

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**A IMAGEM NA AUSÊNCIA:**  
**LEITURA DE *PAISAGENS COM FIGURAS* DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

**JOSÉ GUILHERME PIMENTEL JOAQUIM**

São Carlos/SP

2019

JOSÉ GUILHERME PIMENTEL JOAQUIM

**A IMAGEM NA AUSÊNCIA:**

LEITURA DE *PAISAGENS COM FIGURAS* DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História, Cultura e Sociedade

**Orientação:** Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha

São Carlos/SP

2019

Joaquim, José Guilherme Pimentel

A Imagem na Ausência: Leitura de Paisagens com Figuras de João Cabral de Melo Neto / José Guilherme Pimentel Joaquim. -- 2019.  
126 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador: Diana Junkes Bueno Martha

Banca examinadora: Gisele Novaes Frighetto, Paulo César Andrade da Silva, Daniel Marinho Laks

Bibliografia

1. João Cabral de Melo Neto. 2. Poesia Moderna Brasileira. 3. Imagem Crítica. I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Romildo Santos Prado – CRB/8 7325



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

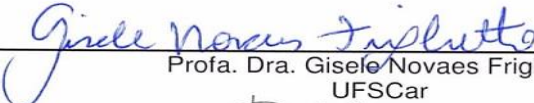
Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura


---

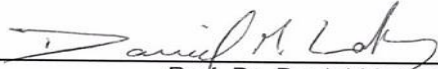
**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato José Guilherme Pimentel Joaquim, realizada em 28/02/2019:

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Gisele Novaes Frighetto  
UFSCar

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva  
UNESP

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Daniel Marinho Laks  
UFSCar

## **AGRADECIMENTOS**

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Diana Junkes Bueno Martha pelo diálogo em que sempre procurou construir “portas por-onde, jamais portas-contra” e por toda a confiança depositada no trabalho.

Ao Prof. Dr. Wilton José Marques e ao Prod. Dr. Pedro Marques Neto pela leitura rigorosa e muito instrutiva realizada na qualificação, definidora para a trajetória final do trabalho.

Ao Prof. Dr. Daniel Marinho Laks e ao Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva que com muita gentileza aceitaram participar da banca de defesa e cujas leituras contribuíram enormemente para a finalização da dissertação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFSCar que tanto contribuíram para a minha formação nos últimos anos.

Aos amigos Arthur, Bruno e Mateus Paludetti por toda prosa à toa e também por todos os diálogos preocupados com o presente.

Aos meus pais por todo o apoio e compreensão.

## RESUMO

O trabalho elabora uma leitura do livro *Paisagens com Figuras* de João Cabral de Melo Neto (1956;2003), publicado primeiramente na reunião *Duas Águas*, buscando retomar as relações entre *visualidade* e *fala* como outra possibilidade de interpretação da noção de crítica, complementando aquela estabelecida pelos estudos fundadores de sua fortuna crítica enquanto metapoética. Nesse sentido, além de uma tensão entre *dizer* e *fazer*, como aponta a *Imitação da Forma* de João Alexandre Barbosa (1975), a obra do poeta pernambucano permite a leitura de uma tensão entre *ver* e *dizer/falar*; a disposição da imagem e da metáfora no poema envolve não apenas um movimento de “retificação interna”, como aponta Luiz Costa Lima (1968), ou de “desmontagem reflexiva” como proposto na noção de *Metáfora Crítica* por João Alexandre Barbosa (1974), mas também possuem uma relação de sobreposição em que a complexa articulação entre figura e paisagem parece criar um movimento dinâmico de espacialização no poema na medida em que a interação das figuras nos dão a ver a paisagem e a paisagem também possibilita uma nova interação de figuras. Esse movimento de sobreposição, termo emprestado de Flora Süssekind, ou de articulação, interação e desdobramento, se dá não apenas pela exposição dessas imagens como em uma montagem, mas também por elementos narrativos, *pervividos* nas leituras de Cabral da tradição literária espanhola, que encadeiam e dão ritmo a essa apresentação em uma tensão entre *narração* e *exposição*, termos também propostos por Flora, criando a meu ver uma espacialidade que, mesmo com uma proposta de objetividade pela concisão da linguagem e a não enunciação direta de um sujeito lírico, se abre para uma experiência intersubjetiva entre aquele que nos apresenta a paisagem, na maioria das vezes oculto, e nós enquanto leitores-espectadores. A leitura do poema é também leitura da paisagem, e em uma dimensão estrutural dessa tensão entre narrativa e exposição é possível perceber uma convergência histórica de aspectos da poesia medieval espanhola, passando pela afinidade com a Geração de 27, e aspectos modernos que já vinham sendo objeto de reflexão poética na produção cabralina anterior à década de 50. Esse jogo complexo que vai se tecendo no decorrer do livro, envolvendo figura e paisagem, parece, no entanto, cessar diante da paisagem desértica do nordeste pernambucano onde a esterilidade é acentuada pela ausência de imagem ou fala que possa nomeá-la, paralisando o olhar diante da incessante reprodução da morte levada ao extremo nos três poemas denominados *Cemitérios Pernambucanos*, em que figura e paisagem parecem levar a uma relação tautológica na qual morte e cemitério são indiferentes, se tornando objeto opaco diante dos quais não conseguimos encontrar saída. Inelutável cisão do olhar, como afirma Didi-Huberman (2010) a partir de Joyce, que separa “o que vemos daquilo que nos olha”.

