



JOÃO CABRAL DE MELO NETO

CEM ANOS

revista

**mangues
& letras**

14 de março de 2021 - Número 16

ISSN 2286 9570

Expediente

Editora Responsável: Tânia Lima

Organizadores desta edição: Rosanne Araújo, Tania Lima, Inez Cabral, Júlio Cadó.

Diagramação: Jhonny Breathless

Projeto Capa/Contracapa: Jhonny Breathless

Local: UFRN - Natal - Rio Grande do Norte

Revisão: Andreia Costa, William Brenno, Lisane Mariadne.

Contato - e-mail: manguesletras@gmail.com

Conselho Editorial Revista Mangues & Letras

Amador Ribeiro Neto (PB), Amarino Queiroz (RN), Ana Claudia Gualberto (PB), André Monteiro (MG), Anelito Oliveira (MG), Antônio Carlos Secchim (RN), Carlos Braga (RN), Carlos Emílio Corrêa Lima (CE), Carlos Negreiro (RN), Carmen Secco (RJ), Cellina Muniz (RN), Daniela Aragão (MG), Daniela Galdino (BA), Derivaldo dos Santos (RN), Élio Ferreira (PI), Fátima Costa (PE), Luís Valverde (BA), Luís Serguilha (Portugal), Mário Hélio (PE), Marcelo Magalhães (CE), Márcia Manir (MA), Paulina Champagnat (França), Rosanne Araújo (RN), Rosilda Alves (PB), Sylvie Debs (França), Tâmara Abreu (RN), Vanessa Riambau (PB), Zuleide Duarte (PB).

Colaboradores

André Teles
Antônio Carlos Secchin
Anelito Oliveira
Carlos Braga
Inez Cabral
Jucely Régis
Júlio Cadó
Lisane Mariadne
Luís Serguilha
Márcio de Lima Dantas
Marcos Falleiros
Pedro Fernandes
Rosanne Araújo
S-O-L (Sol das Oliveiras Leão)
Tânia Lima

Editorial

A presente edição de número 16 da Revista *Mangues & Letras* celebra o centenário do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Através de imagens relacionadas ao escritor e da reunião de alguns de seus poemas, a Revista realiza uma travessia pelo universo cabralino, com o intuito de homenagear um autor que sempre optou por seguir a trilha da experiência poética de negação do lirismo e do sentimentalismo. Enquanto leitores de sua obra, observamos que a insistência numa forma ideal de poema não pretende ser reduzida puramente ao rigor estético. As *Duas águas* que formam a sua poesia permitem a coexistência entre o Cabral esteta, voltado para a racionalidade do poema, e o Cabral aberto aos temas subjetivos adentrando seus versos, como a memória, a angústia e a morte.

Em 2020, com a comemoração do seu centenário (em janeiro o autor completaria 100 anos), aproveitamos o momento para visitar a obra de um escritor singular na Literatura Brasileira. A compulsão ao racional perpassa toda a sua poesia, porém sem deixar de lado a emoção. A tentativa de controlar a feitura poética,

talvez inerente aos artistas-críticos, e mais especificamente ao artista moderno, torna-se um imperativo na vida do escritor pernambucano com a matéria de seus poemas. Sua poesia traz imagens da geografia do Nordeste brasileiro e, também, da região espanhola andaluza, dois espaços privilegiados em sua escrita.

Um poeta como João Cabral, com uma extensa obra a ser explorada por diferentes ângulos, e com uma vasta fortuna crítica, deve ser sempre revisitado e atualizado. De fato, há muito a ser explorado no seu universo literário. A paixão pela pintura, especialmente a arte de Joan Miró, e a influência de autores espanhóis medievais que inspiraram a escrita do seu auto natalino, *Morte e vida Severina*, são temas de investigação que precisam de aprofundamento para uma melhor compreensão da travessia do poeta pelo mundo da linguagem, bem como a influência da Espanha na descrição do Nordeste brasileiro.

Como sabemos, João Cabral recebeu o título de Doutor Honoris Causa da UFRN. Destacando essa

homenagem ao poeta e reavivando a autenticidade de sua estética como um marco na Literatura Brasileira do século XX, esta edição da Revista *Mangues & Letras* reúne ensaios que trazem diferentes olhares sobre a poética cabralina. Alguns desses ensaios foram o resultado do encontro "Centenário João Cabral de Melo Neto. Morte e Vida: Duas Águas", realizado no dia 20 de novembro de 2020, com Tânia Lima, Pedro Fernandes, Andrey Oliveira, Júlio Cadó e Rosanne Araújo.

É senso comum afirmar que a obra de João Cabral é árida, impessoal, hermética, entre outros julgamentos. Pedro Fernandes combate tal visão unívoca de sua obra, buscando menos rigor e mais humanidade nos versos cabralinos. Em seu texto "João Cabral de Melo Neto, o construtivismo composicional", Fernandes destaca que desde a primeira obra do poeta, *Pedra do sono*, evidencia-se um projeto literário empenhado em subtrair a subjetividade do poema. E as obras posteriores sempre retomam essa "pedra inaugural", inovando e lapidando sua poesia, por meio de outras imagens como a da faca ou a do rio, com expressiva sensibilidade. O texto de Tânia Lima, "África e Agreste em João Cabral de

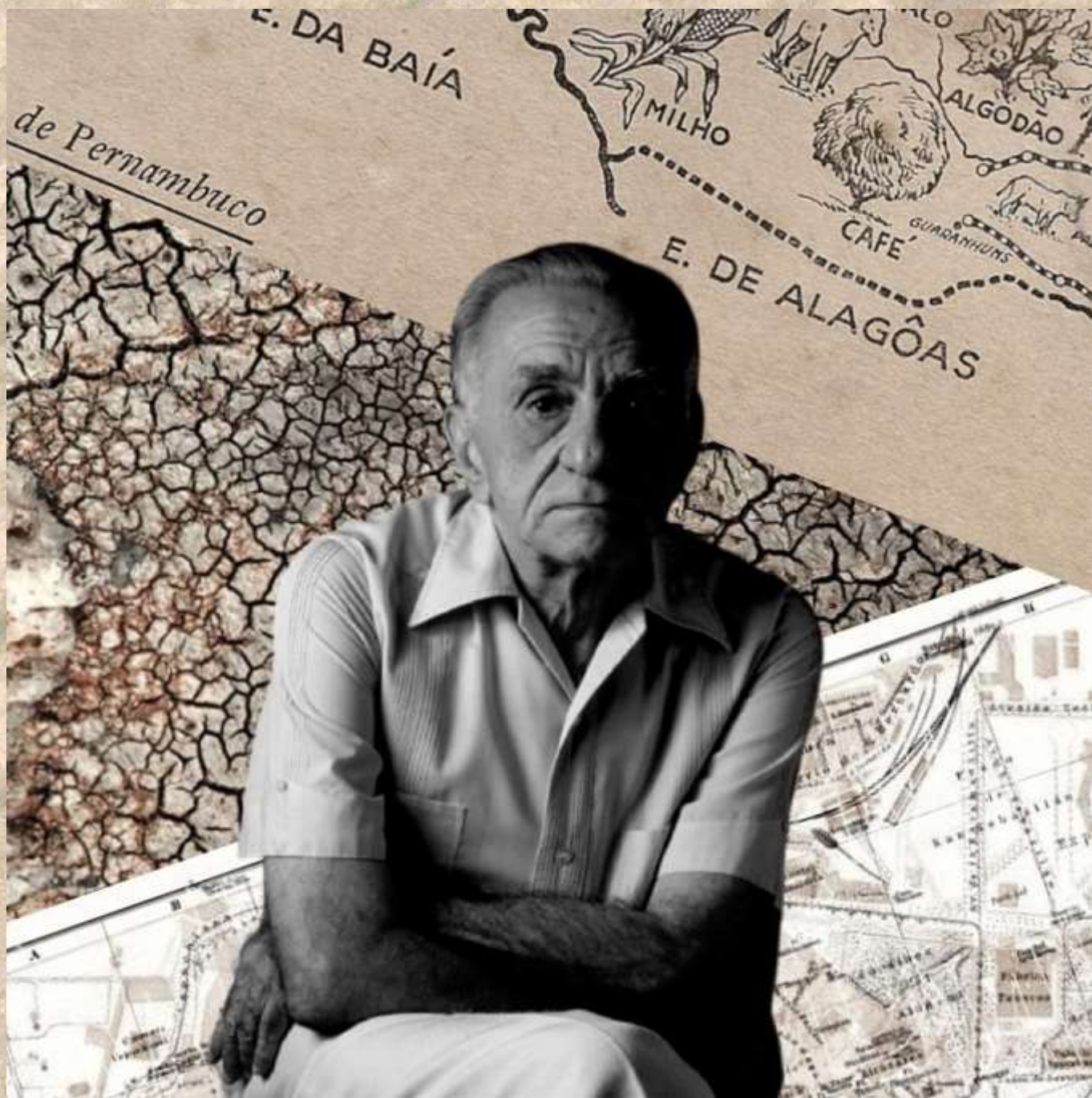
Melo Neto", atenta para algo importante na poética do escritor: o fato de privilegiar o que segue à margem, sem visibilidade. A articulista ressalta, ainda, na concisão da literatura cabralina, uma escrita que diz muito com o mínimo possível de palavras, 20 palavras apenas ao redor do sol. É a riqueza da "poesia de menos", como bem defende o estudioso Antonio Carlos Secchin. Em "O ser-tempo na poesia de João Cabral: reencontrando a alma perdida", Rosanne Araújo esboça uma reflexão sobre o tempo externo e interno no poema, defendendo o instante do ócio, da criação poética, e da necessidade de reencontrar a nossa essência (alma) que, muitas vezes, é maltratada pela coerção do tempo do relógio. Finalmente, o texto de Júlio Cadó, "Curral (cabra)lino", traz um olhar investigativo e elucidativo sobre a presença de animais na poesia do escritor. Ao percorrer a totalidade da obra, seu estudo identifica na cabra o símile que se irmana ao homem do sertão nordestino, uma vez que ambos lutam pela sobrevivência, como vemos em "Poema(s) da cabra".

Mangues & Letras conta com a presença de Inez Cabral, filha de João Cabral. Em "Nasce um poeta", a

autora faz uma tocante homenagem ao pai em forma de prosa poética, entrando na imaginação do escritor e revelando a ideia fixa cabralina de construir um mundo avesso ao da inspiração – um mundo livre das “curvas e volutas barrocas”.

Apresentamos este número da Revista, propondo um diálogo com o leitor, convidando-o a apreciar a poesia de João Cabral por meio de imagens, paisagens, versos e textos de reflexão sobre temas que investigamos em sua literatura. Seu universo poético é vasto e merece ser explorado por leitores dispostos a visitar tal espaço/tempo de corpo e alma. Afinal, “corpo e alma, entrelaçados, latejam em um só diapasão”, como bem registrou José Castello em seu admirável livro, *O homem sem alma* (1996), no decorrer das visitas e entrevistas com o poeta em 1991. A mesma frase que registra o cansaço do poeta na sua velhice, por outro lado confirma o seu envolvimento total e pleno com a poesia.

Rosanne Araújo (UFRN)



Arte:
Júlio Cadó

Nasce um poeta

Acordo imerso nesse sonho caótico, violento, que tento dominar e me submerge. Vejo o sol fora de mim, dentro é só escuridão, redemoinhos, destruição. Olho a casa em construção, quase pronta e vejo apenas a ruína que será um dia. Em volta de mim apenas esse mundo, tão diferente do que almejo.

Que mal é esse que me aflige, me possui e me controla, onde preciso lutar a cada minuto para manter o prumo, entre uma e outra fisgada dessa dor de cabeça que me dilacera?

Imagino um mundo onde as avenidas sejam largas e retas, onde o horizonte se sinta em casa, onde o silêncio exista. Afastar essas curvas e volutas barrocas, tão apreciadas por quem tem seu interior claro, conciso, e aritmético, onde não existe a dor de vagar em dimensões irregulares, proporções e perspectivas distorcidas, que impede de pisar num chão plano sem o eterno medo de afundar num mundo sem base.

Viver num mundo dicionário, onde todas as palavras façam sentido, onde todas as coisas sejam definidas, até o indefinível. Um mundo com a estabilidade do número quatro. Um mundo onde linhas verticais não sejam imaginárias, onde horizontais não sejam retas apenas do ponto de vista de minha pequenez.

Vou criá-lo com palavras precisas, contadas, concisas e trazê-lo para trás de minhas pálpebras.

Vou ser poeta.

Inez Cabral





(“Poema”, *Pedra do sono*)

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

Mulheres vão e vêm nadando
em rios invisíveis.

Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.

Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto.



("Noturno", *Pedra do sono*)

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

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

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



A página em branco (1947), de René Magritte

Fonte: <http://confrariadaarte.blogspot.com/2007/09/ren-magritte.html>. Acesso em: 16 nov. 2020

("Dentro da perda da memória", *Pedra do sono*)

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

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

E nas bicicletas que eram poemas
chegavam meus amigos alucinados.

Sentados em desordem aparente,
ei-los a engolir regularmente seus relógios
enquanto o hierofante armado cavaleiro
movia inutilmente seu único braço.



Paixão flor (1908), Piet Mondrian

Negras viúvas
passam
solitárias
pelas ruas
Desertas
Aqui é um
silêncio
sepulcral

Márcio de Lima
Dantas



“Viúva e Filho”, de 1922, xilogravura de Lasar Segall

Folha e Flor

Espétala iridesce a face quieta
da manhã, como flama a folha espoca
os milagres da luz, o risco, a seta
que aviva o lume livre à flor da boca
da noite em arco alvo a flor secreta.

secreta ou mais exposta a flor escolha
boca que bebe as letras, como vinho
seta de chuva e sol que rega, molha
espoca verso a verso, em desalinho
quieta face a luz que lambe a folha

folha banhada em chuva, uma floresta
desalinho de fauna e flora, a chuva
molha árvore a árvore e desembesta
vinho talvez demais, incêndio de uva
escolha a língua, a boca, para festa.

festa e dança da chuva incendiada
uva brasa que ardendo essa torrente
desembesta a floresta na enxurrada
chuva, sim, folha, flor, caule, semente
floresta, mato, planta, flor aguada

aguada ou água forte, ou aquarela
semente de água-viva, urtiga brava
enxurrada que fechabre janela
torrente arroio rosto ardente lava
incendiada toca, acende, mela

mela a casa de terra e de água sândalo
lava a casa depois, abre a cortina,
janela escancarada por ar vândalo
brava planta penetra a casa e assina
aquarela tão luz que quase escândalo

escândalo de flor quando se alteia
assina a espuma nimbo, alísio, grito
vândalo beijo assim quando colméia
cortina brisa aroma, incenso, rito,
sândalo, rosa, loto, um corpo: almeia.

almeia ou gueixa, huri ou hetaíra
rito o mesmo: domar, tomar a selva,
colméia acesa sempre, como pira
grito de fogo rente à flor de relva
alteia cada folha e se retira

retira cada folha ao sol exposto
relva rente na mão, e a terra nua,
pira acesa de mel ou malte ou mosto
selva espessa banhada pela lua
hetaíra de tanto amor e rosto

rosto banhado em leite de almatéia
lua embebida em vinho, ingirtu, mel
mosto, moli, ambrósia, a mesma ceia
nua de um deus embebe este papel
exposto letra a letra e a quem mais leia

leia o que está escrito, e o que se oculta
papel ou via-láctea, o mesmo ta(n)to
ceia onde acabe a flor e cabe a fruta
mel para o rosto, e mão para esse ma(n)to
almatéia, hélicon, floresta e gruta...

MÁRIO HÉLIO

O ser-tempo na poesia de João Cabral:

Reencontrando a alma perdida

Rosanne Bezerra de Araújo (UFRN)

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

(“O poeta”, *Pedra do sono*)

O que são as horas, os dias, o presente? Por que temos a impressão de que o tempo é nosso inimigo? Parece se adiantar ou retardar, de maneira que dificilmente conseguimos acertar o nosso ritmo ao seu compasso, caminhando lado a lado com ele. Se somos feitos de sua essência, somos a própria passagem do tempo. No entanto, por que seguimos desconstruídos?

Em meio a nossa rotina cronológica, não vemos o tempo passar, apenas obedecemos à ideia da conjuntura capitalista que entende o tempo como moeda de troca, como sinônimo de produtividade. Atualmente, com a eficiência acelerada dos aparatos tecnológicos, vivemos as vinte e quatro horas do dia conectados, sendo a maior parte dessas horas, para produzir. Até mesmo o nosso tempo livre é monopolizado pelo mercado, uma vez que os trabalhadores passam as suas horas de folga produzindo para os aplicativos de redes (in)sociáveis, revertendo o tempo de lazer dessa força de trabalho em lucro para os proprietários dessas plataformas, alimentando cada vez mais os oligopólios tecnológicos. Ou seja, até o nosso ócio e a nossa subjetividade passam a ser capitalizados. Tornou-se tão cômodo nos fragmentarmos em redes sociais, notícias diversas,

telas de computadores, celulares e toda a quantidade imensurável de recursos para a nossa dispersão, que a nossa alma (essência) termina ficando para trás, esquecida. Como resultado, não conseguimos nos comportar de forma homogênea, afinal, como mantermos a inteireza se nos entregamos cada vez mais à fragmentação de nossa existência?

Defendo a ideia de que somente cada um de nós, individualmente, pode se apropriar do seu tempo. Trata-se de um aprendizado ao longo de nossa trajetória de vida – vida que já traz a sua contagem trágica, pois já nascemos com a nossa morte, como vemos no verso de João Cabral de Melo Neto.

[...] em pleno Céu de gesso,
naquela madrugada mesmo,

nascemos eu e minha morte,
[...]

Nesse trecho, retirado do poema “Autobiografia de um só dia”, do livro *A escola das facas*, vemos o claro destino de todos, o cumprimento do ciclo da vida: queiramos ou não, nascemos e morremos. Desde sempre, a vida nos impulsiona para fora, ao encontro de nossa finitude: “Sem querer, nasci blasfemando”.

Os versos indicam claramente a consciência do poeta em relação à finitude, além de um certo pessimismo como podemos observar na sensação de tédio, resultando, assim, num arrependimento por ter nascido:

(não porque quisesse apressar-me,
e se soubesse o que teria
de tédio à frente, abortaria)

O fato de os versos estarem entre parênteses pode sugerir uma maneira de demonstrar o estado de gravidez no poema. Estando entre parênteses (ainda do lado de dentro – no ventre materno) o poeta não teria como prever a verdade do lado de fora: o tédio perante as vicissitudes da vida, do amor e da morte.

Com o passar dos séculos, a humanidade segue exausta e terminou deixando a alma (Ser, essência) perdida no caminho. Contudo, não é a alma que permanece atrasada, e sim nós que não respeitamos o ritmo de sua caminhada. E como viver no mundo sem a nossa alma? Como reencontrar a alma, parceira de nossa caminhada, e fazer as pazes com ela?

A poesia oferece-nos a oportunidade de tal reencontro. O tempo da feitura e da leitura de um poema não obedece ao tempo produtivo imposto pelo ritmo pragmático da vida contemporânea. A poesia não dá importância à cobrança social de que devemos usar o tempo de forma produtiva. O tempo da poesia, semelhante ao da filosofia, valoriza o instante do pensamento, da reflexão, do questionamento. O *tempo produtivo* é abolido para dar vez ao *ócio produtivo*.

Na poética de João Cabral, deparamo-nos com diversas facetas do tempo. Em alguns poemas, o tempo assemelha-se a uma substância, como se fosse algo espesso que, captado pelos cinco sentidos do poeta, pudesse ser perfurado pela ponta de uma agulha. Esse tempo espesso que se volta sobre si remete à palavra poética que se volta para a linguagem, de modo que não há como falarmos sobre a poesia cabralina sem abordarmos a metalinguagem que lhe é inerente. Por intermédio da imagem, João Cabral consegue descrever o tempo de diferentes formas: o *tempo-bicho*, o *tempo-chiclets*, o *tempo-rio*, o *tempo-museu* e assim por diante. A imagem, processo criativo do poeta, parece ser o começo de tudo – a base de construção da poesia.

