquematizado mecanicamente", mas imaginado como um "*continuum*, que vai idealmente da 'prosa absoluta' à 'poesia absoluta'" (TEZZA, 2006, p. 203). Assim, tanto a concepção de uma prosa absolutamente dialógica – onde o autor dá total abertura ao livre discurso de todas as vozes que constituem a narrativa – quanto de uma poesia absolutamente centralizada – onde todos os discursos estão reduzidos à autoridade e ao controle soberano do poeta – se mostram, na verdade, abstrações conceituais que, na prática, não se realizam completamente. O que nos interessa nessa classificação é o fato de que Bakhtin constrói sua teoria sobre a prosa romanesca a partir de exemplos que sofreram, em boa medida, a influência das formas de expressão da cultura popular, como Dostoiévski e o próprio Rabelais. Isso nos permite associar a visão de mundo popular carnavalesca ao caráter dialógico da linguagem prosaica, inclusive na literatura. Por extensão, um movimento em direção a elementos populares corresponderia a um deslocamento naquele *continuum* imaginado por Tezza, aproximando esta expressão "prosaica" de uma perspectiva menos centralizadora da linguagem. Ora, como vimos anteriormente, o vocabulário prosaico é uma das heranças transmitidas pelos modernistas a João Cabral de Melo Neto, o que, juntamente com a linguagem concreta, aproxima sua poesia das formas de expressão populares[139], ainda que o poeta se caracterize pela racionalidade e o rigor "centralizador" da linguagem poética. É fundamental não esquecermos que a diferenciação entre *centralização* e *descentralização* se dá por gradações; assim, o componente dialógico na poesia de João Cabral não seria uma mudança de natureza do discurso, mas a introdução de um elemento de tensão que configuraria, mais uma vez, uma dialética entre a consciência ordenadora do autor e as forças que promovem o inacabamento e a inapreensibilidade inerentes à linguagem. Assim, ao trabalhar com imagens concretas – mais populares que abstrações e conceitos – e ao desprezar a versão "poetizada" do vocabulário pelo uso mais objetivo e prosaico, mesmo

---

[139] João Cabral destaca a importância da Literatura Espanhola em sua poesia pelo fato dela ter reforçado sua preferência pela palavra concreta sobre a abstrata, e confirma o caráter popular deste tipo de expressão: "Berceo escrevia para camponeses e por isso necessitava de linguagem concreta. [...] Mas a Literatura Espanhola também encorajou o Poeta no sentido do popular, aproximando-o dêle (sic). Talvez Ortega tenha dito que, na Espanha, tudo o que não é popular é *pendantería*. A Literatura Espanhola é a mais próxima do popular que J. Cabral conhece" (FREIXIEIRO, 1971, p. 187-188).

subvertendo-os poeticamente – o que não deixa de ser uma atitude carnavalesca –, João Cabral expõe ainda mais sua poesia ao "risco" representado pelas forças dialógicas e descentralizadoras da linguagem, risco reconhecido com o "fracasso" de "Anfion" e enfrentado desde então.

Retomando as palavras de Secchin, ao assumir esse ar de "balanço definitivo", *Museu de tudo* realiza o inventário das forças – ou vozes – que convivem com o discurso e a consciência do poeta ao longo de toda a sua obra, inclusive – hoje podemos dizer – as publicações posteriores à comentada coletânea. É importante destacar que estas forças não se restringem aos discursos alinhados com as concepções poéticas cabralinas, mas trazem também elementos divergentes, ou mesmo contraditórios, que reforçam a constituição dialética desta poesia. Não queremos com isso afirmar que o poeta se rende à impossibilidade de controlar conscientemente suas criações – mais uma vez é preciso destacar que a poesia cabralina é, até seu último poema, uma construção ordenada e racional, em nada condescendente com um automatismo gratuito ou fácil pela conveniência de uma tarefa realizada. O que sugerimos é que, ao se colocar diante de um espelho que reflete tantas e diferentes imagens, o poeta evidencia a precariedade de um projeto poético que só se reconhece como lúcido e consciente enquanto atitude autoritária e centralizadora com relação à linguagem. Este caráter conflituoso, ou dialético, não aponta, por sua vez, para um mergulho no inconsciente ou na imaterialidade das expressões fáceis e fluidas, mas justamente para uma tomada de consciência que se materializa como um instante de lucidez análogo ao proporcionado pela praça pública carnavalesca, ao mesmo tempo *espaço* e *corpo* onde as várias vozes que constituem o discurso – os vários cantos que tecem a realidade – atuam. Assim se evidencia a *corporalidade espacial* de *Museu de tudo*, e abre-se a possibilidade de uma análise global de toda a poesia de João Cabral.

3.3. Corpo a corpo; poesia e poeta

Até agora vimos as imagens populares carnavalescas associadas ao objeto poético: a palavra, o verso ou o poema como um *corpo* que penetra e é penetrado pelo mundo, transitividade que permite a analogia entre *corpo* e *espaço*. O outro traço de corporificação presente na poesia de João Cabral, e que fecha as análises realizadas neste trabalho, é o que estabelece uma relação *corporificada* entre o poeta e a poesia, relação materializada por imagens como as do *toureiro*

e do *touro*, ou da *bailadora* repartida entre *cavaleira* e *égua*. Nos capítulos anteriores, analisamos algumas delas tanto em *Museu de tudo* quanto em outros momentos da obra de João Cabral. Basicamente, podemos dizer que o risco que a poesia, corporificada em *touro* ou outro animal de difícil montaria, oferece ao *corpo* do artista é o arrebatamento de sua consciência ou a desintegração de sua individualidade autônoma. Os corpos do poeta e da poesia combatem pela autonomia do discurso: o poeta *inspirado* deixa-se levar pela linguagem ou pela sua própria subjetividade informe; o construtivista quer, a todo custo, tomar as rédeas e "navegar o touro", sem concessões. Neste mesmo capítulo vimos que esta dicotomia é, nos seus extremos, artificial. Assim, se tivéssemos que definir um lugar para João Cabral, diríamos que o poeta pernambucano é um construtivista que, na tentativa de apagar qualquer traço de inspiração ou de outras vozes em seu discurso, descobriu a impossibilidade de realizar plenamente seu projeto; e que, ao não abandoná-lo completamente, constituiu uma poesia de grande tensão entre sua autoridade rigorosa e ordenadora e as forças dialógicas e conotativas da linguagem e da própria expressão poética. Por isso a relevância dessas imagens (touro, toureiro, bailadora, cavaleira, égua), sugeridas pelo próprio poeta e reconhecidas pela crítica como metáforas do fazer poético.

Em *Museu de tudo*, além dos poemas já analisados e discutidos, outro exemplo dessa relação corpórea entre poeta e poesia se encontra na homenagem ao pintor Mondrian[140]. Deste poema diz Secchin que "condensa todos [os] atributos" reunidos pelo "olhar antologista" que permite ao poeta compilar, na coletânea, os elementos constituintes de sua poesia e reconhecidos em diferentes referências[141]. Já Peixoto destaca nele a "invocação" do pintor holandês como "modelo máximo do construtivismo lúcido" que funciona como incentivo para as dificuldades que se apresentam ao fazer "claro" e preciso, revelando uma "dialética entre o esforço desalentador e a renovação do ânimo" que seria característica da própria coletânea[142]. O poema se divide em duas partes denominadas "1 ou 2" e "2 ou 1", títulos que indicam a possibilidade de se abordar o texto tanto por um lado como pelo outro, o que reforça a condição dialética da poesia de João Cabral, que permite, por exemplo, interpretar como *conscientização* o que outra leitura entenderia como "desalento"; ou, ainda, relativizar o antagonismo que inicialmente se poderia estabelecer entre os processos de construção e de destruição. Neste contexto, os primeiros versos ilustram a relação "corporal" do poeta com a

---

[140] "No centenário de Mondrian" (MELO NETO, 1997b, p. 49-52).
[141] SECCHIN, 1985, p. 253.
[142] PEIXOTO, 1983, p. 205-206.

realidade concreta com a qual trabalha, e que se mostra fonte de uma lucidez abrasiva e, ao mesmo tempo, quase insuportável:

> Quando a alma já se dói
> do muito corpo a corpo
> com o em volta confuso,
> sempre demais, amorfo,
>
> se dói de lutar contra
> o que é inerte e a luta,
> coisas que lhe resistem
> e estão vivas, se mudas,
>
> para chegar ao pouco
> em que umas poucas coisas
> revelem-se, compactas,
> recortadas e todas,
>
> e chegar entre as poucas
> à coisa coisa e ao miolo
> dessa coisa, onde fica
> seu esqueleto ou caroço,
>
> que então tem de arear
> ao mais limpo, ao perfil
> asséptico e preciso
> do extremo polir,
>
> ou senão despolir
> até o texto da estopa
> ou até o grão grosseiro
> da matéria de escolha;[143]

Inicialmente, é importante observarmos que, se não é possível falar em expressão prolixa – como no caso do poema sobre Weissmann – é destacada, no entanto, a extensão do período sintático que se alonga por versos e estrofes – na verdade, cada uma das duas partes do poema se estende por "um *único* período gramatical tramado em 48 versos" (SECCHIN, 1985, p. 257). Este "exagero", se não se dá por nenhum tipo de versificação que poderíamos classificar como opulenta ou generosa – a divisão em quadras com versos em sua maioria hexassílabos dá ao poema uma constituição concisa e econômica –, apresenta um desdobramento de movimentos e imagens que já identificamos como o caráter abundante que aproxima a poesia de João Cabral das imagens populares carnavalescas; desdobramento este que, diferente daquela explosão na "Exposição Franz Weissmann" – "as coi- / sas se multiplicam em milhares de mais coisas e se esparramam / por excessos repetidos de si mesmas" (MELO NETO, 1997b, p. 80-81) – se dá para dentro, como um desvendamento por camadas ou uma

---

[143] "No centenário de Mondrian" (MELO NETO, 1997b, p. 49-50).

depuração. No entanto, mais uma vez, o movimento é duplo ou ambivalente, o que fica caracterizado pela equivalência entre o "extremo polir" e o "despolir", onde as imagens da "estopa" e do "grão grosseiro" remetem diretamente ao citado poema sobre Weissmann no qual destruir e construir são equiparados – "e eis que weissmann agora trabalhando com gesso e estopa" (MELO NETO, 1997, p. 81). Aqui é importante lembrarmos o postulado bakhtiniano que estabelece a ambivalência, mais até do que o exagero ou o hiperbolismo, como um dos elementos mais importantes da imagem grotesca[144].

Além da ambivalência dos movimentos, também se destaca no poema a relação "corpo a corpo" que o poeta estabelece com "o em volta", seja para construir ou para destruir, relação tão imediata que chega a ser dolorosa. Este "corpo a corpo" – se tem-se em mente o fato de que João Cabral não trabalha com expressões ou palavras "prontas", mas as subverte para renovar e destacar seu significado mais concreto dentro do próprio poema – estabelece, exatamente, uma relação entre dois corpos: o corpo do poeta e o corpo da realidade, que congrega objetos, palavras e imagens. Esta relação é dolorosa porque difícil, porque se dá como um conflito entre a racionalidade ordenadora do poeta e a materialidade fértil e inapreensível do concreto não mineral (lembrando que, para nossa leitura, o objeto absolutamente mineral é apenas uma abstração conceitual); inapreensível porque, abundante e fértil, muitas vezes confunde o poeta quanto ao que é *real* e ao que é apenas "ornamento", o que é concreto e o que é convenção. Assim, essa luta não mira a imaterialidade confortável, senão o mais concreto do concreto, o núcleo da própria matéria; e este aprofundar-se, que equivale a abrir feridas naquilo que explora, também as abre no corpo do poeta que, em "carne viva", se torna cada vez mais lúcido e corporal, também se "pule" ou "despule":