Para o presente texto, selecionei dois poemas. O primeiro deles é “A Carlos Drummond de Andrade”, do livro *O engenheiro*, justamente para evidenciar como se dá o processo criativo cabralino. A imagem do “guarda-chuva” serve como metáfora de resistência

contra os momentos (intrusos) que possam irromper inesperadamente na rotina do poeta sem o seu consentimento. Leiamos o poema:

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

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

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

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

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

(Grifos nossos)

Na primeira estrofe percebemos que o guarda-chuva não protege o poeta do acaso (surpresa): a inspiração “subindo de regiões onde tudo é surpresa como uma flor mesmo num canteiro”. Por mais racional e cuidadoso que seja, delimitando o seu “canteiro” e recusando a facilidade do lirismo, o poeta é surpreendido pelo crescimento de uma flor que não plantara. Na segunda estrofe, o amor o atropela e o consome. Semelhante ao acaso (surpresa), o amor invade os versos, e desorganiza o tempo calculado e previsível do relógio do poeta. Na estrofe seguinte, temos o deslocamento do signo

tédio para as quatro estações do ano como se elas fossem representadas por quatro paredes iguais, constatando, assim, um tempo estagnado. A quarta estrofe revela a sensação de o poeta ser devorado pelo tempo imediato e fugaz das notícias instantâneas de jornais. Diante da velocidade e do formato das notícias que invadem o nosso cotidiano, adquirimos diferentes percepções do mundo e nos fragmentamos gradativamente. Finalmente, na última estrofe, o guarda-chuva não protege o poeta da ação do tempo, levando tudo em suas águas com a força de uma correnteza.

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

Dessa forma, o “tempo” talvez abrace todo o poema, já que ele ora apressa, ora retarda o fazer do poeta, testando-o com a surpresa do acaso; faz com que os momentos de “tédio” se tornem mais longos; revela o efeito desastroso do “amor”; e contabiliza nossos dias devorados pelas notícias do mundo (cada dia “devorado nos jornais”). Por fim, o “tempo”, na última estrofe, é um rio que banha tudo, com águas sempre renovadas, de modo que suas águas passadas não voltam, pois cada instante é banhado por uma nova fração do tempo. Na totalidade do poema, observamos que tudo se curva ao tempo. Ele vigia nossa vida, contando nossas horas, provando o quão frágil é a nossa existência, como se fôssemos feitos da fresca areia de uma ampulheta.

O segundo poema que trago para reflexão é “O relógio”, do livro *Serial*. O poema é dividido em quatro partes, sendo cada uma delas formada por seis estrofes de quatro versos, totalizando vinte e quatro versos em cada parte. Portanto, temos um poema composto por vinte e quatro estrofes, assim como temos as vinte e quatro horas de um dia. É notável o cuidado do poeta em relação à forma, imitando o objeto (relógio), sem negligenciar o que ele leva por dentro (o tique-taque do tempo).

Inicialmente, o poema examina a parte exterior do relógio – “caixa de vidro”, “jaula”, “gaiola”. Em seguida investiga a parte interna – os ponteiros (“pássaros”, “operários”), bem como o seu funcionamento (o “canto”, a “saltação”, a “palpitação” do tique-taque); e, por fim, tenta descrever a substância temporal: “um fluido que ninguém vê”. O poeta não se contenta com a descrição da máquina relógio. Busca, com persistência, alcançar um entendimento sobre o funcionamento da “máquina de dentro”. Esta só pode ser encontrada dentro do homem, pois não se trata de um tique-taque mecânico, mas sim o da “pulsção” de um motor que trazemos dentro de nós – o coração.

A primeira metáfora escolhida para o tempo é “bicho”, sendo gradativamente amenizada no decorrer das estrofes, passando de um animal em uma jaula à figura alada de um pássaro em uma gaiola:

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

A incerteza do que vêm a ser essa “caixa de vidro” provoca o símile tão utilizado por João Cabral – “como em jaula” –, comparando-a a uma prisão, que prende o bicho-tempo. Em seguida, a “jaula” é substituída por “gaiola” que guarda pássaros de “alada palpitação”:

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

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

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

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

A imagem dos ponteiros do relógio (seja ele de parede ou de pulso), semelhante às asas de um pássaro, remete-nos ao tempo-pássaro e ao desejo da ave de ganhar liberdade. Porém, impossibilitada de voar, tem de contentar-se com o curto bater de suas asas dentro do espaço limitado da gaiola. Nessa primeira parte do poema, vemos uma espécie de sondagem, de investigação minuciosa desse objeto relógio-jaula-gaiola. Seguindo as pistas do tempo-pássaro que se ouve de dentro da gaiola, o escritor segue examinando esse ser guardado na gaiola, cuja existência, assim como a do homem, necessita expressar-se por meio do canto, “como a gente às vezes canta / para sentir-se existente”.

Mais adiante, a imagem do pássaro é substituída pela do operário. A figura do trabalhador veste bem os ponteiros do relógio que funcionam incansavelmente, obedecendo a um ritmo automatizado. Diferentemente dos artesãos e artistas que fogem do

compasso rotineiro do tempo, procurando evadir-se na arte, o trabalho dos ponteiros-operários

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

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

para quem tudo o que cantam
é simplesmente trabalho,
trabalho rotina em série,
impessoal, não assinado,

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

Na terceira parte do poema, após o poeta haver examinado a forma (relógio, gaiola), o som (canto do pássaro) e o ritmo (humano, operário, mecânico), ele parte agora para a indagação a respeito da materialização do tempo. Quem move a mão do tempo? O que move essa mão, cuja exatidão assemelha-se a uma máquina? E como funciona a maquinaria do tempo, se é isenta da mão operária? O escritor segue em busca de uma explicação para a força que move essa máquina do tempo. Aqui se começa a querer desvendar do que é feito o tempo, qual a composição de sua maquinaria. Podemos visualizar o fluido que passa por esta máquina?

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

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

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

Na quarta e última parte do poema, há a interiorização do tempo. Notamos que o poeta, desde o início, parte do exterior, da simples “caixa de vidro” na qual pulsava um bicho, para apreender “agora, de dentro do homem”.

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

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

Atenta-se agora para um canto diferente, não mais o de pássaro rouco preso numa gaiola, mas “o som da máquina” de dentro, o pulsar do coração, substituindo a “alada palpitação” do

pássaro. A força que dava impulso à máquina é encontrada agora na “bomba motor” (coração) que o homem leva dentro de si.

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

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

O poema parece compreender um círculo, semelhante ao movimento do ponteiro do relógio. Tanto o tique-taque do relógio como o bater do coração são movimentos incessantes. O último exemplo sugere um relógio que carregamos no peito, cujo pulsar também contabiliza nossa vida como o tempo externo socializado do relógio. Essa não é a primeira vez que o poeta tratará de tempo-interno, tempo-externo. Se o fluido do tempo é o próprio tempo, esgotando-se nele próprio, o mesmo ocorre com o coração que

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

Aqui cabe voltar ao primeiro compasso do poema. No primeiro verso de “O relógio” temos: “Ao redor da vida do homem”. *Ao redor* do homem o tempo o envolve como uma membrana, uma jaula invisível, como a proteção da lente transparente que envolve o relógio (a caixa de vidro). Assim, vivemos dentro de uma caixa de vidro (da redoma do tempo). É

possível apreender neste poema a ideia de que o mundo e seu movimento podem ser representados pelo pulsar do relógio.¹

E dentro desse grande tempo passa, juntamente com ele, o homem. E para manter a harmonia entre ambos, é preciso que o homem atente para a batida íntima do seu coração: o ritmo que ele dá a sua vida. Cada um de nós deve perceber o tempo que lhe cabe – o tempo de dentro, controlado por nós. Trata-se de um tempo que “revela vontade própria” como ocorre no trabalho poético, em que o instante parece estar suspenso, entregue ao labor do poeta que lida com palavras, sons e rimas, obedecendo ao ritmo do pulsar do tempo de dentro: o tempo do Ser,

Em ambos os poemas e na poética cabralina como um todo percebemos a necessidade de o homem atentar para a passagem do tempo de forma harmoniosa. Alma, coração e tempo deveriam permanecer em sincronia. Porém, com a aceleração do relógio contemporâneo perdemos nossa alma e deixamos de ter coração.

Neste “tempo líquido” que vivemos, para utilizar um termo de Zygmunt Bauman, é preciso combater, constantemente, a ideia de nos acomodarmos a experiências rápidas e sem profundidade. A luta para não nos separarmos do Ser, da eternidade, de nós mesmos deve ser contínua.

Uma fábula, narrada pela escritora polonesa Olga Tokarczuk, conta a história de um homem que trabalhava sem parar até se dar conta que havia deixado a sua alma para trás. Sem ela, não conseguia ver encanto no mundo, pois a vida parecia plana e vazia como uma folha de papel. Certo dia, acordou sem se lembrar de quem era, nem de onde vinha. Assustado, procurou uma médica e ela lhe explicou que as almas haviam surgido muito antes do *Big Bang*, época em que o tempo não havia sofrido aceleração. Ela o aconselhou a buscar um lugar que só ele conhecesse e lá permanecesse até o momento em que a sua alma o reencontrasse. E assim aconteceu. O homem esperou

¹ Em seu livro *O tempo na história*, Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 140, G. J. Whitrow comenta a ideia de Kepler em comparar o universo a um relógio: no

pacientemente até que certa tarde sua alma perdida (exausta, maltrapilha e machucada) bateu na sua porta. Eis o desenlace da fábula:

Desde então eles viveram felizes para sempre, e João passou a prestar muita atenção para não fazer nada numa velocidade que sua alma não pudesse acompanhar. Ele ainda fez mais uma coisa: enterrou no quintal todos os seus relógios e suas malas de viagem. (TOKARCZUK; CONCEJO, s/p, 2020).

Nosso desafio maior é *ser* no tempo. E para alcançarmos êxito, precisamos valorizar a “agulha” de cada instante, fazendo as pazes com a alma empoeirada que esquecemos atrás, na ânsia de atropelarmos o presente querendo conquistar o futuro. André Comte Sponville nos ensina que ou somos presentes ou não somos, porém, quando pensamos que estamos de mãos dadas com o presente, nos perdemos novamente, pois “ser presente já é cessar de ser”, pois o tempo muda, flui e segue sem cessar.

E qual a lição que aprendemos com os poemas de João Cabral? Semelhante ao homem da fábula que se reconciliou com a sua alma, o poeta nos ensina a manter a percepção de um presente eterno das coisas. A poesia pode nos fornecer esse tempo – o instante da contemplação, da integridade entre o homem, a sua alma e o vasto mundo que nos cerca como um grande relógio.

início do século XVII, “Kepler rejeitou especificamente a antiga concepção mágica e quase-animística do universo e afirmou sua similaridade com um relógio”.

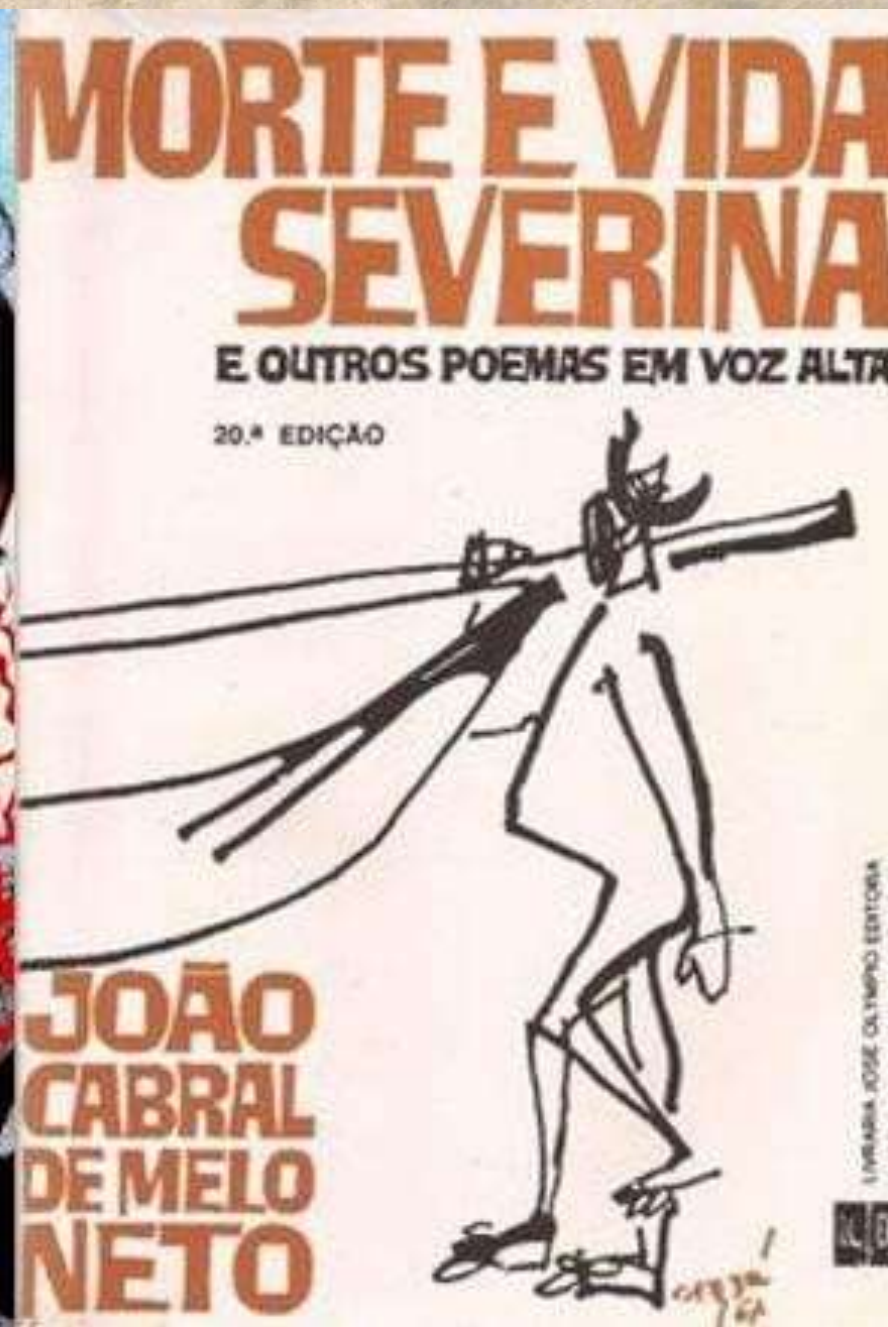
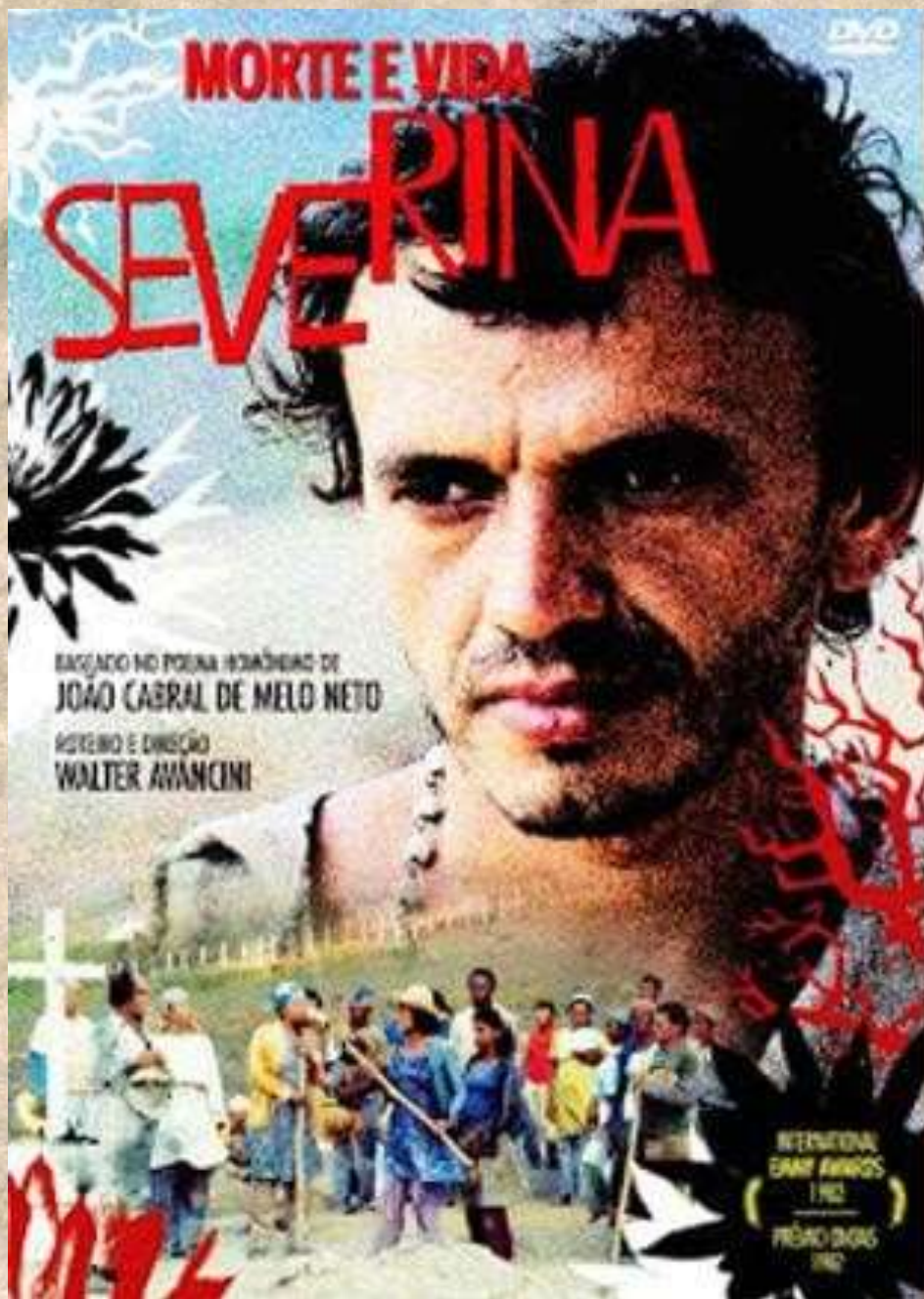
Referências:

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SPONVILLE, André Comte. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TOKARCZUK, Olga; COCEJO, Joanna. *A alma perdida*. São Paulo: Todavia, 2020.

WHITROW, G. J. *O tempo na história: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.



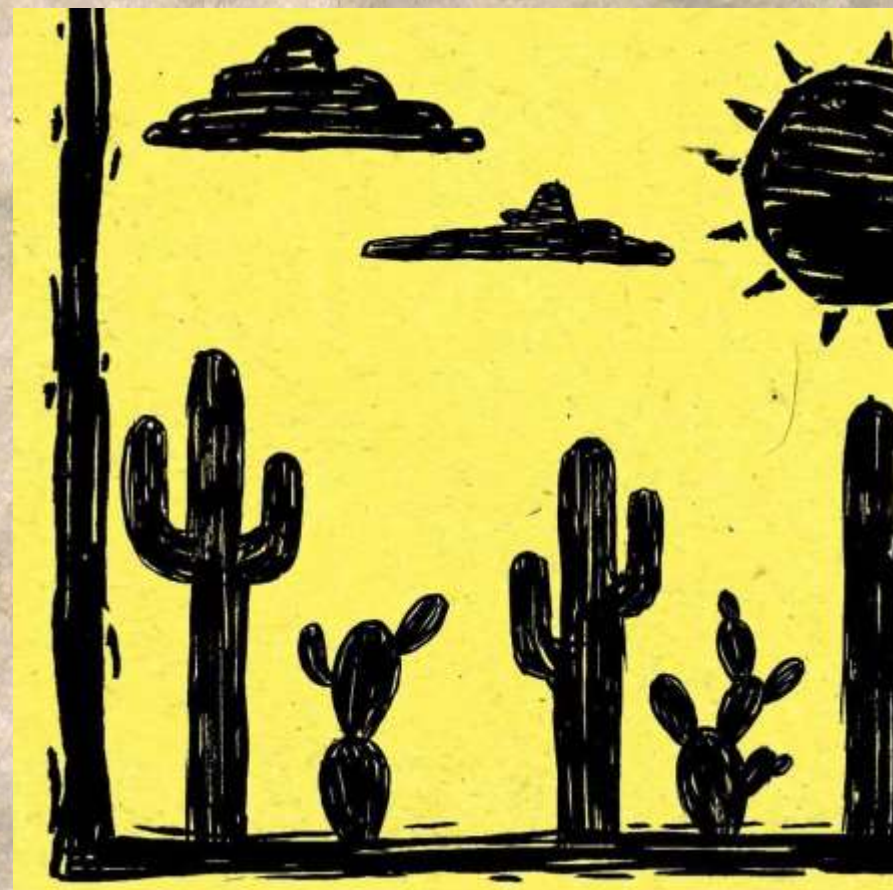
Pobre Futuro

O verso arrogante quer roubar a minha história
é demasiado curto e por demais pedante
não tem nada de novo além da novidade
não brilha como o sol que é infinito

precisa virar as luzes para si
sublinhar suas cadências, demências e carências
muito agrada à história o repetido
muito agrada ao verso repetir-se
lamento ter que vê-los vindo de costas
rumo ao lugar de onde eu, vivo, fugindo

mal sabe ele como me é preciosa
e como suas mascaram ferem minha face
mas se o dito verso roubar mesmo minha história
sigam juntas as algemas

minha mão é livre, a ela sempre apetece transgredir



Sol das Oliveiras Leão

A Literatura vai abrindo janelas, portas,
caminhos, para mostrar que a realidade é pura
convenção. Ela não é uma ciência que serve
para oferecer as respostas, ela existe
justamente para aumentar os questionamentos.
Através dela percebemos a vastidão do
desconhecido, e que o mundo é muito maior do
que imaginávamos.

JOSÉ CASTELLO

Fábula de Joan Brossa

Joan Brossa, poeta frugal,
que só come tomate e pão,
que sobre papel de estiva
compõe versos a carvão,
nas feiras de Barcelona,
Joan Brossa, poeta buscão,
as sete caras do dado,
as cinco patas do cão
antes buscava, Joan Brossa,
místico da aberração,
buscava encontrar nas feiras
sua poética sem-razão.
Mas porém como buscava
onde é o sol mais temporão,
pelo Clot. Hospitalet,
onde as vidas de artesão,
por bairros onde as semanas
sobram da vara do pão
e o horário é mais comprido
que fio de tecelão,
acabou vendo, Joan Brossa,
que os verbos do catalão
tinham coisas por detrás
eram só palavras, não.
Agora os olhos, Joan Brossa,
(sua trocada instalação),
voltou às coisas espessas
que a gravidez pesa ao chão
e escreveu um *Dragãozinho*
denso, de copa e fogão,
que combate as mercearias
com ênfase de dragão.

João Cabral de Melo Neto



Joan Brossa

JOÃO CABRAL DE MELO NETO, O CONSTRUTIVISMO COMPOSICIONAL

Pedro Fernandes de Oliveira Neto (UFRN)

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

João Cabral de Melo Neto

Pedra do sono foi o primeiro livro de poemas publicado por João Cabral de Melo Neto. Na obra de 1942, ainda que o poeta tenha propositalmente omitido algumas das influências que o tomaram na juventude — as improváveis, aos olhos do leitor educado pela obra

² Os poemas que João Cabral de Melo Neto escreveu antes de *Pedra do sono*, que manifestam as primeiras — e improváveis — influências, ficaram guardados até 1990. Até então em algumas ocasiões, o poeta chegou a mencionar a existência desses textos. Em outubro de 1962, Sophia de Mello Breyner Andresen escreve para agradecer-lo pelo envio de *Terceira feira*, uma antologia publicada no Brasil pela Editora do Autor, de Rubem Braga, e que reunia pela primeira vez dois títulos apresentados fora do país — *Quaderna*, publicado em Lisboa em 1960 e motivo de um texto de Sophia no mesmo ano e *Dois parlamentos*, aparecido primeiro em Madri em edição autofinanciada — e o conjunto de textos, de um todo inédito, intitulado *Serial*; na missiva, a poeta portuguesa pede que o colega envie um poema para se publicar num jornal para o qual ela acabava de assumir compromisso, o *Távola*. A carta de João Cabral com o reconhecimento sobre a demora é escrita em Sevilha em fevereiro do ano seguinte. Em algum momento terá prometido colocá-la em contato com seus poemas anteriores ao *Pedra do sono* e se desculpa dizendo que os releu significou reconhecer textos “tão sem propósito que os rasguei todos” (POMA, 2019, p.71). Todos

reconhecida do pernambucano, como Vinicius de Moraes e Augusto Frederico Schmidt —, é visível o diálogo que manteve com o surrealismo e com a poesia de Murilo Mendes. A vaga surrealista nem se dissiparia totalmente depois da estreia, ainda que, mais tarde, o próprio poeta tenha desenvolvido uma recusa sobre essa filiação ao ponto de questionar qual o papel deste primeiro título e de outros poemas num projeto literário fundamentado numa tentativa de objetividade da palavra².

A pedra inaugural será sempre um ponto de retorno, embora nunca de descanso, contrariando a sugestão onírica demonstrada na presença do segundo componente do sintagma nominativo. É importante reparar como o primeiro elemento deste título se converteu

ou não, dezessete desses poemas apareceram em 1990 na edição restrita sob coordenação de Antonio Carlos Secchin pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Na mesma ocasião, saíram outros textos que só foram publicados na primeira edição de *Pedra do sono*. Sabe-se ainda que o poeta fez modificações noutra parte dos poemas deste primeiro livro quando reuniu sua obra em *Poesias reunidas*, publicadas pela Orfeu, e que nas edições seguintes, suprimiu todos esses que passaram em revista. Além do trabalho cioso com o texto, o que esses gestos revelam são as tentativas de um poeta em estabelecer desde sempre uma unidade criativa para sua obra, algo que começa a se estabelecer melhor depois do contato com a crítica de Antonio Candido sobre o livro de 1942, “Poesia ao Norte”, publicada no jornal *Folha da manhã*, a 13 de junho de 1943. Reiteradas vezes, João Cabral sublinhou a importância da leitura deste artigo; na entrevista publicada pelos *Cadernos de Literatura Brasileira*, por exemplo, ressalta que o texto foi para ele “uma revelação” (1996, p.24) e que, a partir dali, passou a se preocupar em desenvolver seu *construtivismo*.

em intermitência no trajeto literário de João Cabral. Como se a educação do poeta — para recuperar os termos utilizados no designativo de outro livro publicado mais tarde, *A educação pela pedra* (1966) — devesse primar sempre pelo reinventivo, este que resulta quase sempre, no inovador, como se cada livro fosse, não apenas o aperfeiçoamento dos mesmos truques criativos e sim também uma peça distinta de uma grande composição. A pedra denota solidez e apenas sob o esmeril do homem pode alcançar um acabamento da forma ideal. Eis uma imagem cara a uma poética do rigor, avessa ao excesso sentimentalista e guiada pela disciplina da linguagem, uma força cartesiana no trabalho de lapidação da palavra.

E se sobre escolas falamos, a esta devemos acrescentar outra, *A escola das facas* (1980), quando reconhece, também de muito antes, a influência deste segundo elemento na sua poesia. Por este objeto é possível vislumbrar uma extensão da primeira imagem: o refazimento da metáfora, que nesta poética deixa de ser ornamento, para testemunhar a linguagem que, nas mãos do poeta, é contínuo nascedouro, projetando-se nela e por ela um mundo autônomo entre os objetos comuns. Objeto de dupla aplicação — para a morte e para vida, quando utilizada como instrumento criativo, como o talhar as novas formas —, a faca fere, inflige, motiva à metamorfose, novas aberturas.

Mas, uma pequena visita pela sua bibliografia ativa nos levará reconhecer que este projeto não foi fundado apenas na tendência que o distingue no âmbito da poesia brasileira. Da verve surrealista, passando pela exatidão da forma e dessubjetivação dos sentidos, sua obra não ignora os tons memorialistas ou os temas flagrados da realidade popular, ainda que o reconhecido sucesso de um poema como *Morte e vida severina*, do qual deriva a última fonte, repouse mais numa posição assumida de um imaginário advindo de suas releituras em outros meios que só então atribuem o amplo reconhecimento devido do texto original. *Auto do frade* (1984), por exemplo, que retoma mais de três décadas depois e de melhor maneira as proposições do auto de Natal pernambucano — estas que, por sua vez, remontam a *O cão sem plumas* (1950) —, não alcançou a mesma popularidade do poema dramático concebido a pedido da dramaturga Maria Clara Machado para o grupo Tablado.

Aos elementos pedra e faca — o poema dramático de 1955, outros títulos como *O cão sem plumas* e *O rio* (1954), logo nos sugerem — deve-se acrescentar o rio, atravessamento entre um ponto e outro, um meio *para*, mas no mesmo nível de uma antítese do transcendente, esse deslocamento em nada significa o alcance de um *fora*, expansivo e inapreensível. Entre o interior e a cidade — se pensarmos no Capibaribe — o rude périplo é constante e várias, mas neste e naquele ponto as condições se manifestam balizadas pela

desumanização. Preso entre seus limites, o rio não é uma força dialética, é continuidade. Imprime a concretude, uma vez que a sua tortuosidade administrada se confunde com as admoestações entre homem e natureza, poeta e poesia. De alguma maneira, como a faca, quando corrente, é uma força capaz de talhar e modificar as coisas, pelo atrito; nesse caso, indefinidamente e também pelo encontro com o diverso. Estagnado, projeta a vida sem plumas.

São estes três termos possíveis de descrever, mesmo que não justifiquem, o universo criativo de João Cabral. E não o justificam porque nele se contém toda uma variedade de constituintes: a cidade, da que contribuiu a sua primeira formação às por onde passou que levaram-no descobrir seu lugar natal — Sevilha, por exemplo, não é puramente uma cidade da Andaluzia, mas certa transfiguração mental de um Pernambuco habitado no e pelo poeta, mais de imaginário que puramente de memória; as variedades culturais e o contínuo diálogo entre elas; o fazer poético, considerado desde os meandros de *realização* da poesia, as movências da linguagem, suas crises, impasses e os exercícios de construção do poema; e mesmo os temas comuns a outros poetas, quais o trabalho, a vida, o tempo, o amor, a morte, o sonho etc., que na sua obra adquirem força própria, uma vez

³ Sobre os temas evidenciados neste parágrafo é fundamental a leitura do estudo de Rosanne Bezerra de Araújo, *Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral* (EDUFRN, 2016). Ainda que o centro de interesse da autora seja, tal como evidencia o título, o tempo, em suas várias

não sobrar mais nada de uma poética do devaneio que entre nós é uma forte recorrência. O poema cabralino, além dos sentimentalismos e exuberâncias, expulsa quaisquer tropicalismos; interessa-se na construção de um objeto preciso, equilibrado no centro das suas forças, na sua própria ordem, singular, autônomo, integrado e dependente apenas do seu material constitutivo, a palavra; um objeto, por isso mesmo, desinteressado de capturar poesia e sim meio capaz de produzi-la³.

Em “Poesia e composição — a inspiração e o trabalho de arte”, uma conferência oferecida em novembro de 1952 na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, no âmbito de um curso de Poética promovido pelo Clube de Poesia do Brasil, João Cabral de Melo Neto ensaia a discriminação de dois princípios criativos: um coletivo, colocado em xeque desde a modernidade; e outro individual, então vigente. Este último conduz o poético para soluções diferentes à feitura e composição dos mundos inaugurados pela criação literária. Nesse sentido, o poeta deixou de ser o que domina uma vasta experiência criativa e é o que busca vencer os *tiques particulares que constituem seu estilo*. Sempre se diz que quando um poeta fala do seu ofício ou da obra alheia expressa alguma parte da sua profissão-de-fé,

dimensões, tais como a relação tempo-espaco, tempo-linguagem, tempo-existência, tempo-memória, a leitura estabelece uma rica visão acerca dos vários pequenos cursos que, do itinerário da estreia aos últimos livros de João Cabral de Melo Neto, formam esse afluente.

constituindo indiretamente seu tratado particular de criação. Essa certeza que não é falsa, confirma, numa vista ligeira, que as definições do artista inconfessável esclarecem o que se disse acima: toda sua poesia é uma tentativa de singularização do mundo e das coisas para mostrá-los sem quaisquer misticismos; tal como acrescenta o poeta: “o poema no qual não entra para nada o espetáculo de seu autor e, ao mesmo tempo, pode fornecer do homem que escreve uma imagem perfeitamente digna de ser que dirige sua obra e é senhor de seus gestos” (MELO NETO, 2003, p.21).

Na já referida entrevista conduzida a várias vozes para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, o poeta demonstra uma formulação metafórica, tratada certamente na intimidade de poucos convivas, uma vez que puxada pela companheira Marly de Oliveira. O conceito está em perfeito diálogo com a tese levantada em “Poesia e composição”, ampliado pela imagem sobre o poeta motivado para o coletivo, parte de uma geração, e o poeta individualista: o primeiro, segundo a demonstração, carrega consigo toda uma época e aparece irmanado a uma tradição; o segundo introduz nela cisões, não obedecendo a filiações e inaugurando, solitário, novas possibilidades criativas.

É importante destacar que esses sistemas, aparentemente binários, não reduzem a poesia e seus criadores a duas classes em oposição, visto que entre uma e outra destacam-se mesmo poetas e

obras que se estabelecem como pontes dialéticas, ao se situarem entre um e outro polo e exercerem o papel de força interventiva entre eles. O que João Cabral demonstra é como determinados poetas se integram a uma tradição e agregam forças dialogantes, enquanto outros exercem rupturas e se constituem isoladamente, e outros ainda se formam no impasse entre a primeira e a segunda solução. Na sinalética cabralina, ele próprio é um poeta perfeitamente integrado ao segundo grupo — sua posição na cena da nossa literatura, embora comece por se constituir pela aproximação do grupo de poetas integrado ao modernismo, se consolida pelo seu isolamento; é o poeta cuja obra põe um freio nalguns princípios da geração, tais como a irreverência e a espontaneidade, por exemplo. Seu *humour* nada tem de arlequinal; é, sim, genuinamente, *humour noir*, elaborado e à espera de ser capturado pela atenção da leitura.

É verdade que os manuais de historiografia literária sempre se utilizaram, muito pelo instinto do continuísmo linear recorrente na concepção dominante de história, de duas tentativas conciliadoras. De um lado, pensando o momento de integração e sucessão, tenta-se adequar, forçadamente, a obra João Cabral de Melo Neto entre a de outros modernistas e como precursora da poesia experimental dos concretistas. De outro, é comum reafirmar a condição de herdeiro bastardo da geração de 1922 para acentuar a poesia cabralina na ponta de uma linha inaugural da nossa poesia. Essas determinações, no

entanto, se justificam mais intuitivamente que comprovadamente. Se por um lado encontram o abrigo possível para o poeta entre os reconhecidos, por outro, impedem ao leitor de encontrar os valores que o distinguem não entre mas dentre os demais, e observar *fora* dos seus interstícios as contribuições da sua obra para a tradição literária. Cada poeta se afirma pela individualidade que alcança com o conjunto da sua criação e este precisa primeiro ser lido sem a interferência de outros reflexos que não os dele próprio.

Nesse sentido, podemos citar Benedito Nunes, quem, a partir do reconhecimento das idiossincrasias da poética de João Cabral de Melo Neto em relação às gerações de seu entorno — a de 1922 e a de 1945 — designa-o como o poeta do “advento de uma nova vanguarda em poesia” (NUNES, 2007, p.23). Chamando de *poética negativa* a literatura cabralina, pela ruptura desta com o lirismo e feita dos impasses de uma crise interna que reflete a própria crise da poesia moderna, o pensador de *A máquina do poema* ressalta o valor individual da obra do poeta pernambucano no âmbito da nossa literatura. Para ele, é em *Duas águas* (1956), a segunda tentativa de organização da obra completa de Melo Neto, que se faz perceber um instante singular na criação literária no Brasil: quando é possível entrever uma literatura voltada para um tratamento singular com a linguagem, interessada na ruptura definitiva do legado impositivo do realismo. Essa consideração é feita com um olho na poética em

questão e outro na prosa fulgurativa de João Guimarães Rosa, visto que o ano daquela antologia é o de aparecimento entre nós das novelas de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* e o estabelecimento de uma literatura capaz de conciliar o estético e o ético sem fazer dessa última o ponto de partida e a primeira dimensão da criação. Embora não explicitamente nomeada, fica deduzida, que a vanguarda da qual o poeta é precursor atende pelo nome de construtivismo — esta que tão logo abrigará entre seus interiores os poetas concretistas e neoconcretistas.

A saída proposta por Benedito Nunes, vê-se, se oferece como uma síntese das duas tentativas de fixação da obra de João Cabral; isto é, vislumbra-se o poeta que se afasta das correntezas do modernismo depois de nelas beber e o poeta que inaugura, pelo convívio com outras poéticas, um novo afluente no itinerário da nossa literatura. Essa alternativa aprofunda vigorosa e detalhadamente o que ficou entrevisto por Antonio Candido na sua resenha sobre *Pedra do sono* e se mostra mais coerente em relação ao gesto simplório de fixar a obra do poeta entre os limites das chamadas gerações. “O ideal de lucidez que desde *O engenheiro* polarizou a ascense permitiu substituir a expressão pela construção, produzido o poema como *machine à émouvoir*, por uma *ratio* análoga à técnica dos objetos fabricados.” (NUNES, 2007, p.157). Assim, parece interessante, então, rondar alguns sentidos sobre esse *construtivismo*.

Aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, o poeta chega admitir que o designe (e mesmo se designa) pelo termo em destaque, mas confrontado sobre ser “uma espécie de antecessor dos concretistas”, responde que estes “fizeram uma coisa inteiramente nova” (MELO NETO, 1996, p.25). Embora no “Plano-piloto para a poesia concreta”, o poeta de *O engenheiro* e *Psicologia da composição* figure como precursor do movimento, para ele essa influência apenas perdura “por causa do rigor, da falta de lirismo, da ausência de imagens abstratas”, mas insiste “que eles fizeram uma obra original” (p.25-26) e os do movimento nada lhe devem. Quer dizer, se estabelece aqui um conflito de sentidos para o que se tem chamado por um termo que parece admitir múltiplo conceito e sua resolução passa pelo esclarecimento de outro designativo, a *vanguarda*.

O que é notável em João Cabral de Melo Neto é um princípio estético-formal derivado das artes plásticas, sobretudo a pintura e a arquitetura; nele vigora certas características do construtivismo tais como a ruptura com a ideia de arte enquanto elemento especial, mas, ao contrário da vanguarda, não se cria enquanto movimento artístico, tal como se observa entre os nossos concretistas e neoconcretistas. Nestes, ainda que vigorem um individualismo criativo, tão fundamental para o estatuto vanguardista, estão identificados por um traço essencial; assumem um projeto criativo mais amplo e logo geracional e universal, tal como a proposição de um antagonismo com os ideologemas em vigor e a abertura de todo campo criativo para

novas possibilidades. Isso significa que o construtivismo de João Cabral, embora se constitua dos princípios da vanguarda, incluindo a dissolução da unidade tradicional da obra, nela não se fixa, corrói seus imperativos; o que verificamos é um *construtivismo composicional*. “Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa”, diz aos *Cadernos de Literatura Brasileira*; e emenda: “A poesia é uma composição” (MELO NETO, 1996, p.21).

Todo o racionalismo derivado desse princípio construtivista decorre de uma postura do poeta para com *o fazer poético* e não do objeto poema, sempre capaz de suscitar os efeitos contrários da antilira. É claro que a posição do poeta implica nas modificações internas do poema. E a cesura com que singularizou os usos da linguagem poética implicou no estabelecimento de uma posição quando colocada em distinção de outras poéticas. A posição individual se dá, esclareça-se, não porque se rompeu os estreitamentos entre o poeta e a sociedade; mas aquele deixou de estar acima do coletivo, deixou de ser o indivíduo eleito, para se individualizar pela coletividade, o que, pela maneira de singularização do mundo, pode se constituir dentro e fora da coletividade, antena do seu tempo, para recuperar a medida metáfora proposta por Mallarmé. Isso justifica de maneira mais ou menos precisa a imensa solidão do poeta num universo de fronteiras incontornáveis. Neste firmamento, João Cabral de Melo Neto não é a estrela que no seu entorno abriga todo um sistema; é um satélite, brilha porque alto vive.

Referências

ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. *Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral*. Natal: EDUFRN, 2016.

CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo.

“Plano-Piloto para Poesia Concreta”. In: *Noigandres*, 4, São Paulo, 1958.

CANDIDO, Antonio. “Poesia ao Norte”. In: *Folha da manhã*, São Paulo, 13 de junho de 1943.