> pois quando a alma já arde
> da afta ou da azia
> que dá a lucidez brasa,
> a atenção carne viva,
>
> quando essa alma já tem
> por sobre e sob a pele
> queimaduras do sol
> que teve de incender-se
>
> e começa a ter cãibras
> pelo esforço de dentro
> de manter esse sol
> que lhe mantém o incêndio,

[144] Ver capítulo 2, p. 48.

centrada na idéia fixa
de chegar ao que quer
para o quê que ela faz
seja o que deve ser:

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 mostra-lhe o impossível
que é atingir teu extremo.[145]

Num movimento análogo ao da *lâmina* que, quanto mais aprofunda seu vazio ou ausência, mais destaca a materialidade corpórea daquilo em que penetra, temos aqui uma "alma" plenamente corporificada em *aftas*, *cãibras* e *carne viva* – carne aberta ao mundo – por um processo de depuração, de emersão do concreto mais concreto, da "coisa coisa", pelo estabelecimento de vazios e ausências. Esta corporificação, que se dá por um fogo que arde tanto internamente quanto externamente, provém da lucidez solar de uma "idéia fixa" perseguida tenazmente – seguindo a mesma dialética da faca, o mais extremo da "intelectualização", do desenvolvimento de uma idéia, corporifica-se no poema e na imagem daquele que procura conduzi-la, sempre como carne em estado de atravessamento, e não de distanciamento imóvel. A paz, ou o desalento, só vem pela arte do pintor que, por estar num extremo inatingível pelo poeta, revela a falibilidade do trabalho com a concretude da linguagem poética (escrita), cuja referencialidade evidente oferece conotações praticamente inapreensíveis pela sua multiplicidade, quando o que se buscava era uma materialidade limpa e desértica, pura em si mesma. Não vamos aqui entrar na questão se a arte abstrata de Mondrian está ou não sujeita a variadas interpretações ou leituras tanto quanto um poema ou qualquer linguagem escrita – o estudo de Didi-Huberman (1998) sobre a arte minimalista americana da segunda metade do século XX coloca em xeque justamente a possibilidade de qualquer objeto artístico, enquanto linguagem, ser absolutamente auto-referencial, movimento que o crítico define como *tautologia*[146]. Cremos que esse também seja o caso da obra do pintor holandês. Mas, o que nos interessa é que, para o poeta João Cabral, esta pintura,

---

[145] "No centenário de Mondrian" (MELO NETO, 1997b, p. 50-51).

[146] Didi-Huberman define a atitude *tautológica* como: "Atitude equivalente a pretender ater-se ao que é visto. É acreditar – digo bem: acreditar – que todo o resto não mais nos olharia. [...] em fazer da experiência do ver *um exercício de tautologia*: uma verdade rasa [...] lançada como anteparo a uma verdade mais subterrânea e bem mais temível. [...] Uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar, na afirmação fechada, congelada, de que aí não há *nada mais que um volume*, e que esse volume não é senão ele mesmo, por exemplo um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento..." (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38-39).

praticamente restrita a linhas, quadrados e cores, aproxima-se muito mais da desejada construção mineral e asséptica – projetada desde *O engenheiro* e da "Fábula de Anfion" – do que sua poesia pôde se aproximar até então. Se esta constatação "desalentadora" nos permite alguma conclusão, é que, provavelmente, a pintura abstrata seria uma meio de expressão mais apropriado do que a poesia, tendo em vista os objetivos e pressupostos artísticos de João Cabral representados pela poética asséptica e mineral mencionada. No entanto, a vontade de representar o mundo exterior em sua materialidade mais objetiva – seja com motivações sociais ou não –, ou a determinação de fazer com que a palavra "pese" como a coisa que diga[147], exige que o poema, em alguma medida, ultrapasse os limites da sua própria concretude visual para que a palavra não pese nem diga apenas a palavra, e não se converta, assim, em relíquia da *crença tautológica*. Por isso, entendemos que o "desalento" de João Cabral é por demais crítico e rigoroso, e que, se a arte plástica de Mondrian se aproxima mais dos objetivos traçados pelo poeta, não atinge, entretanto, o chamado ponto extremo, este que é inatingível ao poeta como ao pintor: materialidade e pureza são substantivos excludentes diante da mobilidade e da fertilidade do mundo.

3.4. Penetrando Mondrians

Helton Gonçalves de Souza (1999), em estudo que analisa a relação entre a obra do poeta pernambucano e a pintura de Mondrian, aponta o "estrato ótico" como um ponto de aproximação entre os dois artistas: a organização em quadras cuja metrificação é quase sempre homogênea (preferência que o poeta exerce na maior parte de sua obra) dá à poesia de João Cabral uma composição plástica que, como nas obras do pintor holandês, se caracteriza pela onipresença de linhas e quadrados (quadras alinhadas umas sobre as outras)[148]. Segundo Souza – comentando o poema "Paráfrase de Reverdy"[149] (poema também composto em quadras), que define a prosa como uma estrada lisa e deslizante, em contraposição à poesia, estrada de pedras e sobressaltos:

---

[147] "Catecismo de Berceo" (MELO NETO, 1997b, p. 59).
[148] Souza cita Aguinaldo Gonçalves e sua análise sobre a "estrutura quadrangular" de *A educação pela pedra* e o "uso de quadrados e retângulos na formação de blocos estróficos dos poemas": "Talvez seja esta correlação geométrica da pintura de Mondrian e da poesia de João Cabral um dos traços formais que aproximam os dois artistas..." (GONÇALVES *apud* SOUZA, 1999, p. 155).
[149] MELO NETO, 1997b, p. 73-74.