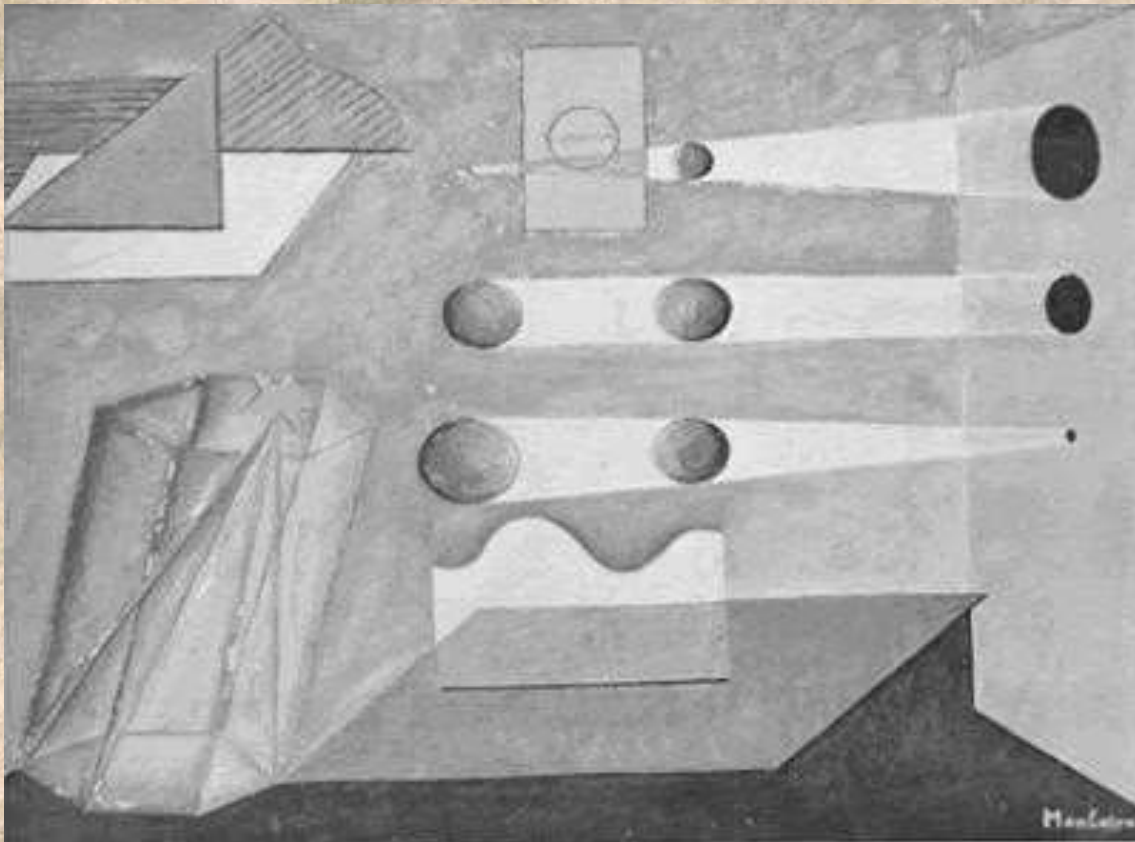
MELO NETO, João Cabral de. “Considerações do poeta em vigília” (Entrevista). In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1996, p.19-31.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia e composição — A inspiração e o trabalho de arte*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. São Paulo: Alfaguara, 2020.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora UnB, 2007.

POMA, Paola. *Sophia: singular plural*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.



(“A paisagem zero”, *O engenheiro*)

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

("Atiode", *Psicologia da composição*)

Poesia, não será esse
o sentido em que
ainda te escrevo:

flor! (Te escrevo:

flor! Não uma

flor, nem aquela

flor-virtude - em

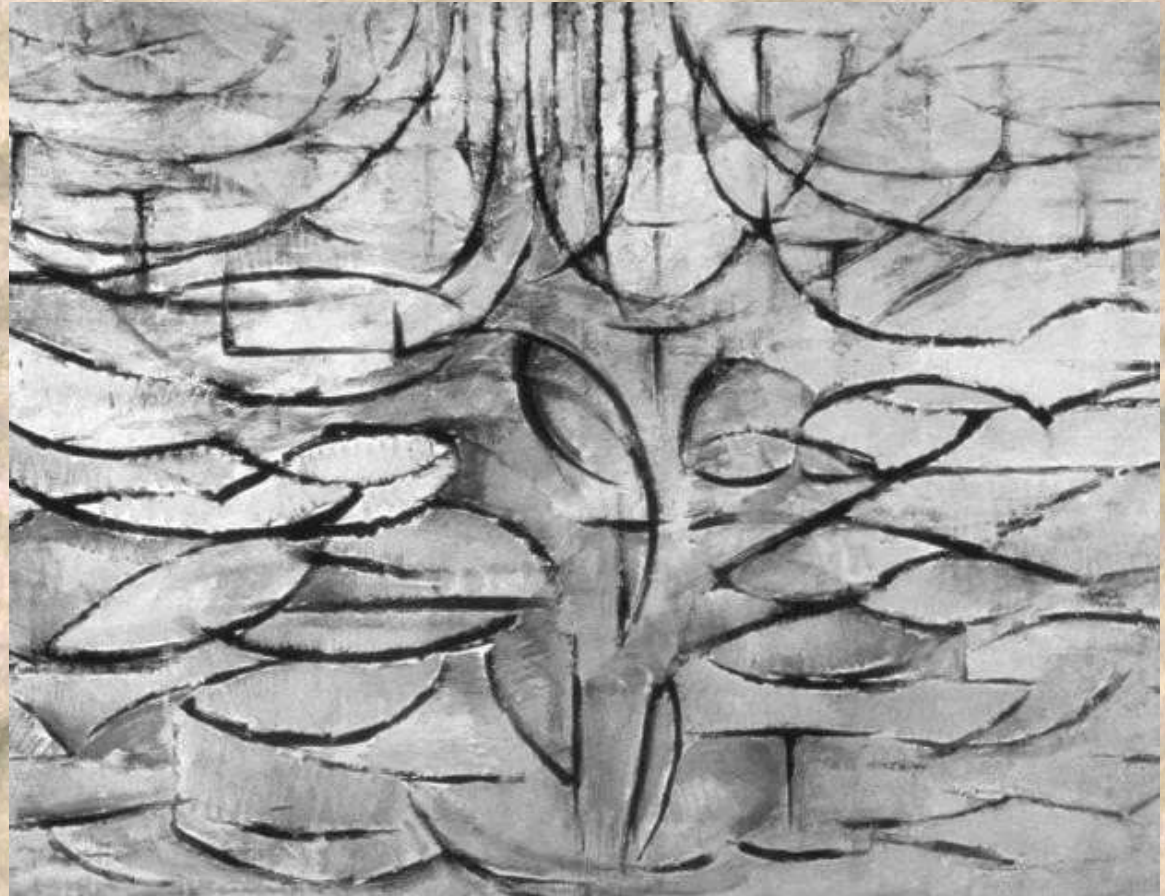
disfarçados urinóis.)

Flor é a palavra

flor, verso inscrito

no verso, como as

manhãs no tempo.



Macieira em flor, de Piet Mondrian



PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA
DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO DO SERVIÇO PÚBLICO

Do José Cabral
29.9.47

Difícil ser funcionário
Nesta segunda-feira.
Eu te telefono, Carlos,
Pedindo conselho.

Não se lá fora o dia
Que me deixa assim,
Cinemas, avenidas
E outros não-fazeres.

É a dor das coisas,
O luto desta mesa;
É o regimento proibido
Assovios, versos, flores.

Eu nunca suspeitaria
Tanta roupa feita;
Tão pouco essas palavras-
funcionárias, sem amor.

Carlos, há uma máquina
Que nunca escreve cartas;
Há uma garrafa de tinta
Que nunca bebeu álcool.

E os arquivos, Carlos,
As caixas de papéis:
Tímulos para todos
Os tamanhos de meu corpo.

JUÍZO FINAL

No final de um túnel, vê uma luz brilhante. Anda até ela.

Ouve uma voz ribombante que lhe pergunta seu nome.

—Você não acredita em mim?

—Não acredito no que me disseram do senhor. Nas obrigações que seus representantes impõem aos que cometem a loucura de dizer que acreditam. Sempre prezei minha liberdade de pensamento e de expressão. Nunca entendi porque uma entidade que se diz superior, teria medo do que penso, faço ou digo.

—O que está dizendo? Não acredita no meu poder de criador sobre todas as coisas vindas e por vir?

—Num poder advindo do medo e da imposição? Desculpe, mas isso pra mim não é poder, é ditadura do terror. E sou contra ditaduras.

Uma gargalhada estremece os céus e a terra. Entidades menores se aproximam curiosas.

—Quais então são suas crenças?

—Viva e deixe viver, a liberdade pessoal termina onde começa a do outro, não se aproprie do que não lhe pertence, execute o que lhe foi designado, quando a barra estiver pesada demais, aja como um rio, deixe rolar, que tudo vai passar. Ah! e cumpra a sua missão, que no caso a minha, foi escrever, mostrar o que eu via de injusto, de feio e de belo, na esperança de quem sabe um dia, me ouviriam.

—Gostei de você, senhor ateu, pode entrar nessa porta à minha direita.

Quando abre a porta, ouve música, risos e alegria. Antes de poder resmungar: "Vou ter que aguentar isso para sempre?" ouve a voz que vem de uma das mesas do boteco em que entrou. Seu amigo Vinícius:

—Chega mais Joãozinho! deixe as cabras lá em baixo, e faça como eu, descambe pro samba!

Inez Cabral



João Cabral e Inez Cabral

("A fábula de Anfion", *Psicologia da composição*)

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

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

da última erva
que ainda o tentou
acompanhar, Anfion,

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

agora que lavado
de todo canto,
em silêncio, silêncio

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



Fonte: Instituto Moreira Salles

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



fonte: Antonio Fernando De Franceschi *et al.*, *Cadernos de Literatura Brasileira*. João Cabral de Melo Neto, n. 1, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p. 38-39.

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

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

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



Fonte: Antonio Fernando De Franceschi et al., *Cadernos de Literatura Brasileira. João Cabral de Melo Neto, n. 1*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p. 37.



Balé Corpo - Foto: Cafi/Divulgação

Cada um lê como quer, como sente, como pode.
É nessas infinitas possibilidades de leitura que
a Literatura se fortalece. Engana-se quem pensa
que a Literatura é coisa para profissionais.

Ela é amadora mesmo. É como uma dança
alternativa, onde todos podem ser bailarinos e
dançar em seu próprio ritmo.

José Castello

Receita de poema

Um poema que desaparecesse
à medida que fosse nascendo,
e que dele nada então restasse
senão o silêncio de estar não sendo.

Que nele apenas ecoasse
o som do vazio mais pleno.
E, depois que tudo acabasse,
morresse do próprio veneno.

Antonio Carlos Secchin



(O Rio ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife)

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

O canavial é a boca
com que primeiro vão devorando
matas e capoeiras,
pastos e carcados;
com que devoram a terra
onde um homem plantou seu roçado;
depois os poucos metros
onde ele plantou sua casa;
depois o pouco espaço
de que precisa um homem sentado;
depois os sete palmos
onde ele vai ser enterrado.

[...]

("O vento no canavial", *Paisagem com figuras*)

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

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

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

[...]



Fonte: <https://catracalivre.com.br/criatividade/dica-simples-para-desencardir-roupas-brancas/>. Acesso em: 15 nov. 2020.

Lavar a Louça

*Catar feijões se limita a escrever.
João Cabral de Melo Neto*

Agora sei o que é lavar a louça.
Meus dedos sentem sobre o brilho dos talheres
permanecer um visco sobre o brilho
de garfos, facas e colheres,
a água limpa o vidro do copo
mas a água escorre e coagula
quando a água afasta a espuma
a brancura do prato surge
mas não se volta mais depois do uso
ao puro alumínio da panela
que assimila a gordura em seus poros.
Agora sei o que é lavar a louça.
Fiquei das 2 e 5 até 5 pras 3.
Mas agora sei o que é lavar a louça.
Meus dedos enrugados sabem, agora que eu lavo.
O trabalho consiste em tirar da pia podre a pia limpa.

Marcos Falleiros

Flores de Plásticos, 1983

Baobá do Senegal

É a grande árvore maternal de corpulência de matrona de dar sombra embora incapaz (pois o ano todo vai sem folhas): pela bacia de matriarca, pelas portinarianas coxas, pela umidade que sugere sua carnadura (aliás seca e oca), vem dela um convite de abraço, vem dela a efusão calorosa que vem das criadoras de raça e das senzalas sem história.

João Cabral de Melo Neto



Baobá do Poeta – Natal/RN

África & Poesia

A voz equivocada da África
está nos griots como em Senghor:
ambas se vestem de molambos,
de madapolão ou tussor,

para exclamar-se de uma África,
de uma arqueologia sem restos,
que a história branca e cabras negras
apuraram num puro deserto.

Quem viveu dela e a destruiu
foi expulso, mas está na sala;
para que se vá de uma vez,
tem de ser de não, toda fala.

Não, do sim que seus poetas falam,
e que era bom para o ex-patrão:
ainda escrever vale cantar,
cantar vale celebração.

João Cabral de Melo Neto



IMÃ - CORAÇÃO DE BAOBÁ -
Arte: Biia Mendes

Os cajueiros da Guiné-Bissau

São plantados em pelotões
desfilam pela autoridade
que os fez plantar; são em parada,
sem o nordestino à vontade.

Os cajueiros são anarquistas,
nenhuma lei rege seus galhos
(o de Pirangi, em Natal,
é horizontal, cresceu deitado).

Como hoje esses cajueiros que
do seu Nordeste irredento
Salazar recrutou para a África ?
Já podem dar seu mau exemplo?



João Cabral de Melo Neto

AUTORRETRATO

Um poeta nunca sabe
onde sua voz termina,
se é dele de fato a voz
que no seu nome se assina.
Nem sabe se a vida alheia
é seu pasto de rapina,
ou se o outroé que lhe invade
com voragem assassina.
Nenhum poeta conhece
esse motor que maquina
a explosão da coisa escrita
contra a crosta da rotina.
Entender inteiro o poeta
é bem malsinada sina:
quando o supomos em cena,
já vai sumindo na esquina,
entrando na contramão
do que o bom senso lhe ensina.
Por sob a zona da sombra,
navega em meio à neblina.
Sabe que nasce do escuro
a poesia que o ilumina.

Antonio Carlos Secchin



Os Retirantes, de Cândido Portinari.

Fonte: <http://www.iea.usp.br/imagens/os-retirantes-de-candido-portinari/view>. Acesso em: 15 nov. 2020.

Morte e vida severina

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



Picasso – Guernica.

(Uma faca só lâmina)

Seja bala, relógio,

ou a lâmina colérica,

é contudo uma ausência que esse homem leva

PSICOLOGIA DA SUBVERSÃO:
O MOVIMENTO COGNITIVO DO JOVEM CABRAL

Anelito de Oliveira
Unimontes/NEIA-UFMG

O primeiro poeta a fazer uma leitura transformadora da poesia modernista brasileira, cujo marco fundador Semana de Arte Moderna completará 100 anos em 2022, foi João Cabral de Melo Neto. Ao refletir sobre seu procedimento estético em relação ao da Geração de 45, sou levado a compreender que sua leitura do Modernismo foi uma desleitura ou mesmo uma transleitura. Cabral leu mais a intenção dos poetas modernistas de 1ª e 2ª horas que a poesia realizada por eles. Desviou-se do caminho natural, meio previsível, que se apresentava aos que surgiam para a poesia nos anos 1940: o da negação do que havia sido feito até ali em termos de modernização da expressão poética e conseqüente opção pelo

retorno a um classicismo disciplinador. Cabral, por isso mesmo, acabou por anunciar o elemento realmente novo, em termos de uma perspectiva dialética sobre forma e história, uma invenção estético-crítica que os modernistas mais radicais tinham esboçado.

Com o poeta-crítico pernambucano inicia-se uma espécie de "arte-final" da poesia modernista, que será finalizada mesmo, nos anos 1950 e 1960, com a Poesia Concreta, a Poesia Semiótica, a Poesia Processo e outras tendências renovadoras da produção poética no país que se apresentam em autores como Affonso Ávila, Sebastião Uchoa Leite e Paulo Leminski. Quando João Cabral estreia com *Pedra do sono* (1942) o que havia era muito mais uma intenção de levar a linguagem poética aos extremos da cognição, basicamente na produção de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. A maior parte do que se fazia era uma espécie de prenúncio da Geração de 45, um movimento estético em sentido contrário à hora modernista perceptível em poetas como Augusto Frederico Schmidt e Vinícius de Moraes, animados pela atitude, claro, de grandes poetas modernistas, como Mário de Andrade, Jorge de Lima e Emílio Moura. A produção de Drummond e Murilo

era intenção de abalar a cognição poética à medida que, se aboliam procedimentos tradicionais, não avançava até uma dissolução da própria ideia de lírica. Era uma criação que ainda se processava sob o signo espontaneísta, anti-sério, do primeiro Modernismo. Ainda viriam o Drummond de *Claro enigma* (1951) e o Murilo de *Convergência* (1963) com uma linguagem poética na qual o objeto tem ascendência estruturante sobre o sujeito e, no limite, objeto e sujeito se amalgamam num evento estético-crítico singular.

Pedra do sono e o terceiro livro de Cabral, *O engenheiro* (1942), partindo de uma espécie de superestrutura modernista, representada pela produção de Drummond e Murilo, que se instalou sobre uma estrutura, representada pela produção de Oswald, Mário e Bandeira, configura um salto qualitativo, glosando aqui livremente Marx sem pretensão a incorrer em simplificações sociologizantes, na poesia brasileira. A importância de Cabral no processo poético do século XX não se apresenta somente a partir de *Psicologia da composição* (1947), seu quarto livro. É certo que Cabral ultrapassa, supera, a poesia modernista com *Psicologia da composição*. No entanto, isso constitui a concretização propriamente dita de um

processo transformador, para não dizer revolucionário, que se inicia nos três primeiros livros (*Pedra do sono*, *Os três mal-amados* e *O engenheiro*), nos quais se pode reconhecer um símbolo de recepção sensível, com profunda consciência crítica, da poesia modernista. *O engenheiro*, por exemplo, é claramente atravessado pelo esforço de levar às últimas consequências postulados primários da poética modernista como "o direito antiacadêmico da pesquisa estética", nos termos do Mário de Andrade (1942: 69) maduro de "O movimento modernista", conferência pronunciada no Ministério das Relações Exteriores do Brasil em 30 de abril de 1942, e "síntese, contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico, contra a cópia, pela invenção e pela surpresa" (sic), conforme o "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" aparecido em 1924 no jornal Correio da Manhã do jovem Oswald de Andrade (1990: 43). *O engenheiro* nos remete, desde o título, a tudo isso, propondo um ângulo para a prática poética jamais explorado tão rigorosamente por qualquer outro poeta brasileiro até então.

Evidente que o jovem poeta Cabral se vê encorajado a desbravar esse ângulo que já se convencionou tratar como *antilírico*,

termo bastante idiossincrático, por não ignorar aspectos realmente produtivos (ao contrário do que achava grande parte do público letrado no contexto dos anos 1920/1940, o senso comum) da poesia que, longe dos manifestos, praticou-se nos anos 1920 e 1930. Tais aspectos são, basicamente, a palavra despojada de Oswald, a sintaxe sinuosa de Bandeira, a reflexividade de Drummond capaz de estabelecer relações potentes de sentido a partir de temas considerados inapropriados para a poesia, nada poéticos, ao longo de toda uma tradição que remonta ao Neoclassicismo e, finalmente, o Surrealismo equilibrado, extravagantemente pensado, praticado por Murilo Mendes, com seu vínculo estruturante com a pintura.

Pode-se dizer ainda que também contribui para o encorajamento do jovem Cabral o seu conhecimento precoce, notavelmente crítico, de poetas de tradições literárias europeias diversas, além de prosadores, críticos e artistas plásticos. Já no seu primeiro livro, *Pedra do sono*, dedicado também a Drummond, está a epígrafe de Mallarmé ("Solitude, récif, étoile"). Em trabalhos ainda da fase inaugural, Cabral redimensiona criações de Drummond, como se vê em *Os três mal-amados* (1943), transfiguração, não mera

diluição, de "Quadrilha", poema de *Alguma poesia* (1930), livro de estreia do mineiro. O próprio Cabral (1974), em entrevista ao paulistano *Jornal da Tarde* em 1974, distingue Drummond, Murilo, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles e Vinícius como expressões da "grande fase criativa" do Modernismo brasileiro.

Se não me parece produtivo pensar que a revolução cabralina tem início com *Psicologia da composição*, entendo que é com esse livro que a linguagem de Cabral expõe, com clareza e precisão, o caminho para a poesia-arte no Brasil, uma plataforma estética que acaba por se converter numa espécie de paradigma de criação poética a partir dos anos 1950. O surgimento desse livro, depois da radicalidade de *O engenheiro*, parece ter atendido a uma demanda interna incontornável, um movimento epistemológico obrigatório. Naquele contexto de fim dos anos 1940, a poesia de Cabral era um objeto evidentemente muito estranho, situação que se manteve até meados dos anos 1980, como o próprio poeta reconhece no poema de abertura de *Agrestes* (1985), dedicado a Augusto de Campos. Recordemos Cabral (1994: 517):

Ao tentar passar a limpo,
Refazer, dar mais decoro
Ao gago em que falo em verso
E em que tanto me rechovo,
Pensei que de toda a gente
Que a nosso ofício ou esforço,
Tão pra nada, dá-se tanto
Que chega quase ao vicioso,
Você, cuja vida sempre
Foi fazer/catar o novo
Talvez veja no defunto
Coisas não mortas de todo.