> Sem exagero, podemos afirmar o seguinte: o estrato ótico elaborado equilibrada e racionalmente representa, de um modo nítido e preciso, um calçamento de pedras, que açula a lucidez (essa força-motriz do construtivismo), contra a monotonia do estrato ótico que se constrói ao acaso e que, assim improvisado, não captura a atenção por não constituir em si nenhum sentido. (SOUZA, 1999, p. 154-155)

Esse comentário ilumina algumas das questões colocadas sobre a poesia de João Cabral e a pintura de Mondrian. A primeira, cuja resposta já suspeitávamos, é que existe um sentido no arranjo de quadrados, cores e linhas realizado pelo pintor holandês, sentido que pode ser tão fértil, pode sugerir tantas conotações, quanto qualquer poema. Entretanto, a impressão de uma organização racional, que denota ordem e precisão geométricas, é mais imediata e evidente na pintura de Mondrian do que em qualquer um dos poemas quadriculados e alinhados de João Cabral; afinal, nestes, a referencialidade conotativa da linguagem escrita se sobrepõe à organização espacial das palavras[150]. Daí que o "em volta" com o qual o poeta trabalha pareça confuso e amorfo, já que o signo verbal não se submete à precisão e à reiterabilidade das figuras geométricas e dos símbolos matemáticos; e daí também que a relação com este "em volta", apesar de toda a vontade de racionalização, se dê sob o paradigma de uma relação corporal que, para além da bidimensionalidade evidente da pintura de Mondrian, envolve uma terceira dimensão que permite ao objeto ser penetrado, aprofundado, e não simplesmente atravessado. Em outras palavras, o caráter conotativo e dialógico do signo verbal, mesmo quando poeticamente trabalhado para não o ser, dá "volume" ao "estrato ótico" que, em princípio, deveria existir bidimensionalmente na página. E, no penetrar e emergir dentro deste volume, os olhos do poeta – ou do leitor – muitas vezes perdem de vista a plasticidade inscrita na superfície plana do papel – como observa Didi-Huberman sobre uma passagem de Joyce:

> [...] uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundeza que a habita, que a move [...]
>
> [...] A passagem joyceana sobre a inelutável modalidade do visível terá portanto oferecido, em sua precisão, todos os componentes teóricos que fazem de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo *anadiômeno*, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33)

A propriedade dessa relação corporal entre poeta e poesia, que fica mais evidente diante das telas de Mondrian, é confirmada por outro poema, anterior a *Museu de tudo*, publicado em *Serial* (1961). O título, "Escritos com o corpo", vem de encontro ao que discutimos neste

---

[150] É sempre importante lembrar que João Cabral não dá o passo adiante realizado pelo Concretismo, onde o estrato visual da palavra poética será realmente trabalhado em pé de igualdade com a referencialidade verbal.

capítulo, e a nova referência ao pintor holandês reforça nossa leitura. O poema, também composto em quadras divididas em quatro partes de seis estrofes, fala de uma mulher – *ela* – que pode ser também palavra, frase ou poesia, e que se revela como um corpo somente apreensível em conjunto, nunca em detalhe, não divisível em sentenças nem em partes:

> E assim como, apenas completa,
> ela é capaz de revelar-se,
> apenas um corpo completo
> tem, de apreendê-la, faculdade.
>
> Apenas um corpo completo
> e sem dividir-se em análise
> será capaz do corpo a corpo
> necessário a quem, sem desfalque,
>
> queira prender todos os temas
> que pode haver no corpo frase:
> que ela, ainda sem se decompor,
> revela então, em intensidade.[151]

Evidencia-se a reciprocidade necessária entre os corpos – o apreendido e o que apreende –, ambos corpos inteiros e completos, não divididos, não analisados; poderíamos dizer não racionalizados e não reflexivos. O comentário de Benedito Nunes confirma essa impressão:

> Essa exploração perceptiva do mundo, que detecta as qualidades densas das coisas, é orientada pelo vetor da sensibilidade originária, latente a tôdas (sic) as impressões sensíveis, e que é o próprio corpo, como forma de contato primitivo e carnal, fontes das intenções fundadoras e pré-reflexivas, anteriores à atividade específica dos órgãos dos sentidos. Através da sensibilidade carnal, estruturante da percepção, a exploração do mundo se torna um corpo a corpo com as coisas. Pode-se tatear com os olhos um quadro de Mondrian, que então se corporaliza; pode-se também olhar com o tato um corpo feminino, como nos versos de "Escritos com o Corpo": (NUNES, 1971, p. 122-123)

Essa abertura à percepção corporal das coisas, também apontada por Marta Peixoto[152], vai coincidir com o aparecimento das primeiras imagens do *touro* e da *bailadora*. E a referência ao "tatear com os olhos um quadro de Mondrian" dá a chave para nossa leitura do "corpo a corpo" entre poeta e poesia na obra de João Cabral:

---

[151] "Escritos com o corpo" (MELO NETO, 1997a, p. 283).

[152] "Observam-se duas tendências bem definidas na linguagem poética de *Terceira Feira* (1961): o uso extensivo do construtivismo e a referência insistente à percepção sensorial. [...] Os poemas destacam o momento da composição mais que o momento da percepção, se bem que o olhar, o ouvido, o olfato, o tato, e até o paladar, muitas vezes ofereçam dados básicos que de maneira sistemática serão armados em poema" (PEIXOTO, 1983, p. 137-138).

De longe como Mondrians
em reproduções de revista
ela só mostra a indiferente
perfeição da geometria.

Porém de perto, o original
do que era antes correção fria,
sem que a câmara da distância
e suas lentes interfiram,

porém de perto, ao olho perto,
sem intermediárias retinas,
de perto, quando o olho é tato,
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela
certa insuspeitada energia
que aparece nos Mondrians
se vistos na pintura viva.

E que porém de um Mondrian
num ponto se diferencia:
em que nela essa vibração,
que era de longe impercebida,

pode abrir mão da cor acesa
sem que um Mondrian não vibra,
e vibrar com a textura em branco
da pele, ou da tela, sadia.[153]

A mulher, vista de longe em sua "perfeição geométrica", é como "Mondrians" reproduzidos em páginas de revistas: fria e distante. É necessário o "corpo a corpo" para perceber suas texturas e sua vivacidade. Se aplicássemos a mesma lei à poesia, poderíamos concluir que a apreensão parcial do poema, sua visualização distante como "cópia em página de revista", só revela a geometrização de quadras, estrofes e versos, a racionalização que comanda sua construção. Entretanto, o poema – como a mulher e o quadro, quando em cores (carnes) vivas – precisa ser tocado, percebido em sua figuração bidimensional assim como em sua profundidade volumosa que proporciona texturas – reentrâncias e protuberâncias. O que diferencia mulher, poema e pintura é que estes dois, por serem linguagem, sempre estarão aquém da realidade bruta, a realidade que não está escrita ou desenhada, e que escapa a qualquer representação. A mais extrema, ou a mais perfeita, construção poética dentro do quadro de valores cabralinos – a pintura de Mondrian – não equivale ao mundo concreto e material que o poeta busca apreender, nem pelo mais rigoroso e lúcido esvaziamento de tudo o que, por decorativo e prolixo, pudesse distrair o olhar do núcleo mais duro do real. Se esta arte extrema do pintor holandês não o pode, o que dizer então da poesia que nem consegue

[153] "Escritos com o corpo" (MELO NETO, 1997a, p. 283-284).

esvaziar-se totalmente do que é artificial, nem assumir os atributos não representáveis da realidade? Assim, o fracasso de Anfion seria duplamente trágico: com a máxima mineralização, o concreto se evapora em conceito; mas, por outro lado, nem no mais violento "corpo a corpo" o mundo real pode ser apreendido pela arte.

Mas tais conclusões podem não ser tão categóricas. Retomando as últimas estrofes citadas do poema, a mulher pode abrir mão de uma coloração viva, pois sua vitalidade é intrínseca à sua existência concreta e real; o "Mondrian", não, pois, como linguagem, ainda que ordenada e medida, não pode prescindir de alguma retórica, sob o risco de se converter em pura geometria, apenas abstração. Já a tela em branco teria estatuto análogo ao da mulher pois, sem representação alguma, não seria nada mais do que *tela*, concretamente real em seu próprio *ser*. Mas como evitar que a simples presença de uma tela em branco não insinue qualquer interpretação? Como impedir que o tempo deposite sobre sua superfície asséptica os vestígios de sua passagem, e que o acaso – como o vento que movimenta o canavial, ou a corrente de algum fluxo de água – esparrame e concentre estes vestígios, formalize-os, criando uma abstração que penetre o olhar de um observador casual e revele algum sentido, alguma imagem sem autoria e independente de qualquer consciência criadora? Configura-se e complica-se, assim, uma das principais questões que nos coloca a poesia de João Cabral: a validade ou não da representação poética. Neste sentido, é sintomático um poema de *Museu de tudo* que discute – ou confessa – justamente a utilidade – ou a inutilidade – do fazer poético:

> Fazer o que seja é inútil.
> Não fazer nada é inútil.
> Mas entre fazer e não fazer
> mais vale o inútil do fazer.
> Mas não, fazer para esquecer
> que é inútil: nunca esquecer.
> Mas fazer o inútil sabendo
> que ele é inútil, e bem sabendo
> que é inútil e que seu sentido
> não será sequer pressentido,
> fazer: porque ele é mais difícil
> do que não fazer, e dificil-
> mente se poderá dizer
> com mais desdém, ou então dizer
> mais direto ao leitor Ninguém
> que o feito o foi para ninguém.[154]

[154] "O artista inconfessável" (MELO NETO, 1997b, p. 58).

Diante da inutilidade tanto do fazer quanto do não fazer, aquele compromisso ético assumido pelo poeta, ainda em *Os três mal-amados*, obriga-o a seguir o caminho mais difícil da ação. E é nesse sentido que a aproximação da poesia de João Cabral com o pensamento de Bakhtin – tomado aqui de sua leitura sobre a cultura popular – aponta um caminho para a solução da questão colocada.

Um compromisso ético não se funda apenas na individualidade, mas também na relação com os demais sujeitos que constituem um determinado grupo. Da mesma forma, a concretude atribuída ao princípio material e corporal que determina as imagens grotescas e carnavalescas não se condiciona apenas pela materialidade de corpos e objetos, mas também pela visão de mundo que estabelece o mundo vivido, o mundo real da terra e do homem, como dimensão a partir da qual deve-se estabelecer os valores e os significados para a vida. Assim, não é apenas como objeto concreto e material que o corpo é significativo dentro da cultura popular; mas também enquanto objeto significante inserido dentro da *cultura* – este é o sentido, a nosso ver, de se corporificar o espaço ou a natureza: trazer para a dimensão da existência humana o que existiria independentemente de nossa espécie. Ou seja, a própria mulher corporificada no poema retira alguns de seus atributos do fato de pertencer à humanidade, de o seu corpo significar mais do que milhões de células ordenadas em órgãos, músculos, membros e pele. Neste sentido, toda produção cultural que se estabeleça a partir desta perspectiva humanista e desmistificada, que se compreenda como uma realidade humana, feita por homens para homens, não pode ser reduzida a uma representação inútil. Na verdade, desde que não seja intransitiva nem tautológica, esta arte – poesia, pintura ou o que seja – não é representação inferior do real, mas a própria manifestação de uma realidade constituída pelo mundo físico e a cultura que lhe atribui significados. Afinal, não há sentido em se falar em *real* sem considerar o homem, seu *real*izador, ainda que este real seja fonte de dúvidas e imprecisões. A "textura em branco", sem "cor acesa", da pele da mulher possui "vibração própria"; mas tal vibração não existe se a mulher não puder ser tocada e percebida: o corpo da mulher só o é enquanto corpo para o outro; se não, é apenas autoconsciência intransitiva e tautológica. Do mesmo modo, uma página em branco não é uma pura e lisa superfície, mas – dentre outras possibilidades – um silêncio recortado e inserido num livro como contraponto a um discurso; portanto, um objeto de cultura e elemento legítimo da realidade humana, condição que também lhe confere uma vibração, um corpo.