No fim dos anos 1940, a poesia que desfrutava de prestígio era a dos autores enfeixados pela historiografia literária como Geração de 45 ou a de poetas já bastante consagrados, sobretudo em razão de exercício da crônica jornalística ou atividades acadêmicas, como Bandeira, Drummond e Cecília Meireles. Uma referência do prestígio da Geração de 45 – em proporções muito modestas naturalmente, sem nada que se compare ao nosso

contexto de celebridades de redes sociais – é o chamado Clube de Poesia em São Paulo, reunindo e publicando autores como Péricles de Eugênio da Silva Ramos, iniciativa que teve importância inclusive no início da trajetória de Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos. Nessa época, sim, João Cabral era marginal em sentido amplo, ignorado pelo “mainstream” poético hegemônico no Sudeste do país, situação que vem sendo percebida com agudeza somente nos dias de hoje por pesquisadores que atuam igualmente fora do eixo Rio-São Paulo, como a mineira Edneia Rodrigues Ribeiro (2012).

Pode-se dizer que ali, no período posterior à publicação d’*O engenheiro*, o poeta viveu o seu momento de maior tensão, aquele que iria marcar todo o seu procedimento criativo futuro. Havia dois caminhos: 1) levar adiante a transformação mais substancial na linguagem poética no país; 2) aderir a uma perspectiva poética reacionária, antimodernista, que era a da Geração de 45. A escolha do primeiro caminho – como de fato veio a acontecer – implicaria um argumento, o estabelecimento de um “método”, que demonstrasse a lucidez do poeta e apontasse a coerência interna

de sua criação. Daí que *Psicologia da composição*, desde o título, no qual aparecem também a "Fábula de Anfion" e "Antiode", não é nada mais do que isso: um metapoema, uma Arte Poética.

Por um lado, *Psicologia da composição* cumpre o papel de afirmar a adesão definitiva de João Cabral à prática de uma poesia racionalizante, avessa ao sentimentalismo romântico; por outro lado, esse livro demonstra que não era um exercício inconsequente o que o poeta expunha já n' *O engenheiro* com seus versos do poema homônimo que cito a partir de Cabral (1994: 69):

A luz, o sol, o ar livre
Envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
Superfícies, tênis, um copo de água.

Psicologia da composição constitui um complemento, uma iluminação, daquilo que foi exposto em *O engenheiro*. Talvez até se possa falar, tomando-se por base o fato de se tratar de metalinguagem, que *Psicologia da composição* é uma explicação, um desdobramento (ex plica, para aludir ao etmo), do processo

criativo do poeta. Mas o que me parece mais razoável ainda é entender que esse livro cumpre um papel no sentido de demonstrar a dignidade, lembrando Lezama Lima (1996: 179-203), do procedimento estético do jovem Cabral, o esforço que ele estava empreendendo para anunciar uma nova poesia, operada por uma consciência crítica que funde elementos universais, genéricos, e particulares, locais, de modo surpreendente, sem arroubos fáceis. Por isso mesmo *Psicologia da composição* se torna o elo cognitivo mais evidente entre Cabral e os Concretos paulistanos, bem como entre estes e Affonso Ávila e, por que não dizê-lo, entre Cabral e os experimentalismos mais férteis dos anos 1960 até o fim do século passado.

Se a primeira poesia modernista encoraja Cabral, este encoraja a Poesia Concreta com sua *Psicologia da composição* no plano da criação, bem como, no plano da prosa crítica, com ensaios como "Da função moderna da poesia", tese apresentada ao Congresso de Poesia de São Paulo em 1954 e hoje incluída na *Obra completa* (1994: 767-770). Trata-se de encorajamento que começa rigorosamente com *O engenheiro*, livro concretizante, em

que a poesia se afasta da literatura, enquanto discurso analítico, e se aproxima da pintura e da arquitetura, do constructo objetivamente planejado, calculado. Contudo, os Concretos só abraçarão esse encorajamento com *Psicologia da composição* porque, como já ressaltado, este é um livro que argumenta abertamente em defesa da necessidade de uma nova prática de poesia.

No período imediatamente posterior à publicação de *Psicologia da composição*, os três últimos anos da década de 1940, os Concretos ainda estavam "tímidos", digamos, em relação à necessidade de um novo salto qualitativo na poesia, sequer se identificavam como Concretos, ainda estavam se descobrindo. Não tinham ainda a ambição estética extraordinária que viria a lhes caracterizar a partir oficialmente de fevereiro de 1956, quando se realiza a Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo. Os primeiros livros de Haroldo de Campos (1950) e Décio Pignatari (1950), *Auto do Possesso* e *O Carrossel*, ambos publicados em 1950, são gestos perturbadores talhados, porém, no horizonte classicizante da Geração de 45 – e saem até pelo selo Cadernos do Clube de

Poesia. É certo que há, principalmente no livro de Haroldo, índices afins da Poesia Concreta, mas a dominante, como diziam os formalistas, diverge do que viria a ser essa vertente poética de vanguarda.

Recordando uma expressão lapidar de Sérgio Buarque de Holanda (1951), o que se percebia na cena poética no fim dos anos 1940 era uma "difícil alvorada". E é o João Cabral de *Psicologia da composição* que dará, no Brasil, a contribuição mais significativa para a chegada dessa alvorada. Cabral "educa" os sentidos dos leitores de poesia e viabiliza o advento da Poesia Concreta. Daí por que *Psicologia da composição* pode ser considerado um livro-marco na poesia brasileira (e por que não dizer na poesia em língua portuguesa): é o alicerce cognitivo para o terremoto estético, a subversão mais radical do conceito de gênero lírico, que é a Poesia Concreta.

Referências

ANDRADE, C. D. (1973). Claro enigma. In *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora.

ANDRADE, M. (1942). O movimento modernista. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=64439&opt=1> Acesso: 10/02/2021.

ANDRADE, O. (1990). Manifesto da poesia pau-Brasil. In *A utopia antropofágica*. São Paulo, Editora Globo.

CAMPOS, H. (1950). *Auto do possesso*. São Paulo, Cadernos do Clube de Poesia, Vol. 03.

HOLANDA, S. B. (1951). A difícil alvorada. In: *Diário carioca*. São Paulo, 27 de maio 1951.

LIMA, L. (1996). A dignidade da poesia. In *A dignidade da poesia*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo, Ática.

MELO NETO, J. C. (1994). Pedra do sono; O engenheiro; Psicologia da composição; Os três mal-amados; Agrestes; Da função moderna da poesia. In *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

MELO NETO, J. C. (1974). Entrevista. São Paulo, *Jornal da Tarde*, 25 de junho.

MENDES, M. (1994). Convergência. In *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

PIGNATARI, D. (1950) *O carrossel*. São Paulo, Cadernos do Clube de Poesia, Vol. 04.

RIBEIRO, E. R. (2012). A fissura do duplo em A educação pela pedra: consolidação de uma prática de antilira. 105f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes).



O Grito
Arte: Keila Rosa



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

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

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

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

[...]

("Poema(s) da cabra", *Quaderna*)

A cabra deu ao nordestino

esse esqueleto mais de dentro:

o aço do osso, que resiste

quando o osso perde seu cimento.



Fonte:

<https://revistagloborural.globo.com/Noticias/Criacao/Leite/noticia/2017/09/familia-suassuna-segue-com-produz-de-queijo-de-cabra-no-sertao.html>. Acesso em: 12 nov. 2020.

Um Escalador Clástico

Luís Serguilha

Um ESCALADOR-larval evade-se das escoaduras das presciências, dos batedouros matriciais que enunciam os breviários das mitografias: um ESCALADOR vaza qualquer significante com a fricção matérica do espírito em tremenda afasia: um ESCALADOR reconstitui-se, revigora-se desabaladamente nos impulsos olfactivos, irrompe-se dentro dos lacraus oraculares, cria as turgescências da desapareição, envolve-se nos espelhamentos dos arados, lapida-se com os seios carotídeos das blasfémias, fende-se com os ritmos cruéis das células ciliares porque nunca acreditou nos corpos geniculados da morte. Quando o ESCALADOR é um urdume da esferização caótica dos mapas, a nodosidade da existência astrológica catalisa as anamorfozes randômicas por meio das cabeças cristalográficas: uma palavra interpola-se no hiperespaço dos bichos com tremendas estrias terminais: uma pedra parte-se na letargia topológica fora das vozes com pressões intracranianas: há um rumor putrefacto das artérias timpânicas que ainda espelham as temperaturas das leproses dentro das crisalidações das casas: uma língua incendeia-se com as varreduras dos ductos das demências: uma

cachorra emplumada por incensórios hidrofílicos engole a seu própria mama cavernosa, outra cachorra com as pronúncias do flagício, arremessa as artérias pré-ópticas contra as meninges ANFÍBIAS: há um desvio de porções insulares entre os plexos basilares dos videntes que esperam pelas trombozes das rezadeiras velhas para lerem os sermões abandonados pelos ventres venosos: as vaginas ainda debruam os hemiplegias à volta dos objectos de vidro com tempos-messiânicos (os meses dos espelhos fracassaram ao tentarem guilhotinarem uma alma espástica: os calçados dos prodígios dilatam-se na última instilação das perfumistas com eritemas nodosos e as barbatanas da proscricção impulsiona as úlceras semióticas para perfurarem os restos das catástrofes por cima das úveas): as corpulências invisíveis das mãos estancam todas as medidas das azulejarias com as ulcerações cutâneas salpicadas pelo homem que se lançou por cima das aberrações cromáticas: uma veia cintila nos ressaltos ascensionais das espáduas com fendas cosidas por outras fendas com engolfamentos luminares: há refluxo sanguentos com áscuas respiradas por bolhas das ceratoses: uma palavra catatónica ruptura a velocidade de uma horda carbónica com sintomas ritmáveis por segmentos estomacais: há um tempo desidratado que recomeça no muco tamponado no sopro de uma cria: as compressões traquelianas içam as aftas debaixo dos tecidos coaxiais das secagens

para fulgurarem nos estomas aracnídeos das hebefrenias: as línguas diafragmáticas afluem decepadas pelos milhares de cardumes dentro dos fluidos viscosos da cabeça dos esfomeados: outra cabeça com forças recidivas usa os forames de chichorrobios para se desviar dos acúmulos de pus: os varais das cabeças desancam nas volteaduras dos DONS empenhados de embolismos: as cabeças fracturam-se além de si-mesmas e um cão cego com cálculos vesiculares refaz o seu nascimento com doses de indução dentro das ressonâncias demoníacas que aflam as artérias labirínticas acima das pariduras das bebedoras de etologias: há artérias pônticas andarilhadas pelas línguas expelidas por uma boca em HEMIPARÉSIA: uma drenagem venosa fulge nas marchetarias polidoras da língua com gritos velocíssimos dentro dos diafragmas de outra língua onde as crostas ofíticas crepitam entre bolores parieto-occipitais: dizem: visões carnívoras dos deuses ainda com estuques das ossaturas de um animal serpentário(dicionários disseminados por sentidos pulsáteis da dessecação dos chifres diabásicos): um corpo balelizado volta-se para o imperceptível granular perante uma contrabandista de espáduas melanocráticas (estilizar linhas dos ergástulos das citologias onomatopaicas até ao invisível do fracturamento hidráulico). Vejam, a largura do sopro das diáclases que interrompem as reminiscências das sangraduras dos aforismos para ampliarem as

centopeias góticas: pentear as cortadeiras de excriptas do ESCALADOR com os fragmentos do animal mefistofélico. Um animal torna-se num roubo contínuo da sedimentação: há uma interrupção da orogénese, um lapso ritornélico, uma abjunção das hemorragias, um desvio da calorificação, um acto corvídeo quase-possível, um salto catalítico nas anamnésias das segadeiras de turbulências placentárias: um animal siderúrgico e um ESCALADOR se arqueiam, se vergam, se dobram sobre as suas próprias linfas pneumáticas, permutando exílios eruptivos até às amorfias topológicas: um animal e um ESCALADOR não se detêm, não se usufruem porque devolvem as cartilagens da palavra do esgotamento a quem vive em devastação exorcizada entre as suas próprias vasas hermafroditas. Um ESCALADOR e um animal coextendem-se sem se interseccionarem. Um ESCALADOR de centonistas da antiguidade está nos travos dos basaltos cataclísmicos, está na elisão das expressões dos batráquios com tempos cibridos entre os choques dos tingidores transfronteiriços: alvoroços das perambulações acronológicas ao cimo dos murmúrios dos arredores dos monocerontes: dizem: febre dos morcegos nos arrampadouros das obcecações antropofágicas: dizem: hay-kay japoneses à beira do TÁXON das hifenizações diplóides: há curvaturas plasmáticas a dilatarem as lavragens antrópicas: vastidões e mudanças dançantes colapsam no ESCALADOR tacteado pelo

incriado-rigor de Baltasar Gracian que ergueu rastros invertidos, electrólitos das súcias nas ondas uranoscópicas do alfabeto poundeano: absorver o ilimitável das coreografias inumanas-atemporais e refazer o enfrentamento verbal do atrator estranho com as entradas múltiplas em força membranosa condensada pelas cosmologias moleculares: um animal de desfrecha sobre os enliços estocásticos do ESCALADOR de alavancas multidireccionais: as forças auscultadoras da halografia com aparas de aço levam a resistência da telearte aos arquipélagos da penúria robótica, à esteticidade das probabilidades sussurrantes das poeiras que se masturbam entre indícios mundanais do Noigrandes: outro insulamento demoníaco é estimulado pela plagiotropia dos acontecimentos feitos de gritos feiticeiros e idiogramáticos, trepassando a espera dos catalisadores de Fonollosa: os rastreamentos do desastre dos entremundos semióticos despontam esculpido pelos contágios das desrazões LÉTRICAS inventoras de memórias kairóticas por vir: as medulas espinhais serão distorcidas, bifurcadas nas entesaduras das embriologias do tetaedro de Bauhaus porque as falas rasgadas pela descodificação aracnóide fazem buracos intervertebrais nos cantos fúnebres-egípcios: há um filum terminal dobrado pela matemática psicodélica sem qualquer equivalência cefalorraquidiana: as visões abobadadas conectam o estético-

heterozoário ao ecossistema parmigiano para misturar as infra-vozes insubordinadas de Marcel Duchamp com as lisuras geodésicas das enciclopédias analfabetas: esboços mímicos proliferam-se nos mostruários dos acasos dos astrócitos que descentraram as colagens alógicas de Braque ao cimo das arpoeias duplas baudelaireanas: os Estóicos apressuraram as informoesferas até às disrupções das artes lumbrossagradas: uma sombra dos armistícios da renascença interpenetra-se nos ecos da proporcionalidade ilusória vomitada pelas disposições alegóricas porque há uma acumulação de líquidos com cortes transversais(há também inclinações dos decénios da oralidade medieval disseminados dentro da delicadeza da morfogênese sofista: entrelaçar as goteiras do profano da dura-máter nas convulsões dos metazoários que transvertem desabaladamente um ESCALADOR em cutelos turbídicos: uma recitação artesiana destila as osmose com cones medulares a subirem pela traqueias plenas de substâncias gelatinosas: sugadouros hieráticos a procriarem heterónimos pelágicos através de polimorfias hápticas rés às bordaduras vertiginosas dos discóbolos: por vezes núcleos frénicos desocultam uma fertilização dos esquecimentos dos Tarahumara repletos de tapeçarias perivasculares que sinaptizam fascículos das hidrofobias e das crueldades urogenitais: afectar as células piramidais do neocórtex que envolve o vazio-acústico do ESCALADOR onde os ressaltos das

falhas sinestésicas aglomeram minúsculas vértebras em áreas vestibulares: o retorno do olhante-fractal é pura perfuração da língua no surgimento da visualidade eólica que se escoia nas tragédias ocasionais-democritianas(os alvos neurotransmissores dos instantes assimilam os sintomas cerrados nas ectodermes das matilhas sem umbigos: forças intracefálicas das hienas recuperam as continuidades dos nervos dentro dos membros movediços: há íferas abóbadas nas caudas protuberantes de um homem com gárgulas acumuladas nos gradeamentos das cisticercoses: os fornos das carpideiras se sobrevestem aceleradamente com aduladores mortíferos ao redor de toxocaríases): colículos faciais ocultados pelos ecos da visão de uma pré-devastação à volta de junções neuromusculares: os exalçamentos irreconhecíveis do animal restauram os neurónios fusimotores de quem ESCALA destroços mnemónicos com as sonoridades das lavras dentro da fluidificação dos pulmões: os tactos protopáticos perfuram as traições reconciliadoras de sequelas metonímicas onde as carrancas atingem as latências quase messiânicas por meio das fóveas superiores(o colapso das amências, os cistos epifermóides rente às hiperplasias do pensamento, atingem as labaredas das ânforas com as brânquias medúscas: as culminâncias das estranhezas dos segmentos rostrais e dos amebócitos atravessam os aforismos da matéria carregada de placas somáticas e um ESCALADOR

bifurca-se nas polinizações dialetais pleno de efervescências polisinápticas): as aritméticas das tragédias gregas crescem vertiginosamente nas línguas abandonadas perante os rastos do desejo babélico à volta de equimoses in-corpóreas: há entradas parasíticas provocadas pelos astrónomos com alto nível torácico perante tremendas polimerases enzimáticas: há uma progressão paradoxal de cortocosteróides sobre as células endimárias que assimilam o tremendo esforço corpuscular: os escribas japoneses desenham dionisiacamente os ecobatimentos dos pedúnculos cerebrais entre as lesões iatrogênicas de Mallarmé que tenta avir as mudanças nos buracos de Magendie de Maiskovski: há afluências de funículos, de feixes gracilis cuneiformes, de cavidades tubulares, de segmentos cervicais ao redor dos dardos bailarinos do Almada Negreiros onde as pressões elevadas do tempo vesânico se tornam um apêndice termoálgico a subir pelo LÍQUOR do animal: os sentidos quebram as equidistâncias ortogonais dos antigos menestreis de Villon que denunciam os espectros desfilantes do futurismo ao rasgarem as dilatações ventriculares com os canais centralizados nas serendipitias (as obscuras iluminadoras do corpo vibram com o informe dos heliantos e com as bocas dentro da LABAXURIA CANTARARAMÁS: animais entrecortam, verbalizam os espasmos nos extremos geológicos das durações de Bergson, alcançando as curvaturas

placentárias para roubarem personagens expressionistas cheios de golpeamentos ritornélicos): as sangraduras acósmicas das Caminas Figuratas atingem as forças das endentações visuais entre as máquinas de Ramón Lull e os gritos da gaguez de Kleist à volta de herbolárias caleidoscópicas: as inscrições do ESCALADOR fazem da lei de Malthus da sensibilidade o neobarroco finissecular dentro das traqueias hidrópicas da agoridade(cromatismos hápticos em anatomização híbrida dobram e fracturam simultaneamente os agulhadouros catabólicos onde a entonação vulnífica é sempre uma vernação das cabeças carbúnculas com velocidades tubulosas): os ESCALADORES e as decomposições das línguas resvalam nos interstícios estridores dos ÓBOLOS do FALSO, na sacralização do insondado, nas repercussões onomatúrgicas, nos vasos das levadas afóticas: de frente à inoculação biótica do anónimo um homem rouba a FALA alveolar do outro para se diluir nas sedições dos respiradouros dos miriápodes entre as deformidades das matrizes e os batimentos das genitálias debaixo das sementeiras dos curandeiros: um dínamo lapidar do inconsciente absorve as fulgurações pré-semióticas-dos-minotauros (excessiva meteorização sígnica impregnada de restolhos epifânicos: as bijuterias à beira das salinas epistémicas): serão forças incubadoras de rizosferas ventrais a propulsarem sensações diatónicas ao cimo das ruínas-revitalizantes dos caligramas de Apollinaire?