Sendo assim, todo o processo de construção/destruição – ou polir/despolir – da poética de João Cabral de Melo Neto consiste, definitivamente, em um movimento de corporificação a partir do momento que os objetos são trabalhados ou desconstruídos para serem vistos, percebidos, serem expostos ao "corpo a corpo" com o poeta e com todos os "ninguéns" que se colocam em comunicação com eles. Com isso, subverte-se a arte, a poesia e a própria realidade ao que é perceptível, mesmo que não racionalmente assimilável: o mundo é o que se expõe à visualização pelo homem, o que existe como imagem ou imaginado.

CONCLUSÃO

É que a pimenta do sal
só vem dessa claridade
das salinas que suam
pela baía de Cádiz?

Não viria ela também
de certo fundo, de um núcleo
que no fundo finge a luz
e traz no dia o escuro?

(João Cabral de Melo Neto[155])

Ao longo deste trabalho, analisamos as imagens presentes na poesia de João Cabral de Melo Neto a partir da *praça pública carnavalesca* e do *corpo grotesco* tal qual definidos por Mikhail Bakhtin. Com este exercício, revelou-se a importância destas imagens para o projeto poético cabralino. Inicialmente, para construir uma poesia *sólida*, *precisa* e *inalterável*, o poeta escolheu trabalhar com imagens concretas e objetivas que denotassem *mineralidade*, em detrimento daquelas que, apesar de também concretas e objetivas, denotassem *organicidade*, acreditando, a princípio, que a imagem da *pedra* se abriria a menos conotações que a imagem do *corpo*, por exemplo. Essa estreita relação entre o *objeto* e o *plano construtivo* demonstra o quanto a poesia de João Cabral é dependente da imagística, e o quanto sua apreensão lingüística, se exclusiva, é limitada e incompleta. Em certo sentido, poderíamos dizer que, na poesia de João Cabral, a palavra é tão dependente de sua função lexical e de seu significado semântico quanto de sua constituição imagética – além de sua condição estrutural enquanto unidade métrica do poema. Por isso, se o poeta – depois de levar ao extremo o desenvolvimento de uma poética asséptica e mineral (utilizando, para tanto, imagens dessa mesma natureza) e constatar, com a fracasso de "Anfion", a impossibilidade de sua realização plena – volta a trabalhar com imagens de evidente corporalidade orgânica (como o *touro*, a *bailadora* e a *flor/fezes*), essa retomada abala, ou relativiza, o projeto anteriormente estabelecido de uma construção poética rigorosamente precisa e inalterável. Afinal, o caráter da *obra* é dependente das *peças* com as quais ela é construída.

---

[155] "Sal interior" (MELO NETO, 1997b, p. 352).

Assim, diante da impossibilidade de controlar totalmente o signo poético – afinal, mesmo a pedra e o deserto estão sujeitos às forças conotativas e dialógicas da linguagem – João Cabral se permite trabalhar tanto com imagens orgânicas como com imagens minerais. No entanto, o poeta o faz sem abandonar o propósito de enfrentar e combater a inapreensibilidade original destas imagens, ciente, porém, de que seu projeto nunca será plenamente realizado. Configura-se, assim, o que entendemos (tomando uma expressão já cunhada por outros críticos) como uma *poética de tensão*: a luta do poeta contra a linguagem pela autonomia do discurso; luta que, ao final, não apresentará vencedor nem vencido, mas resultará numa poesia substantiva e vigorosa cuja racionalidade será lúcida o suficiente para não se fechar à sensibilidade nem à percepção.

O inacabamento e a abertura ao mundo característicos do *corpo grotesco* ilustram esta antítese dialética a que o projeto construtivo cabralino é contraposto: à *pedra* lisa e sem aberturas ou protuberâncias – pura geometria e superfície – se contrapõem imagens do corpo e de ações corporificadas: a escatologia de fezes e cuspe; o erotismo da mulher andaluza; o impulso de mútua penetração entre o touro e o toureiro; a fusão grotesca entre cavaleira e égua. É a partir desta perspectiva dialética que a mineralidade – a *faca só lâmina* – perfura o corpo e amplifica sua dimensão corpórea; assim como o poeta pernambucano, de dicção de pedra, habitou a cidade andaluza – ou a mulher – que se revelou "mais que tudo, nervo"[156]. Entretanto, este caráter orgânico, este "corpo a corpo" com o "em volta", ao contrário do que poderia parecer, não dissimula a realidade sob os véus do mistério, da fantasia ou da inconsciência, mas reforça justamente a percepção lúcida e objetiva do mundo concreto e material em que a poesia – e o poeta – está inserida, apurando sua capacidade crítica de reconhecer e denunciar as convenções estabelecidas arbitrariamente por visões de mundo quase sempre hierárquicas e abstratas, convenções que condicionam sociedades injustas assim como poesias injustas, que afirmam o que não são. Afinal, manter-se fiel à *pedra* (ao modelo ideal da pedra) implicaria numa quase abstração, numa poesia feita somente de idéias, "de sobre-realidades"[157] – não uma poesia feita "com coisas" –, que cada vez mais se distanciaria do mundo real e concreto, distanciamento equivalente àquela *fuga* que o poeta sempre evitou ao criticar as expressões fluidas dos estados de espírito interiores. Assim, as imagens do corpo ancoram a poesia de João Cabral na concretude do mundo e da linguagem, alimentando seu

---

[156] "Cidade de nervos" (MELO NETO, 1997b, p. 339).
[157] O termo é utilizado pelo próprio João Cabral para criticar a aversão dos poetas da chamada Geração de 45 ao vocabulário prosaico, "pesado de realidade, sujo de realidades inferiores" (MELO NETO, 1998, p. 84).

olhar crítico sobre a paisagem e o homem, ao mesmo tempo que evitam que sua auto-referencialidade evidente se perca no beco sem saída da *crença tautológica*.