Ou serão hiatos das eurtmias ou micro-tempos em putrescência lucífera repletos de estromatólitos? Raymond Queneau incorporificou os crivos espaciais de Pierre Garnier e de Stockhausen no COUP de DÉS dos sopranos para afirmar as sonoridades críticas dos intermezzos da prestidigitação: as anemias dos mostozoários eliminam-se por meio de dissonâncias dos batimentos sígnicos que se arrasam, espalham e regerminam por dentro das combustões gísticas infinitas: há fainas poligonais na fome dos bestiários: um ESCALADOR rebenta as suas vértebras na estacaria dos charcos-bilíngues em excreção granulomatosa: os répteis orográficos absorvem a xistosidade em decúbito ventral por meio de puzzles da frenopatia sem historicismos: manchar as movências do corpo com a retardança das bordas da casa onde os aventais das mães despontam como refinarias tubulares a cristalizarem esquecimentos: os germes descabeçam nas dimensões invisíveis das aleivosias: espirais, quiasmas, ressuscitam as hemácias dos vazios até às experimentações da infância dos ESCALADORES que absorvem as malhas dos brinquedos animalizantes com o eco das difidências da enunciação: os vácuos desapareceram: há uma tremenda voz cometária a religar as hiemações do mundo: há um gotejamento de vísceras nas sufusões dos delírios: há uma FALA pigmentada pelas efabulações de um hímen com coalescências eléctricas ao redor de naufrágios zoológicos: há

apêndices incubados pelo estuque aiónico da
vinosidade fosfórea: as eustasias estão por aí...nas
celsitudes biossedimentares de uma língua vadia.

***Luís de Serguilha**

Nasceu em Portugal. É poeta, ensaísta e curador de arte
ibero-afro-americana. Falar é morder uma epidemia, Os
esgrimistas do À-Peiron e Actriz Actriz (Opalco do esquecimento
e do vazio) são os títulos dos seus livros mais recentes. Criador
da estética do laharsismo. Os seus ensaios envolvem-se nos
atractores estranhos que atravessam o corpo-arte-
pensamento.

**PLANTAR
ROSAS NA
BARBÁRIE**

LUIS SERGUILHA



Fonte: MASSON, Christine. *Alrededor del mundo: España*. Madrid, Ediciones PML, 1995, p. 98.

("Jogos frutais", *Quaderna*)

[...]

Não és fruta que o tempo

ou copo de água

lava de nossa boca

como se nada.

[...]

ÁFRICA & AGRESTE EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Tânia Lima (UFRN)

João Cabral já havia se decidido a parar de escrever, quando leu em uma matéria jornalística segundo a qual havia mais gente morrendo de fome em Pernambuco que, propriamente, na Índia. As palavras ficaram a lhe assaltar os sentidos e a vontade de escrever retornou à alma. Sem abusar do silêncio miúdo, Cabral escreveu sobre a situação do homem sem plumas, convivendo em uma condição de compulsória miséria dentro dos manguezais do Capibaribe. “Escapam às carências dessa natureza, pela obtenção de proteínas completas no seu regime, os habitantes das praias que vivem à beira-mar ou à beira de mangues,” como descreve Castro (2001a, p.130), em ‘Geografia da fome’. A pobreza que afeta os moradores da lama do Capibaribe é a mesma que habita a periferia dos mangues de qualquer parte do globo terrestre. “O ser mais ameaçado da natureza hoje é o pobre.” Assim assinala Leonardo Boff, (2004, p.14) no livro ‘Ecologia: grito da terra, grito dos pobres’. Se na atualidade, 15 milhões de brasileiros vivem na linha da pobreza, no resto do planeta Terra: um bilhão de pessoas vivem em miséria absoluta, enquanto seis milhões morem anualmente de fome.

Neste princípio de século XXI, os recursos da flora e da fauna, a cada dia, se apresentam mais escassos. Em face dessa calamidade, há muito que se diz que o relacionamento entre o homem e o mangue encontra-se praticamente abortado. Como diz Ortega y Gasset (1973, p.49) no livro ‘O homem e a gente’: “Não há alma coletiva. A sociedade, a coletividade é a grande desalmada.”

Saciar a fome é, desde as origens do homem, uma parte das necessidades mais vitais da humanidade. No manguezal, a fome transgressora é sempre do repatriado que chegou ao último degrau das margens. O poema é quem conduz à situação limite dos habitantes das margens, mas o limite, muitas vezes, não ultrapassa a linha de passividade. O menor gesto reflete o caos das coisas. E o que está na posição de incoerência vive suspenso para receber novas catástrofes. Guiado pelo caos, o mangue, Severino é um dos que moram na corda bamba do precipício, dos que resistem frente às tentativas de demolição; dos que morrem sem sair da faixa de perigo, dos que não mais se alimentam do caldo morno de caranguejos ou mesmo dos que se sobrevivem de um Baobá no Senegal “É a grande árvore maternal,/da corpulência de matrona,/ de dar sombra embora incapaz (pois o ano todo vai sem folhas):/ pela bacia matriarca,/ [...] Vem das criadoras de raça/ e as senzalas sem histórias” (MELO NETO, 1994, p.563).

Pelo exercício da falta de nome, a África, na visão cabralina, é questionada pelo viés realista. Aos olhos do poema, são minerais, os rios, as frutas, os homens, todos em verdadeiro estado de coisificação. Carrega a natureza, a contenção de uma ode mineral, carrega a condição de fruta que serve de alimento para quem vive do pescado. O poema cabralino, em 1945, já nos aparecia bastante permeado de lembranças sobre a morte:

O BAOBÁ COMO CEMITÉRIO

Pelo inteiro Senegal,
O túmulo dos Griots
Misto de poeta lacaio
e alugado historiador,
se acaba no tronco obeso
de um baobá do arredor:
ele é só urna capaz,
com seu maternal langor,
de adoçar o hálito ruim
todo o vinagre amargor
que debaixo de lisonja
tem a saliva do canto.

(MELO NETO, 1994, p. 564)

Como se observa, no poema de João Cabral, pede-se ao leitor para tomar a imagem, não como objeto, mas percebê-la como imobilidade de uma realidade movida unicamente pelas necessidades do canto. Redesenhando a imobilidade social, há uma reflexão do homem sobre o Baobá, como elemento não necessariamente estagnado, mas “com seu maternal langor” (MELO NETO, *idem*, *ibidem*).

O poeta repensa a realidade desfalcada pela estratégia da repetição e o poema, ao renovar-se constantemente, é figura de linguagem. O Baobá se repete, confunde-se pelo processo de animização “que se acaba no tronco obeso/ de um baobá do arredor” (MELO NETO, *idem*, *ibidem*). Em Cabral, a forma sugere em versos a preocupação lúcida com o social. O social é o ser. O poeta torna o sábio Baobá Cemitério em um contador de memórias, ao equilibrar-se no Griots. A sugestão da vida está na desordem das imagens fragmentadas: ‘Senegal’, ‘Griots’, ‘tronco obeso’, ‘urna capaz’, ‘vinagre amargor’, ‘saliva do canto’. No fluxo de imagens moribundas, nada se perde em meio à rigidez das imagens que mais parecem *enjambements*.

Servindo-se do mote da morte, para Josué de Castro e Chico Science, ‘o cão sem plumas’ agacha-se dentro de canais amontoados de lixo e gente ‘severina’. Os severinos estendem seus mocambos à beira do leito do rio que, como diz Castro (2001b, p. 133): “O Capibaribe desce roncando e espumando como uma cobra no cio.” Em Recife é difícil, muitas vezes, dizer onde começa o mangue e onde termina o rio: “Na paisagem do rio/ difícil é saber onde começa o rio; / onde a lama/ começa do rio; onde a terra começa da lama” (MELO NETO, 1994, p.110). Os contrastes denunciadores, em sua fisionomia de ‘cinta de pedra’, são regidos por acidentes geográficos e históricos que renegam a condição cada vez mais indigna os habitantes dos rios: “um rio precisa de muito fio de água/ para refazer o fio antigo que o

fez” (MELO NETO, 1994, p.351).

O poeta submete a unidade das imagens à pluralidade do real. A invenção da natureza como uma baobá acontece logo depois da comparação entre o Senegal e o poeta lacaio. No descompasso do signo, o jogo de imagem no encontro de analogias muito nos remete a outros jogos imagéticos cabralinos: “Como o rio era um cachorro/ como o mar era uma bandeira.” Dos mangues são tiradas as frutas que alimentam os homens-mangues desnutridos do Nordeste. Com essa postura, os menos favorecidos fazem dos mangues uma ‘fruta’, como diz o poeta. Há uma mão dupla que traz à tona a palavra mangue em similaridade com a palavra fruta. Existe aí outra estratégia comparativa importante entre os mangues e as mangas, apesar de serem palavras advindas de raízes distintas, como se observa em alguns dicionaristas que, desconhecendo a origem do vocábulo mangues, teimam em recolocar a raiz desta palavra interligada à fruta manga. No entanto, mangue é palavra de origem africana e advinda do Senegal tal qual um Baobá comovido de espiritualidade.

Nos livros de leitura mais teatral como os livros, ‘Os três mal amados’, ‘Psicologia da composição’, ‘O cão sem plumas’, ‘O rio’, ‘Morte e vida severina’, ‘Dois parlamentos’, ‘Serial’, ‘Auto do frade’, ‘Uma faca sol lamina’, ‘Crime na Calle Relator’ a fome do poema vale pelo todo, o verso retira das estrofes seu próprio alimento. O sopro do poema nasce da fome de dizer. O poema é voz de transformação social e dentro de uma infinidade de imagens sacia a

fome dos homens-mundos. Por mais que se desmembre o parágrafo temos sempre o poema, solicitando uma leitura entre desenvolvimento e preservação do ser humano.

ÁFRICA E POESIA

A voz equivocada da África,
Está nos Griots como em Senghor:
ambas se vestem de molambos
de madapolão ou tussor,

para exclamar-se de uma África
de uma arqueologia sem restos,
que a história branca e cabras negras
apuraram num puro deserto.

Quem viveu dela e a destruiu
foi expulso, mas está na sala;
para que se vá de uma vez
tem de ser de não toda fala

Não, do sim que seus poetas falam,
e que era bom para o ex-patrão:
nela escrever ainda é cantar,
cantar vale celebração .

(MELO NETO, 1994, p 565)

Nos tempos modernos de uma ‘arqueologia sem restos’, opta-se pela deterioração do ser humano e da natureza em favor do desenvolvimento. Estamos virando destruidores em potencial alarmantes. Como proteger a natureza africana do capitalismo colonizador não tem como se defender dos venenos que saem dos esgotos; ‘se vestem de molambos’; não tem como se proteger das náuseas e vômitos das explorações que ‘viveu dela e a destruiu’. É bom que se repita que o homem se considera como um ser que está

acima das coisas, vivenciando as coisas e raramente está junto com as coisas do mundo. “O próprio mundo artefato da tecnificação das relações gera uma subjetividade coletiva assentada sobre o poder; o status, a aparência é uma precária comunicação com os outros” (BOFF, 2004, p.21). Geralmente, deixamos os tumores da natureza por conta dos órgãos de fiscalização do meio ambiente.

A teia de um poema é “religação de saberes”, não é um saber de objetos de conhecimento, mas de relação entre objetos de conhecimento” (BOFF, 2004: p.17). Se há uma violência contra a natureza é porque dentro do ser humano há arquétipos guardados que levam à agressão do homem consigo e com o mundo natural. Não podemos desfazer a totalidade de compreensão da vida por um todo, apesar de toda a onda de fragmentação do homem contemporâneo. E sem querer saltar fora dela, entra-se, cada vez mais, porque somente dentro da vida é possível recuperar, não apenas o mistério perdido, mas o elo da relação entre o homem e o mundo, entre o mangue e os caranguejos.

Ao pensar o humano, a ecologia centra sérios questionamentos sobre o poder, o paradigma do desenvolvimento de uma economia sempre crescente para uma minoria privilegiada. Pensar uma ecologia social é reivindicar uma ecologia das relações humanas sem fome, sem assistencialismo meramente eleitoreiro, sem defasagem da escola pública, sem distanciamento para uma saúde pública de qualidade. Não há como desvincular o cuidado com o ser humano sem pensar as

condições do seu meio ambiente e a politicagem ao redor.

Na medida da relação homem-natureza, a leitura em João Cabral vem numa teia de ideias bastante centradas e não há como recorrer às entrelinhas, como se costuma fazer com a maioria dos textos poéticos: ‘Agreste’, ‘Museu de tudo’, ‘A escola das facas’, ‘Quaderna’, ‘O engenheiro’, ‘Pedra do sono’, ‘Sevilha andando’. A escrita, geralmente, volta-se, em processo analógico, para as partes de cada verso com uma síntese apurada, resgatando o que há de miserável nos dramas coletivos. No resgate das possibilidades para expor o drama coletivo, o homem-natureza não é só meio de exclusão, mas abrigo para repensar os caminhos da humanidade.

Em João Cabral, a tensão entre o que aparenta o mundo exterior e a dura realidade das coisas se constrói a partir da relação com o outro, pela teia de independência assinalada por Fritjof Capra (2001, p. 23), quando diz que tudo é rede de relação e nada existe ou resiste fora delas. Na visão de Capra, somente será possível estabilizar a população, quando a miséria for reduzida em âmbito mundial. A extinção da flora e da fauna numa escala massiva continuará enquanto o hemisfério terrestre estiver sob o comando de um consumo desacelerado e de enormes dívidas. A escassez dos recursos e a degradação do meio ambiente combinam-se com populações em rápida expansão o que leva ao colapso das comunidades locais.

O mundo, de forma isomórfica, vira um ser indefeso. Na proximidade com o impossível, há em nossos dias um reconhecimento

de que é necessária uma profunda mudança no pensamento humanitário para que se possa resgatar a dignidades dos que vivem anonimamente “sem nenhum nome que o distinga da morte.” O anonimato de vidas humanas corroídas pela falta de comida. No desafio da realidade, o excesso de sofrimento real, como observa Adorno (1991, p. p.64) não se permite esquecer. O excedente de miseráveis perambulando sem rumo requisita da própria arte uma maneira de dizer que reflita a dor dos desvalidos. Para Adorno (1991), “Não há quase outro lugar em que o sofrimento encontre sua própria voz, o consolo, sem que este o atraia imediatamente.”

OS CAJUEIROS DA GUINÉ BISSAU

São plantados em pelotões.
Desfilam para a autoridade
que o fez plantar; são em parada,
sem o nordestino à vontade.

Os cajueiros são anarquistas,
nenhuma lei rege seus galhos
(o de Pirangi, de Natal,
é horizontal, cresceu deitado

Como vão hoje esses cajueiros
que do seu Nordeste irredento
Salazar recrutou para a África?
Já podem dar seu mar exemplo?

(MELO NETO, 1994,p.567)

O homem cajueiro cabralino é convertido à negatividade de uma condição movida pela precisão, pelo estado de alerta do homem vivendo as consequências de um estado totalitário e colonial: “Salazar

recrutou para a África?” (MELO NETO, *idem, ibidem*). Na antropomorfização do cajueiro, há duas características que se repartem em eterna luta de resistência anônima: “os cajueiros são anarquistas/nenhuma lei rege seus galhos” (MELO NETO, *idem, ibidem*). Em busca de outra existência menos severa, o homem-cajueiro estabelece um grupo de equivalência com o Nordeste e com a África, reiterando assim a diferença indiferente que reduz o homem cajueiro ao tudo e a nada.

O cajueiro é o irredento e o mau exemplo, “que o fez plantar; são em parada,/ sem o nordestino à vontade” (MELO NETO, *idem, ibidem*), provido de afeto e dedicação ao ente humano. Falar do cajueiro também é falar do vegetal nômade, a árvore de rua à procura da liberdade; o cajueiro anônimo que vaga sem endereço certo à procura de sua tribo, mas também o cajueiro é o que tem fúria como todo rizoma que se vê na condição de agredido. A natureza fala. O cajueiro fala. É nesse tipo de analogia que João Cabral se espelha para construir seu poema africano. O cajueiro anarquista é como se fosse uma árvore anonimamente rebelada, como uma árvore de mangue que por muito tempo serviu de quilombo das Américas.

Os personagens cabralinos vêm desprovidos de nomes. Diferentemente do poema narrativo de Raul Bopp (2001), em que Cobra Norato tem como professor de geografia o próprio rio, em João Cabral os homens anônimos aprendem com o mar lições de geometria: “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” (MELO NETO, 1994, p. p.11). Nos arredores da quadra versificada, o poeta, ao remeter-se para as coisas do mundo, volta-se para a voz coxa do poema “que a poesia não é de dentro, / que é como casa, que é de fora;/ que embora se viva de dentro/ se há de construir, que é uma coisa/ que quem faz/ faz para fazer-se/ muleta para a perna coxa” (MELO NETO, 1994, p.558).

Ao contrário de Raul Bopp (2001) que faz suas serpentes virarem mangue antropofagicamente, João Cabral transforma ‘O cão sem plumas’ em uma fábula do rio Capibaribe. “O que distingue de outros rios, / os recifenses **rios-mangues?**” (MELO NETO, 1994, p.453; grifo nosso). Se observarmos a décima estrofe de “Paisagem do Capibaribe I,” Cabral (1994, p.106) aproxima seu rio-mangue de uma cobra: “Como às vezes/ passa com os cães/ parecia o rio estagnar-se. / Suas águas fluíam então/ mais densas e mornas; / fluíam com as ondas/ densas e mornas de uma cobra.”

Com o olhar aliado ao rio sem plumas, o poeta busca a expressão ativa da comunicação do mar com o rio: “Lá, o mar entra fundo no rio/ e em passos de rio, corredios, / derrama-se em todos os tanques/ por onde a salmoura dos **mangues**” (MELO NETO, 1994, p.236; grifo nosso). Sem descuidar das metáforas, a palavra evita a banalização do sentido de panfletagem ecológica. Esta umedecida beleza natural, quando poluída pelos homens, não provoca reflexão? “Dessa forma, por meio da linguagem, acaba o **mangue** por vencer o mar, englobá-

lo em um parêntese que contém restos do que estava contido noutra parêntese” (VERNIERI, 1999, p.126; grifo nosso). Para Susana Vernieri (*ibidem*): “Será depois da ameaça do silenciamento total do mar e da lição de purificação da linguagem também tirada do mesmo mar que João Cabral encontrará, no **mangue** parado, a matéria mínima para compor a fala.” Em verdade, o que está parado não é a estruturação da linguagem, cujo artifício serve para dar conta do social, como pergunta o verso de João Cabral: “Como vão hoje esses cajueiros?” Se olharmos atentamente o mundo, sem sobressaltos encontraremos o peso da vida que atormenta a consciência que aí está na atualidade, como diz Italo Calvino (2003, p. 19), “em toda forma de opressão, na intrincada rede de contrições públicas e privadas e que acaba por aprisionar em suas malhas cada vez mais cerradas.”

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura**. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

BOFF, Leonardo. **Ecologia**: Grito da Terra: grito dos pobres. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

BOPP, Raul. **Cobra Neto**. Rio de Janeiro: José Olímpio: 2001.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. **Pertencendo ao universo**. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. **A teia da vida**. São Paulo: Cultrix, 2001.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **O povo de Ipixuna**. São Paulo: CEDI, 1992.

CASTRO, Josué de. **Documentário do nordeste**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1968.

_____. Visões do Recife. In: SOUTO MAIOR, Mário; SILVA, Leonardo Dantas (org.) **O Recife**: quatro séculos de sua paisagem. Recife: FUNDAJ, Massangana; Prefeitura da cidade do Recife, Secretaria de Educação e Cultura, 1992, p.255-261.

_____. **Geografia da fome**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001a.

_____. **Homens e caranguejos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001b.

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

_____. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Número 1. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998.

ORTEGA Y GASSET, José. **O homem e a gente** (intercomunicaçãohumana).

Livro Iberoamericano, LTDA: Rio de Janeiro, 1973.

VERNIERI, Susana. **O Capibaribe de João Cabral em o Cão Sem Plumas e o Rio**: Duas Águas. São Paulo: Annablume, 1999.



Foto de Leopoldo Senghor

1

- *Cemitérios* gerais

onde não só estão, os mortos.

- Eles são muito mais completos

do que todos os outros.

- Que não são só depósito

da vida que recebem morta.

- Mas *cemitérios* que produzem

e nem mortos importam.

- Eles mesmos transformam

A matéria-prima que têm.

- Trabalham-na em todas as fases,

do campo aos armazéns.

- *Cemitérios* autárquicos,

se bastando em todas as fases.

- São eles mesmos que produzem

os defuntos que jazem.

- Nestes cemitérios gerais

não há *morte* isolada.

mas a *morte* por ondas

para certas classes convocadas.

- Nunca ela vem para um só morto,

mas sempre para a classe,

assim como o serviço

nas circunscrições militares.

- Há classes numerosas, como

a de Setenta-e-sete,

mas sempre cada ano

o recrutamento se repete.

- E grande ou não, a nova classe,

designada pelo ano,

segue para a milícia

de onde ninguém se viu voltando.



Fonte: <http://poetaelmar.blogspot.com/2010/09/cemiterio-do-sertao.html>. Acesso em: 15 nov. 2020.