Se a imagem do corpo se aplica à imagem poética enquanto unidade, a *praça pública carnavalesca* proporciona uma leitura do poema como o espaço onde estes corpos individuais, abertos ao mundo, se relacionam e interagem coletivamente; exercem sua corporalidade dialogando uns com os outros. Neste movimento "carnavalesco", cada imagem – cada palavra – realiza a crítica da outra e de si mesma, questionando seus sentidos e valores estabelecidos, rebaixando-se mutuamente ao nível prosaico da palavra concreta – a palavra real que vive entre os sujeitos de uma interação[158] –, não poetizada por antecedência ao poema, não idealizada numa hierarquia de palavras. Neste intercruzamento, todos os significados são requeridos e justapostos em igualdade – os baixos e os elevados. Assim, a palavra/imagem que o poema expressa traz consigo outras tantas expressões independentes de qualquer consciência ordenadora – outros textos e intertextos, outros discursos e leituras. Enquanto o poeta, de forma obcecada, "pule" a palavra poética para atribuir-lhe o significado mais preciso, os rastros daquilo que é descartado – ou o vazio de uma ausência evidente – se convertem em discurso: para uma leitura atenta e lúcida – que vê não só o que se revela mas, também, o que se faz presente – a palavra destacada e isolada assume radicalmente a condição metonímica de signo de um todo fértil, em permanente crescimento e transformação; a "limpeza" da palavra/imagem construída evidencia as camadas de "sujeira" acumuladas no "corpo a corpo" com as "realidades inferiores do mundo exterior"[159].

Essa condição espacial atribuída ao poema também pode ser estendida à própria coletânea *Museu de tudo*, onde, como vimos, vários elementos diferentes e contraditórios são reunidos, combatem entre si e se entrechocam, permitindo que alguns dos pressupostos básicos da poética de João Cabral sejam colocados lado a lado com outros que não se enquadram entre as preferências do poeta; uma ação de crítica e autocrítica que só reforça o caráter lúcido desta poesia, lucidez que não se manifesta pela imposição, por parte do autor, de sua consciência absoluta – o que entendemos ser impossível diante do contexto geral da comunicação e da linguagem ao qual o poema, afinal, está submetido –, mas pelo reconhecimento da constituição dialógica de toda e qualquer poesia ou expressão artística. Esse caráter antológico de *Museu de tudo* – um inventário dos elementos constituintes da poesia que o

---

[158] TEZZA, 2003, p. 30-31.
[159] MELO NETO, 1998, p. 84.

constitui – talvez possa ser visto como uma inconfidência sobre os limites da autoridade do poeta sobre o poema, desde a escritura até a recepção, limites que apontam inclusive para a inutilidade do *fazer* poético quando a verdadeira *vida* do poema se dá longe das mãos do poeta – principalmente um fazer construtivo onde cada detalhe é pensado e calculado com precisão – ou nem se dá, se o poema não se expõe a este diálogo com o outro. Se essa leitura é aplicável a este *Museu*, e se ele congrega elementos de toda a poesia de João Cabral, é considerável a hipótese de se pensar toda a poesia cabralina sob a mesma perspectiva: como a luta – mais uma vez – do poeta pela manutenção de sua consciência no imbricado jogo da linguagem, luta onde qualquer promessa de vitória definitiva não passa de mera ilusão que o "acaso" – esse "raro" e tão carnavalesco animal – logo trata de subverter e transformar.

O reconhecimento de propriedades análogas à *praça pública* e ao *corpo grotesco* na obra de João Cabral de Melo Neto reforça ainda mais o caráter – ou a visão de mundo – materialista que acompanha esta poesia. A concepção carnavalesca da vida – que transporta para o nível das realizações concretas do homem os alicerces da própria realidade[160], ao contrário das concepções hierárquicas e abstratas que compreendem o mundo físico como uma manifestação inferior de uma realidade superior e ideal – se aproxima, em muitos pontos, de uma concepção artística que não compreende o poético como uma qualidade prévia idealmente atribuída a certas palavras ou imagens: ambas são críticas e contestadoras, ambas rebaixam ao nível do chão os objetos e valores que as constituem, tecendo, dessa equivalência entre as substâncias, um horizonte novo frente ao já estabelecido, horizonte que, com o tempo, também será rebaixado e reconduzido ao mesmo nível terreno para ser permanentemente reconstruído. Assim, ao criticarem sistematicamente os signos que conformam sua própria realidade – do homem como da poesia –, ambas, cultura popular e poética cabralina, subvertem-na, ressaltando a transitoriedade de sua condição – já que fruto de cultura – que, no entanto, é artificialmente disfarçada por convenções abstratas e tradições cristalizadas por hábitos preguiçosos. Um comentário de J. A. Barbosa sobre o caráter metalingüístico da poesia de João Cabral ilustra muito bem esta *historicidade metacrítica* que apontamos nos dois sistemas de imagens:

> Neste sentido, é possível falar numa poesia eminentemente metalingüística: não uma poesia sobre poesia, mas uma poesia que empresta a linguagem de seus objetos para com ela construir o poema. Não se pense, entretanto, numa formalização vazia:

---

[160] "A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce *entre os homens*, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica" (BAKHTIN, 2005, p. 110).