("O relógio", *Serial*)

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

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

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

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

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

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



Fotografia de Rosanne Araújo (2020)

("O alpendre no canavial", *Serial*)

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

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

[...]



Fonte: Antonio Fernando De Franceschi et al., *Cadernos de Literatura Brasileira*. João Cabral de Melo Neto, n. 1, São Paulo: Instituto MoreiraSalles, 1996, p. 41.

("O ovo de galinha", *Serial*)

A presença de qualquer ovo,
até se a mão não lhe faz nada,
possui o dom de provocar
certa reserva em qualquer sala.

O que é difícil de entender
se se pensa na forma clara
que tem um ovo, e na franqueza
de sua parede caiada.

A reserva que um ovo inspira
é de espécie bastante rara:
é a que se sente ante um revólver
e não se sente ante uma bala.

É a que se sente ante essas coisas
que conservando outras guardadas
ameaçam mais com disparar
do que com a coisa que disparam.



Fotografia de Júlio Cadó (2020)

("Graciliano Ramos:", *Serial*)

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

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

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

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

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas.

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga,
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.

Falo somente para quem falo:

quem padece sono de morto

e precisa um despertador

acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,

a contrapelo, imperioso,

e bate nas pálpebras como

se bate numa porta a socos.

GRACILIANO RAMOS



DESGRACILIANO RAMOS



AOÃO

Retrato De João Cabral De Melo Neto

O gesto de tirar os óculos, de apoiar a testa na mão
(como para sustar a explosão das idéias e interiorizar-se)

O rito de auto-comiseração (ou zombaria):
apertar os lábios num sorriso seco e horizontal de máscara

O medo do demônio e dos infernos
e nenhuma convivência com um Deus que seja

O pavor e o pudor: onipotência e técnica
de preservar a intimidade dolorosa

A neurose da aspirina, do relógio e do tempo
como se o instante último fosse necessariamente aquele

O desejo do amor, a recusa do amor, o pecado no amor
e a casuística fidelidade ao próprio amor

A missão, a omissão e a ousadia da distância:
angustiada ausência, reprimida presença

O degredo e o segredo: na tortura
pela aspereza da dor invulnerável

A necessidade de confirmar se se "compreende"

o debate, a fluência, a lucidez

A dialética e a disciplina do poeta

e o preconceito atávico da casta

o compromisso ascético com a palavra:

salvação e danação, perdição e deificação.

Zila Mamede



Zila Mamede e João Cabral de Melo Neto

("O sertanejo falando", *A educação pela pedra*)

A fala a nível do sertanejo engana:

as palavras dele vêm, como rebuçadas

(palavras confeito, pílula), glace

de uma entonação lisa, de adocicada.

Enquanto que sob ela, dura e endurece

o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,

dessa árvore pedrenta (o sertanejo)

incapaz de não se expressar em pedra.

2

Daí por que o sertanejo fala pouco:

as palavras de pedra ulceram a boca

e no idioma pedra se fala doloroso;

o natural desse idioma fala à força;

Daí também por que ele fala devagar:

tem de pegar as palavras com cuidado,

confeitá-las na língua, rebuçá-las;

pois toma tempo todo esse trabalho.



Fonte: ALMEIDA, Thiago. Disponível em: <https://www.pavablog.com/2014/04/27/projeto-fotografico-registra-historia-de-mulheres-do-sertao/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

Curral (cabra)lino

Júlio César de Araújo Cadó (UFRN)

Ao nos remetermos à poética de João Cabral de Melo Neto, facilmente acessamos adjetivos como “racional”, “projetada”, “exata”, dentre outros vocábulos que expressam o ponto de vista laboral com qual o poeta voltou-se para o texto, buscando lapidá-lo, imitando a perfeição de uma gema, de uma pedra, imagem central na obra do poeta pernambucano. Sob esse aspecto, poderíamos localizá-lo em um ponto mais próximo do escritor que enxerga no poema um “trabalho de arte”, como ele próprio definiu no ensaio *Poesia e composição*:

Trabalho de arte pode valer a atividade material e quase de joalheria de construir com palavras pequenos objetos para adorno das inteligências sutis e pode significar a criação absoluta, em que as exigências e as vicissitudes do trabalho são o único criador da obra de arte (MELO NETO, 1997, p. 57).

Em uma relação pugilística com a palavra, João Cabral acaba atribuindo à inspiração, sua adversária do outro lado do ringue, uma natureza instintiva que tem, dentre os procedimentos de inscrição nos

textos, a forma de animais, nossa “alteridade radical” (MACIEL, 2016, p. 13). Em *Fábula de Anfion*, produção divisora no percurso cabralino, o inimigo à espreita do Anfion poético, o acaso, é comparado a um elenco de seres:

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
que ninguém viu;
ó acaso, vespa
oculta nas vagas
dobras da alva
distração [...].

(MELO NETO, 2007b, p. 116-117)

Ainda nesse poema, o embate travado entre as partes ganha os contornos de uma esfinge, criatura mitológica e enigmática, cuja cabeça humana é complementada por um corpo de fera. Na narrativa “anfônica”, o acaso contamina a flauta novamente com a organicidade que lhe tinha sido apartada pelo Sol do deserto:

[...] 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.

(MELO NETO, 2007b, p. 117)

Segundo Derrida (2002), a poesia apresenta-se como espaço singular para a apreensão do animal não humano pelo *Homo sapiens sapiens*. No caso de João Cabral, os bichos entram em sua poética não só pelo viés negativo da inspiração, tornando-se professores com os quais poeta e homem podem aprender da mesma forma com que tomaram lições inorgânicas com as pedras e o mar. Na explosão de vida contida no final de seu texto mais conhecido, *Morte e vida severina*, dentre os vaticínios que o menino-milagre recebe das ciganas está um futuro de aprendizagens com a fauna dos mangues recifenses:

[...] aprenderá a engatinhar
por aí, com aratus,
aprenderá a caminhar
na lama, com os goiamuns,
e a correr o ensinarão
os anfíbios caranguejos,
pelo que será anfíbio
como a gente daqui mesmo.
(MELO NETO, 2007a, p. 128)

Do outro lado do rosário dos retirantes, o poeta pernambucano dedica um dos textos publicados em *Quaderna* à cabra, animal típico do sertão nordestino, local de onde inventariou muitas imagens para seus poemas. Já em *O rio*, poema narrativo publicado anteriormente, o poeta havia destacado a cabra como animal em associação com o humano. Ao descrever a região da qual emigram homens e águas, o narrador fluvial identifica como grupos remanescentes “pedras e poucos *homens/ com raízes de pedra, ou de cabra*” (MELO NETO, 2007a, p. 20, grifo nosso).

Antes de focarmos na maneira como ele inseriu o balido em estrofes, deparamo-nos com uma ambiguidade logo no título, *Poema(s) da cabra*, no qual a desinênciade de número entre parênteses

instaura possibilidade(s) para enxergar a estrutura do texto. Podemos reconhecê-lo como um só poema segmentado em 11 seções, sendo 9 delas numeradas, ou textos separados nos quais a luz incide sobre aspectos distintos do animal, compondo um quadro que reconstrói o caprino. Sem abrir mão da ambiguidade, iremos nos referir ao texto no singular, reconhecendo a numeração de seções como marcas indicativas para a segmentação. Assim como os demais poemas presentes no livro, *Poema(s) da cabra* segue o projeto estético de estrutura em quartetos, cujos versos pares relacionam-se por meio de rimas, em sua maioria, toantes, comuns na poesia de João Cabral.

A primeira seção do poema, toda registrada entre parênteses, busca apreender a topografia das margens do Mar Mediterrâneo por meio do encadeamento entre elementos característicos da paisagem: terra, pedra e cabra. O litoral transformado em pedra pelas intempéries pode ser comparado a um tabuleiro de escarpas, cujas casas foram ocupadas pela presença incontornável do animal:

não se vê um palmo de terra,
por mais pedra ou fera que seja,
que a cabra não tenha ocupado
com sua planta fibrosa e negra.
(MELO NETO, 2008, p. 78)

É significativa a finalização da estrofe anterior com a palavra “negra” como característica da cabra, pois as três seções que lhe seguem empreendem o intento de, por meio de palavras, identificar a singularidade dessa cor, em chave denotativa e conotativa. Ao contrário da coloração escura presente em madeiras nobres como o ébano e o jacarandá, o negro do animal é tido como “da segunda classe”, sua definição passa pelo reconhecimento da mesma cor na enumeração explosiva “do preto, do pobre, do pouco”, daquilo que sob a cor “sai *mais barato*” (MELO NETO, 2008, p. 79, grifo do autor). A relação entre a materialidade do signo “negro” e as marcas da subalternidade e da marginalidade já estavam presentes em outro poema de nome animalesco, *O cão sem plumas*, no qual a simbiose entre os viventes e o rio Capiberibe é realçada pela partilha de uma natureza desplumada:

Abre-se em flores
pobres e negras
como negros.
Abre-se numa flora
suja e mendiga
como são os mendigos negros.
(MELO NETO, 2007b, p. 138)

Rompendo com a valoração negativa dada ao termo pela sociedade de classes, máquina de colocar à margem (do rio, do mar, do fluxo da vida), a seção seguinte procura desvendar a origem da cor negra da cabra. Sob a influência dos três sóis capricornianos, signo do autor, a natureza diurna da cor torna-se sinal de energia, “*negro de vida, não de morte*” (MELO NETO, 2008, p. 80, grifo do autor). Embora a seção 3 do poema desvincule o “negro” do sentido único da cor, a cabra multicolor irmana-se com os marginalizados ao ser despojada de “orvalho”, “folhas”, “moela, úmidos, lábios”, tornando-se negra devido ao mesmo pulso de afirmação da vida. Ainda nessa seção, o poema afasta-se do litoral europeu e adentra o sertão brasileiro dominado pela cabra Moxotó, espécie comum nas criações do nordeste.

Passada a apreensão visual do bicho, o poema caminha por aspectos comportamentais da natureza caprina. Ao contrário de outros animais que compartilham a vida com o homem, como porcos, vacas, gatos e cães, a cabra guarda sob a epíteto-pele “doméstico” resíduos ariscos de seu passado selvagem, no qual a vida habitava em estado manifesto:

Viva demais para não ser,
quando colaboracionista,
o reduzido irreduzível,
o *inconformado conformista*.

(MELO NETO, 2008, p. 81, grifo do autor)

Ao abrir mão de sua impetuosidade para melhor adequar-se à vida sertaneja, a cabra acaba transformando-se em um ser paradoxal, aceitando compactuar com o humano. Apesar disso, o poema também apresenta o outro lado da relação, originário da intimidação sentida pelo homem devido à resistência do caprino, capaz de mastigar até a mais dura das pedras, absorvendo o que esta tem de mineral:

Por isso quem vive da cabra
e não é capaz do seu braço
desconfia sempre da cabra:
diz que tem *parte com o diabo*.

(MELO NETO, 2008, p. 82, grifo do autor)

No imaginário ocidental, os caprinos foram revestidos de diferentes roupagens simbólicas. A observação dessas peculiaridades requer a diferenciação do sexo do animal, uma vez que podemos vislumbrar uma distinção valorativa entre as formas como a cabra (o feminino) e o bode (o masculino) são lidos no decorrer do tempo. Nas narrativas gregas, a cabra emerge como provedora da nutrição. Podemos nos lembrar da figura de Almateia, cabra mitológica que alimentou o pequeno Zeus, após a fuga orquestrada por Reia para proteger o filho mais novo da voracidade de Cronos. Chevalier e Gheerbrant (1986) adicionam ao verbete “cabra” em seu dicionário de

símbolos a importância do pelo do animal na narrativa bíblica, sendo o material que cobria o tabernáculo do povo de Israel.

Entretanto, na estrofe anterior, a relação com o animal é vista pela lente negativa, como se fosse manifestação de forças diabólicas. Essa imagem é tradicionalmente mais próxima à do bode. Animal de sacrifício na Grécia Antiga, ao qual devemos a etimologia da palavra “tragédia”, “o canto do bode”, ele era símbolo de Dionísio e Pã, deuses relacionados, dentre outros domínios, à fertilidade. Esse aspecto fez com que chegasse à Idade Média como expressão da luxúria:

Nesta perspectiva, o bode, animal hediondo, converte-se em símbolo de abominação, de reprodução ou, como disse Louis Claude de Saint-Martin, de putrefação e de iniquidade. Animal impuro, absorvido totalmente pela necessidade de procriar, não é mais do que signo de maldição (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 223, tradução livre).

Nesse percurso, a imagem acabou desembocando nos rituais de bruxaria e de feitiçaria, onde Satã é representado com partes do corpo semelhantes ao bode, como cabeça com chifres e cascos fendidos. No caso do poema de João Cabral, instaura-se uma desconfiança de jagunço roseano (ROSA, 2019) ao contemplar a resistência demonstrada pelo animal (pactário), subvertendo as intempéries do sertão. Mais por imposição do que por escolha, para a cabra sobra o alimento mais rasteiro, mais difícil de digerir, e que não

serve para os outros animais. Por ser “prisioneira e carcereira” (MELO NETO, 2008, p. 82), ela tem a liberdade condicionada pela secura que legisla sobre o sertão.

O rio Capibaribe já havia narrado que “Para os bichos e rios/nascer já é caminhar” (MELO NETO, 2007a, p. 19). Podemos aplicar essa passagem do poema ao modo de viver da cabra, que encontra em seu caminho plantas e homens retorcidos, como pedras, o que faz com que sua lida diária seja a de encontrar o que há de mais fundo sob a primeira camada aparente de terra seca, terra também convertida em pedra. Essa questão vaza em João Cabral a partir da apreensão de um aspecto biológico do animal: o fato de ser ruminante. Porém, mastigar o mesmo material inúmeras vezes não a transforma em um ser ensimesmado: “Viver para a cabra não é/ re-ruminar-se introspectiva” (MELO NETO, 2008, p. 83). Trabalhando a chave metapoética, podemos ler essa seção como um comentário à crítica que chega sobre a obsessão do autor com a materialidade do texto. Da mesma forma que o ruminar não impede que o animal olhe, transite e aja sobre o mundo, a fixação cabralina com a palavra-pedra não é “*jamais contemplativa*”. Nesse sentido, a cabra que poderia passar longe da ode lírica configura-se como representante, no reino animal, do ponto de vista antilírico da antiode de João Cabral de Melo Neto.

Na perspectiva da absorção caprina por outros elementos, o poema prossegue com a identificação da natureza da cabra naqueles que compartilham a necessidade de “[...] fazer de seu corpo couro”

(MELO NETO, 2008, p. 83), construindo ao redor de si uma couraça que permita, embora com dificuldade, caminhar em um ambiente inóspito:

Os jumentos são animais
que muito aprenderam da cabra.
O nordestino, convivendo-a
fez-se de sua *mesma casta*.

(MELO NETO, 2008, p. 84, grifo do autor)

Nesse sentido, João Cabral faz um “exercício de cumplicidade”, apontado por Maciel (2016, p. 99) como um dos mecanismos manejado pelos poetas para alcançar a outra margem, que é o animal não humano. Em *Poema(s) da cabra*, homem e bicho tornam-se partes irmanadas em face à sobrevivência. Essa relação chega ao ponto de podermos encontrar na constituição humana um esqueleto mais interno, forte e resistente:

A cabra deu ao nordestino
esse esqueleto mais de dentro:
o aço do osso, que resiste
quando o osso perde seu cimento.

(MELO NETO, 2008, p. 84, grifo do autor)

Com o fim das seções numeradas, o poema recupera a estrutura entre parênteses da primeira seção. Desta vez, o texto não abandona o sertão nordestino ao retomar imagens mediterrâneas, pois, por meio de um reflexo metonímico, é possível encontrar o que há de comum nas duas. Como resultado de operações linguístico-matemáticas, João Cabral encontra na vida sob o menos o denominador comum (SECCHIN, 1999) entre as duas paisagens:

Mas não minto o Mediterrâneo
nem sua atmosfera maior
descrevendo-lhes as cabras negras
em termos das do Moxotó.

(MELO NETO, 2008, p. 85)

Se o mar homérico não pode ser reconhecido nas águas intermitentes dos rios nordestinos, nem as pedras do litoral mediterrâneo refletem as linhas das gretas de contração do semiárido, é possível transpor as barreiras geográficas sob o símbolo da cabra. Dessa forma, João Cabral parece questionar os limites da etiqueta regionalista que lhe impõem devido ao trabalho com cenas e imagens típicas do Nordeste, mediante o reconhecimento do “sátiro” sertanejo nos rostos daqueles homens cuja vida “mais espessa” (MELO NETO, 2007b, p. 153) é conquistada a cada dia.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

DERRIDA, Jacque. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MELO NETO, João Cabral. Poesia e Composição. *In*: MELO NETO, João Cabral. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 51-70.

MELO NETO, João Cabral. **Morte e vida severina**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007a.

MELO NETO, João Cabral. **O cão sem plumas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b.

MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SECCHIN, Antonio Carlos. O controle do discurso (Quaderna). *In*: SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: A Poesia do Menos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p. 133-161.

("Autobiografia de um só dia", *A escola das facas*)

No Engenho Poço não nasci:
minha mãe, na véspera de mim,

veio de lá para a Jaqueira,
que era onde, queiram ou não queiram,

os netos tinham de nascer,
no quarto-avós, frente à maré.

Ou porque chegássemos tarde
(não porque quisesse apressar-me,

e se soubesse o que teria
de tédio à frente, abortaria)

ou porque o doutor deu-me quando,
minha mãe no quarto-dos-santos,

misto de santuário e capela,
lá dormiria, até que para ela,

fizesse cedo no outro dia
o quarto onde os netos nasciam.

Porém em pleno Céu de gesso,
naquela madrugada mesmo,

nascemos eu e minha morte,
contra o ritual daquela Corte

que nada de um homem sabia:
que ao nascer esperneia, grita.

Parido no quarto-dos-santos,
Sem querer, nasci blasfemando,

pois são blasfêmias sangue e grito
em meio à freirice de lírios,

mesmo se explodem (gritos, sangue),
de chácara entre marés, mangues.



Fonte: <https://diariodopoder.com.br/brasil-e-regioes/cem-anos-de-joao-cabral-de-melo-neto-uma-vida-em-prosa-e-verso>. Acesso em 16 de nov. 2020.

("A pedra do reino", *A escola das facas*)

1.

Foi bem saber-se que o Sertão
não só fala a língua do *vão*.

Para o Brasil, ele é o Nordeste
que, quando cada seca desce,

que, quando não chove em seu reino,
segue o que algum remoto texto:

descer para a beira do mar
(que não se bebe e pouco dá).

2.

Os escritores que do Brejo.
ou que da Mata, têm o sestro

de só dar a vê-lo no pouco,
no quando em que o vê, sertão-osso.

Para o litoral, o esqueleto
é o ser, o estilo sertanejo,

que pode dar uma estrutura
ao discurso que se discurso.

3.

Tu, que conviveste o Sertão
quando no sim esquece o não,

e sabes seu viver ambíguo,
vestido de sola e de mitos,

a quem só o vê retirante,
vazio do que nele é *cantante*,

nos deste a ver que nele o homem
não é só capaz de sede e fome.

4.

Sertanejo, nos explicaste
como gente à beira do quase,

que habita caatingas sem mel,
cria os romances de cordel:

o espaço mágico e feérico
sem o imediato e o famélico,

fantástico espaço suassuna,
que ensina que o deserto funda.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/151503974950137166/>

Acesso em: 15 nov. 2020.

Não Há Guarda-Chuva

Não há guarda-chuva contra o poema

Não há guarda-chuva contra o amor

Não há guarda-chuva contra o tédio

Não há guarda-chuva contra o mundo

Não há guarda-chuva contra o tempo

Não há guarda-chuva contra a noite

Não há guarda-chuva contra a ameaça

Se vem vindo forte a tempestade

Perco o medo

Enfrento a fera

Eu sei quem é ela, com essa minha tira na vontade

Regiões onde tudo é surpresa

Como uma flor mesmo num canteiro

Que mastiga, que cospe como qualquer boca

Que tritura como um desastre

O tédio das quatro paredes

O tédio das quatro estações

Cada dia devorado nos jornais

No tédio dos quatro pontos cardeais

Não há guarda-chuva contra as filas

Feito serpentes pelas calçadas

Não há guarda-chuva para as crianças, pivetes,
menores, abandonadas

Não há guarda-chuva contra o veneno, o despeito do
ser humano

Não é à toa, pros inimigo

Sou urtiga, sorrindo é que se castiga

Sou paraibana de tutano

(...)