> exatamente por seu alto teor educacional – entenda-se: de quem ensina aprendendo –, é que a obra de João Cabral não se desfaz, um só momento, de uma intensa historicidade. *Ler a realidade pelo poema é sempre refazer a história de leituras anteriores da poesia*. Por isso, metalinguagem e história em sua obra, interpenetram-se tão fecundamente: a historicidade de sua poesia está sempre apontando para dois espaços fundamentais, isto é, o de sua circunstância social e histórica e o da história da própria linguagem com que o nomeia. *A sua poesia é histórica na medida mesmo em que, cada vez mais, põe em xeque o sentido de sua linguagem.* (BARBOSA, 2005, p. 108-109, grifos nossos)

Se, por um lado, poderíamos dizer que a *cultura popular carnavalesca – metacriticamente* – alerta para a necessidade – um tanto utópica – de se renovar o olhar sobre o mundo, para que a imagem apreendida hoje não seja a reprodução "maquiada" de uma imagem apreendida no passado e simplesmente retransmitida a gerações de olhos fechados que, no entanto, se julgam abertos; por outro, podemos identificar, na poesia de João Cabral de Melo Neto, um alerta equivalente quando, ainda nos primeiros poemas, o poeta traçava o caminho de sua lucidez definindo como "fim onde chegar" não uma idéia abstrata e permanentemente reiterável, não uma figura geométrica cuja universalidade é alheia à vida concreta e cotidiana, mas um nome corporificado pela imagem de uma mulher – imagem que se desdobra na paisagem e nos objetos que constituem o "em torno" do poeta – e que indica a possibilidade – e a necessidade – de se buscar "um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso":

> Maria era a praia que eu freqüentava certas manhãs. [...]
>
> [...] lugar onde me sinto exato e nítido como uma pedra [...]
>
> Maria era também uma fonte. [...]
>
> Maria não era um corpo vago, impreciso. Eu estava ciente de todos os detalhes de seu corpo, que poderia reconstituir à minha vontade. [...]
>
> Maria era também, em certas tardes, o campo cimentado que eu atravessava para chegar em algum lugar. [...]
>
> Maria era também uma árvore. [...]
>
> Maria era também a garrafa de aguardente. [...]
>
> Maria era também o jornal. [...]
>
> Maria era também um livro: susto de que estamos certos, susto que praticar, com que fazer os exercícios que nos permitirão entender a voz de uma cadeira, de uma cômoda; susto cuidadosamente oculto, como qualquer animal venenoso, entre as folhas claras e organizadas dessa floresta numerada que leva dísticos explicativos: poesia, poemas, versos.
>
> Maria era também a folha em branco, [...]

> Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso.[161]

A mesma lucidez que confere a certeza do susto, mesmo "entre as folhas claras", organizadas e numeradas, lucidez de pedra e de corpo, de fonte e de cimento, de árvore, aguardente e jornal, é a lucidez que exige – o "sistema estabelecido de antemão" é um compromisso *ético* firmado – que se reaprenda a ver, a cada dia, o espaço ao redor; que se desconstrua a imagem assim que entre ela e a "coisa" se intrometa a convenção e a preguiça; que se descubra "um modo novo e completo" de ler o mundo.

---

[161] *Os três mal-amados* (MELO NETO, 1997a, p. 27)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem:* problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*: a teoria do Romance. 4. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1998. (Coleção Linguagem e Cultura)

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski.* 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

BARBOSA, João Alexandre. "João Cabral: *Museu de tudo* e depois". In: *Revista Colóquio/Letras*: "Paisagem Tipográfica – Homenagem a João Cabral de Melo Neto". Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 157/158, Jul./Dez. 2000, p. 158-181.

BARBOSA, João Alexandre. "Balanço de João Cabral de Melo Neto". In: _____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BEZERRA, Paulo. "Polifonia". In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 191-200.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. "O Geômetra Engajado". In: _____. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio.* São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Debates)

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

CRESPO, Angel; GÓMEZ BEDATE, Pilar. Realidad y forma en la poesia de Cabral de Melo. *Revista de Cultura Brasileña*, Madri, v. 8, 1964.

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

FREIXIEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II*: ensaios rosianos, outros ensaios e documentos. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1971. (Temas de Todo Tempo 15)

FORTUNA, Felipe. "A paisagem corporal: de como se dá o erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto". In: _____. *A escola da sedução*: ensaios sobre poesia brasileira. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 62-72.

GARCIA, Othon Moacyr. "A página branca e o deserto". *Revista do Livro*, v. 7, 8, 9, 10, 1957-58.

GLEDSON, John. Sono, poesia e o "livro falso" de João Cabral de Melo Neto: uma reavaliação de *Pedra do Sono*. In: GLEDSON, John. *Influências e impasses*: Drummond e alguns contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUIMARÃES, Fernando. "A poesia de Dylan Thomas". In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 36, Mar. 1977, p. 5-14.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de *Cromwell*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. (Coleção Elus)

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. (Coleção Stylus)

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LIMA, Luiz Costa. "João Cabral: poeta crítico". In: LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

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

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

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

MENDES, Nancy Maria. *Ironia, sátira, paródia e humor na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 1980. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. *Saudades do carnaval*: introdução à crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. In: MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese*: ensaios sobre a lírica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin*: criação de uma prosaística. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

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

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

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral:* a poesia do menos. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

SOARES, Angélica Maria Santos. *O poema, construção às avessas*; uma leitura de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, MEC/Instituto Nacional do Livro, 1978.

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

SOUZA, Helton Gonçalves de. *Dialogramas concretos*: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos. São Paulo: Annablume, 2004.

TENÓRIO, Waldecy. *A Bailadora Andaluza*: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral. São Caetano do Sul, SP: Ateliê Editorial, 1996.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia*: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TEZZA, Cristovão. "Poesia". In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 195-217.

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