CÁTIA DE FRANÇA & CAMERATA ARTE MULHER



NO BAGAÇO DA CANA UM BRASIL ADORMECIDO

("Menino de engenho", *A escola das facas*)

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-se ao quase de cegar-se,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se.

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



Fonte: WOLFENSON, Bob. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/joao-cabral-de-melo-neto-100-anos/>. Acesso em: 15 nov. 2020.

Fábrica

André Teles

A fábrica no subúrbio.
Isolada feito castelo
do burgo, vila operária
Paupéria.

Ordeiramente protegida
do caos circundante.

Grades, muros, arames,
vigias:
o bloco fechado,
claro à luz dos postes
na noite,
nutre-se de vidas
garantindo-se
igual.

Na penumbra selvagem
vagam cães,
farejando a desordem,
para mantê-la
subterrânea
e inofensiva.

Entretanto,
todo arsenal de vantagens
cai
à sombra de uma poesia
coletiva.



Fonte: <https://dicasbarcelona.com.br/wp-content/uploads/2019/11/Vista-de-Sevilha.jpg>. Acesso em: 12 nov. 2020.

(“Cidade cítrica”, *Andando Sevilha*)

Sevilha é um grande fruto cítrico,
Quanto mais ácido mais vivo.

Em geral, as ruas e pátios
arborizam limões amargos.

Mas vem da cal de cores ácidas,
dos palácios como das taipas,

o sentir-se como na entranha
de luminosa, acesa laranja.

("Sevilha e o progresso", *Andando Sevilha*)

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

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

conservando puro seu centro,
intocável, sem que seus de dentro
tenham perdido a intimidade:
que ela só, entre todas cidades,

pode o aconchego de mulher,
pode o macio existir do mel,

que outrora guardava nos pátios
e hoje é de todo antigo bairro.



Fonte: About Seville | Drupal Dev Days Seville 2017 (drupaldays.org)

Acesso em: 29 jan. 2021.

("Touro andaluz", *Andando Sevilha*)

Há um momento na *corrida*
em que o espectador também *lida*.

Quem nos *palcos*, quem nos *tendidos*,
quem no *sol*, quem na *sombra* rica,

esquece quem, de ouro ou de prata,
ali está a fazer sua faina.

Surge o touro de cabeça alta,
seu desafio é a toda a praça.

Corre em volta, querendo ver
quem com ele vai-se entender;

se essa alta cabeça que leva
há alguém que abaixar se atreva.

Depois, se campá, o olhar derrama,
olhar de carvão, brasa, drama,

chama que dá um calafrio
mesmo em quem mais longe do risco.

(Até o momento em que os toureiros
canalizam seu ímpeto cego,

se apoderam dele: e o calafrio
muda de curso, como um rio.)

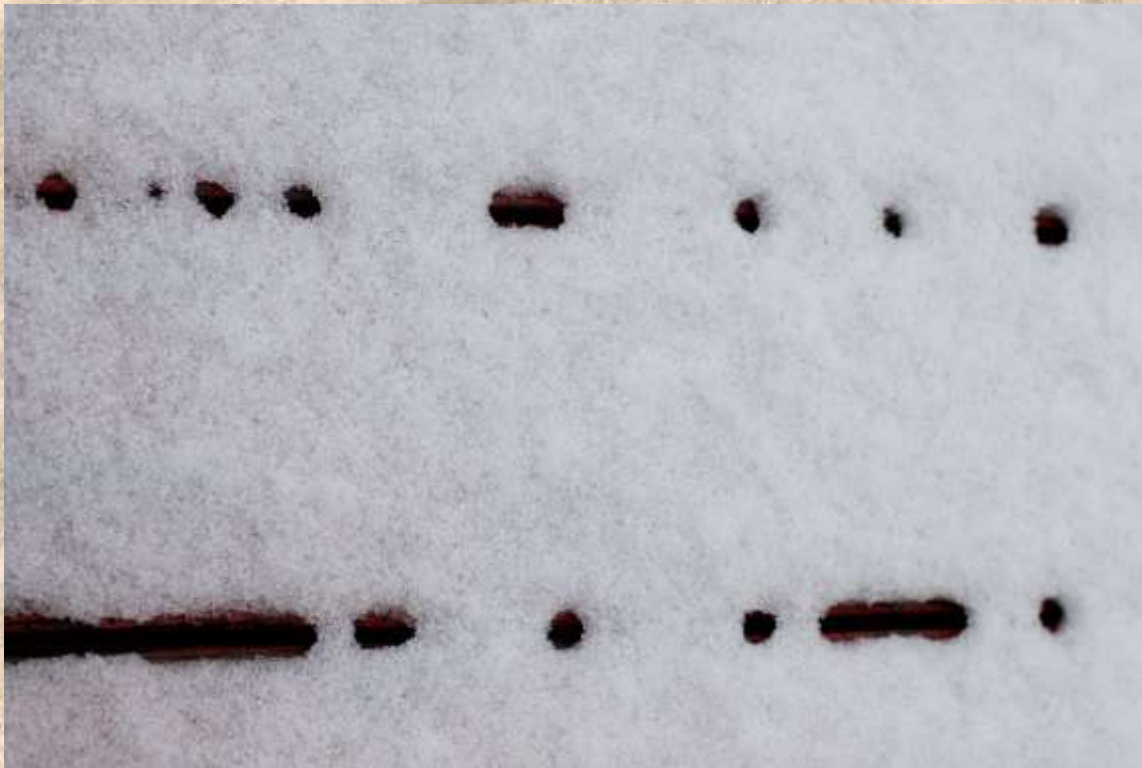


SALVADOR DALÍ, TOURADA, 1965



Enjoado de rodar no chão horizontal
sem horizontes,
Resolveu aprender a trepar nas fachadas,
com as trepadeiras...

Carlos Braga



(“Guerra”, *Primeiros poemas*)

A poesia circula livremente entre os bloqueios.

Os grandes poemas são compostos em Morse.

Sobre o espaço e o tempo abolidos

generais sonham planos definitivos

entretanto forças formas brancas

pousaram nos alto-falantes das trincheiras.

Funeral de uma humanidade sem plumas

Lisane Mariádne

Por muitos anos, as vozes de poetas e romancistas nordestinos ecoaram em minhas leituras. As narrativas sobre as travessias realizadas por personagens que deixaram seu espaço rumo a um lugar que lhes pudesse oferecer sobrevivência, em especial, despertavam em mim um interesse que pouco havia sentido por outras obras literárias. Observar os personagens partindo, de seu espaço e de si, me fazia questionar os efeitos dessa sobrevivência para o sujeito: afinal, que sobrevivência seria esta? Rumo a que essa partida levaria? Além disso, a voz saudosa pela terra deixada para trás, pela memória do que ela representa para a formação de quem somos (ou de quem éramos e de quem queríamos ser), também me levava a questionar o quão nossas lembranças podem nos acalantar justamente por ressaltar, prioritariamente, apenas o que atenua nossa fragilidade.

“Do mundo afastado, sofrendo desprezo, / Ali veve preso, / Devendo ao patrão. / O tempo rolando, vai dia, vem dia, / E aquela fãmia / Não vorta mais não! / Distante da terra tão seca mas boa, / Exposto à garoa, / À lama e ao paú, / Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo, / Vivê como escravo / Nas terra do Su.” Patativa do Assaré, nestas últimas estrofes de “A triste partida”, ofereceu a

uma menina leitora o que seriam possíveis respostas àquelas suas perguntas, naturais de quem resiste a fechar o livro, a realizar a partida dele, deixá-lo para trás, pois constantemente se questionava sobre o que aconteceria com aqueles sujeitos após chegarem a seu destino. O que o poeta pássaro me cantou foi a percepção de que a sobrevivência do sujeito não implicava, então, no destino romântico da felicidade. A partida do lugar era também a partida do homem, este ficava em pedaços e se sustentava como podia, já que “ele vive em um mundo e só não entende porque é assim tão diferente. Ele se pergunta: que bicho eu sou, assim tão diferente? Ele não entende porque é assim tão diferente. Ele vive num mundo dos iguais, mas ele é diferente.” É também por esta diferença, indicada por Graciliano Ramos, por meio do pensar silencioso de Fabiano em “Vidas Secas”, que a jovem leitora se sentiu ainda mais atraída por refletir sobre esses sujeitos partidos colocados onde nossos olhos não querem alcançar, não querem enxergar, pois, talvez, eles nos fizessem questionar nossa contribuição para o seu destino árido.

Neste mês, fui colocada outra vez a pensar sobre esses sujeitos partidos, não somente os de origem nordestina, mas todos aqueles que têm para si somente uma terra dada, nem larga nem funda. Se estas últimas palavras reverberam os versos severinos de João Cabral de Melo Neto, igualmente a notícia veiculada pela página TAB⁴ o faz. Não de forma tão direta e sem discricção, mas sim de modo mais arrebatador. O título da matéria é: “Como é viver dentro de buracos no concreto de São Paulo”. No momento em que li a manchete,

⁴ https://tab.uol.com.br/edicao/pelas-entranhas/index.htm?utm_source=twitter&utm_medium=social-media&utm_campaign=tab&utm_content=geral#page12

Fabianos e Severinos, bem como tantos outros personagens estavam à minha frente. Eu escutei o silêncio de Fabiano se questionando “que bicho eu sou, assim tão diferente?”. Eu estava ao lado do lavrador para quem foi “esclarecido”: “É a parte que te cabe / Deste latifúndio”. Eu vi seus pedaços partidos.

“Em São Paulo as pessoas já não moram somente embaixo, mas DENTRO de buracos de pontes e viadutos” prossegue o subtítulo do texto. A caixa alta, o destaque para a especificidade, é de responsabilidade do repórter Felipe Pereira, cujo intuito pode ser apenas imaginado, mas seu efeito em minha leitura foi o ecoar de “Funeral de um lavrador”: “Esta cova em que estás / Com palmos medida / É a conta menor / Que tiraste em vida”. Certamente não por acaso, a matéria de destaque se encontra em um especial da página chamado “Nas Entranhas”. O sujeito é não apenas partido, ele é enterrado na cidade que não quer vê-lo ou percebê-lo em sua estrutura, estão nas entranhas que alimentam e, ao mesmo tempo, nauseiam. Entranhas: palavra sinonímia a tripas, tripas essas que foram atiradas para Chico Bento e sua família em “O Quinze”, de Raquel de Queiroz, personagens esses cujo desespero transformou aquela carne insossa em alimento, paralelo ao que ocorre, segundo a matéria, com as pessoas dentro de São Paulo: “[...] o desespero transforma tudo em casa. Até buraco de viaduto”. O desespero transforma tudo em qualquer coisa, inclusive em refúgio para a fome ou para o abandono.

Entre as histórias relatadas na matéria, a de Luciano também me levou novamente para as páginas da literatura. Baiano, oriundo da cidade de Euclides da Cunha, local cujo nome homenageia o autor que narrou os acontecimentos da Guerra de Canudos,

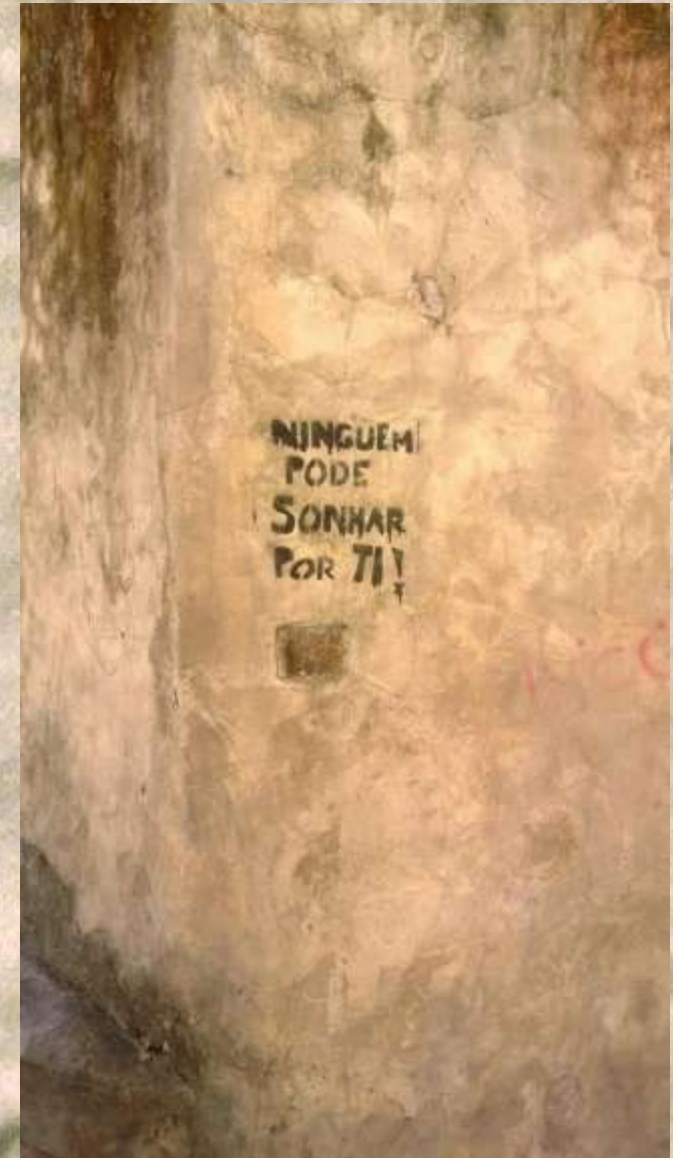
também ocorrida naquele território, Luciano veio do lugar em que a luta desigual foi um dos impulsos para uma das passagens mais memoráveis da literatura brasileira: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”. A minha inquietude passou a ser sobre como o destino forçou a necessidade de tal força para esse sujeito. Leia-se “destino”, aliás, não como um acaso inevitável, mas como esse lugar a que chegou o indivíduo após sua partida. Não foi uma mera sequência de situações implacáveis, tampouco uma sina a ser encarada devido a uma circunstância premeditada por algo maior. Como o rio que corta a cidade e avizinha esses moradores colocados em suas entranhas, a injustiça social atravessa os espaços físicos e humanos, não sendo isso um fado irremediável, mas sim resultado das plumas que, como sociedade, saqueamos.

A distância geográfica entre Tietê e Capibaribe, bem como a distância temporal entre 2021 e 1950 (ano de publicação dos versos cabralinos) não impedem a proximidade entre essas águas, esses cães. A distância entre as salas de jantar, pernambucanas ou paulistas, e as “casas de lama / plantadas em ilhas / coaguladas na lama [...]” é a desagradável existência de quem que não se quer notar – “quem” que é, inclusive, chamado de “aquilo”, muitas vezes, pois sua morte começa pela língua. Os buracos dos concretos levam a lama que deixamos da porta para fora.

“O rio sabia / daqueles homens sem plumas. / Sabia / de suas barbas expostas, / de seu doloroso cabelo / de camarão e estopa.”. Em “O cão sem plumas”, Cabral mostra que um rio sabe o que nós queremos não saber, nos esforçamos para ignorar. Deixamos que ali aqueles homens se percam, onde nós também nos perdemos. Novamente a pergunta que

Fabiano se faz ecoa: “que bicho eu sou, assim tão diferente?”, afinal que bicho somos para que o rio seja mais homem que nós?

“Difícil é saber / se aquele homem / já não está / mais aquém do homem; / mais aquém do homem / ao menos capaz de roer / os ossos do ofício; / capaz de sangrar / na praça; / capaz de gritar / se a moenda lhe mastiga o braço; / capaz / de ter a vida mastigada / e não apenas / dissolvida / (naquela água macia / que amolece seus ossos / como amoleceu as pedras)”. Ecuridão e silêncio cercados pelo concreto nos deixam aquém do homem, dentro de um buraco como conta menor que tiramos nesta vida, mastigados e dissolvidos na terra que queríamos dividida, uma cova medida para uma humanidade parca. Difícil é saber quem há dentro do buraco.



DOIS POEMAS
JUCELRY RÉGIS

Estar Sendo

Tempo e espaço que prefiguro

Célula que compõe o dito

— Lâmina/grito

Pássaro/canto —

Irremovível rastro

Resíduo

Esta vida, e não outra

A sépala, a pétala

E és uma flor

Além da planta

O ser só é

se existe.

Doente de Si

Cegueira branca,
Que pedra angular desmorona
Esse castelo de espelhos?

Torrente de verdades
Rebate
a palavra como cimento

O eco é surdez, censura
da lucidez
nunca outra paisagem

Uma nota fora,
a orquestra em ruína

O bene cantante
tem sempre razão

O ego, um oco
amante da repetição

Castelo refletido
No baile, Eco
e seu vestido puído
alinhavado

DO ALTO DO MEU CASTELO

Inez Cabral

Do alto do meu castelo, observo o mundo, enquanto o mundo me observa. Não leio mais jornais, há muitos anos desisti. Pelas janelas e terraços de casa, observo maritacas e outros pássaros, macacos e preguiças que assolam as minhas terras. Assim como no tempo de Gogol, camponeses pertenciam a seu senhor e alguns contabilizavam sua fortuna contando até em almas mortas, que na verdade nem eram assim tão diferentes do que suas almas vivas e escravizadas. Meu poderio se constitui de milhares de almas vivas e pulsantes. Digo vivas, porque são almas indômitas, impossíveis de escravizar, e dão o exemplo de como poderia ser a humanidade, se seguisse as suas intuições e instintos, em vez de aceitar e se dobrar aos desejos desumanos de seus senhores. Aliás, para que servem os senhores? Vivo sozinha no castelo, há muito meus filhos se foram, e aos poucos percebi que não precisava mais de criados. De vez em quando recebo alimentos que um rapaz deixa na porta de casa. Os alimentos são poucos, na minha idade já não se come muito. O dono da loja de onde vêm esses alimentos, recebe uma quantia por mês, mandada pelo advogado, a única pessoa com quem converso uma ou duas vezes ao ano, neste meu castelo inabitado. No início, tentou pôr-me a par do que ia pelo mundo, mas agora se cala, entendeu que

não me interessa. Meus filhos sumiram em outras paragens, nem sei se estão vivos. Tenho netos? bisnetos? Não sei, o carteiro não aparece mais por aqui. Mande tirar o telefone, sua campainha estridente deixava-me louca. Através dele só chegavam a mim futilidades ou tragédias do mundo lá fora. Sou feliz, ou melhor: não sou infeliz. Meus pensamentos e eu nos bastamos.

Passo os dias pintando, faço retratos de mim, quando jovem, cercada de conhecidos e admiradores.

Me apaixonei uma vez. Na época abafava esse sentimento, preocupada que estava em ser aceita pela sociedade que me rodeava. Ela era linda, pura, alegre, nunca me aproximei nem me dei a oportunidade de dizer-lhe o que sentia por ela. Dentro de mim travava-se uma guerra sem quartel entre o que sentia e o que me era permitido sentir. Casei-me com um homem que eu não amava, submetia-me a seus desejos e caprichos, como todas as mulheres de bem devem agir. Vi de longe que aos poucos ela murchou, passou a rezar todo o tempo. Todos achavam que acabaria num convento. Seus pais lhe impuseram um casamento com um homem de duas vezes a sua idade. Ela acatou, eu quase morri de desgosto, sem perceber que eu tinha acatado primeiro. Rebelar-se não adiantaria, nós duas tivemos uma criação (em que fomos impregnadas desde os áureos tempos de nossa infância) povoada de santos, diabos, espelhos e luzes.

Há alguns dias (seriam meses?) fiz o retrato da paixão de minha juventude, com um terço na mão e um véu na cabeça. Era com ela que eu sonhava enquanto sofria com a indiferença do meu marido, com os alaridos das

crianças que não desejei e do burburinho do mundo que me rodeava. Soube que alguns anos depois de casada suicidou-se. Soube disso, pois foi dela a última carta que recebi. Era um adeus sem cobranças, com ar de confissão, em que me pedia perdão por seus sentimentos impuros a meu respeito. Diziam que era histérica e estéril, mas depois de ler essas linhas vi que apenas era infeliz. Meu Deus! por que tive tanto medo de me aproximar dela? Era tola, covarde e talvez por minha culpa ela tenha desistido. O último livro que me veio de fora, e que releio até hoje, foi Orlando de Virginia Woolf. Poderíamos ter vivido uma vida assim, mas o destino e minha covardia me impediram de tentar.

Fiquei por aqui, no meu castelo, no meio da encosta do Corcovado, sem alegrias nem tristezas, distante dessa humanidade que inventou regras, guerras e conceitos que nunca devi acatar. O que me restou, foi minha solidão e o matraquear dos bandos de maritacas que cruzam o céu quando o sol se põe.





"Escrever é estar no extremo de si mesmo."

João Cabral de Melo Neto