**Palavras-Chave:** *João Cabral de Melo Neto, Paisagens com Figuras, Imagem Crítica.*

## ABSTRACT

The assignment develops a reading of João Cabral de Melo Neto's book *Paisagens com Figuras* (Landscapes With Figures) (1956; 2003) - firstly published in his collected works volume *Duas Águas* (Two Waters) -, seeking out to reconsider the relations between *visuality* and *talk* as another interpretation possibility for the concept of *critical poetry* in complement to the one established as metapoetry. In this sense, beyond a tension between *to speak/to talk* and *to make*, as points out João Alexandre Barbosa's study *A Imitação da Forma* (The Imitation of Form) (1975), the poet's work allows the reading of a tension between *to see* and *to talk*. The image's and the metaphor's arrangement in the poem involves not just a movement of "internal rectification", as expose Luiz Costa Lima(1968), or "reflexive disassembling" proposed by João Alexandre's concept of "Critical Metaphor" (1974), but it has an overlapping relation where the complex articulation between figure and landscape seems to create a dynamical spatiality movement in the poem accordingly as the figures interactions give us to see the landscapes, and the landscapes enable a new interaction of figures. This overlapping movement, concept lent from Flora Süssekind (1993), or articulation and interaction movement, occurs not just by the exposition of this images like in an assembly, but by narrative elements, recovered in Cabral's readings of the Spanish literature tradition, that weaves and gives rhythm to that presentation in a tension between storytelling and exposition, concepts also proposed by Flora Süssekind, creating, in my viewpoint, a spatiality that, even with a propose of objectivity by the language concision and the non-directly lyrical subject enunciation, opens itself to an intersubjectivity experience between that one who present us the landscape, most of time not exposed, and us while spectators readers. To read the poem is to read the landscape as well, and in a structural dimension of this tension between storytelling and exposition is possible to note a historical convergence of middle-age Spanish poetry aspects, including the affinities with 27' Generation, and modern aspects that had been object of poetical reflection in the works of João Cabral before 1950. This complex game that goes weaving itself during the book, involving figure and landscape, seems, however, to cease against the desert landscape from Brazil Northeast, in Pernambuco specifically, where the sterility is accentuated by the lack of image, word or talk that could nominates that landscape, paralyzing the eye when confronted by the incessant death reproduction led to extreme in the poems denominated *Cemitérios Pernambucanos* (Cemeteries in Pernambuco), where figure and landscape seems to lead to a tautological relation in which death and cemetery are indifferent one from another, they become an opaque object against we are not able to escape. "Ineluctable modality of the visible", as affirms Didi-Huberman (2010) from James Joyce, that divides what we see from what look back at us.

**Keywords:** *João Cabral de Melo Neto; Paisagens com Figuras* (Landscapes With Figures); *Critical Image*.

## SUMÁRIO

<b>SUMÁRIO</b> .....	<b>8</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>1 - PAISAGEM EM DESEQUILÍBRIO</b> .....	<b>22</b>
1.1 – A paisagem diante do olhar.....	24
1.2 – Sujeito anônimo ou sujeito ausente: quem nos apresenta a paisagem? .....	30
1.3 A Memória na Imagem do Rio .....	32
<b>2 - ENTRE A PÁGINA E A PAISAGEM</b> .....	<b>38</b>
2.1 A Paisagem Como Página.....	40
2.2 A Paisagem Como Fábula.....	52
<b>3 - AUSÊNCIA DA MEMÓRIA COMO MEMÓRIA DA AUSÊNCIA</b> .....	<b>64</b>
3.1 A Memória na Espanha.....	66
3.2 Encontro entre Espanha e Pernambuco .....	70
3.3 A Memória da Ausência no Deserto Pernambucano .....	84
<b>4 - A PAISAGEM ESTÉRIL</b> .....	<b>98</b>
4.1 Tautologia da Morte nos Cemitérios Pernambucanos .....	100
4.2 O Olhar Cindido na Poética Cabralina.....	108
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>122</b>



## INTRODUÇÃO

No ano de 1956, João Cabral de Melo Neto publica a coletânea *Duas Águas*, reunindo sua produção poética escrita até então e apresentando três livros inéditos: *Uma Faca Só Lâmina*, *Paisagens Com Figuras* e *Morte e Vida Severina*. O livro pode ser considerado um marco na trajetória do poeta, primeiramente por se tratar de publicação inédita até então em uma editora consolidada no cenário nacional, a José Olympio<sup>1</sup>, e em segundo lugar por trazer no título e na organização do livro, uma proposta de interpretação de sua própria produção que exerceu grande influência na fortuna crítica de sua obra. Assim, *Duas Águas*, título cujo a referência mais comum é um tipo de telhado que possui dois caimentos, compreenderia também dois modos distintos de ler os livros até então publicados:

*Duas águas* querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aproveitamento temático, quase sempre concentrado, exige mais do que leitura, releitura; de outro, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos.

(MELO NETO, 1956)

A partir da divisão proposta pelo poeta, temos no livro a seguinte disposição: na primeira água *Uma Faca Só Lâmina*, *Paisagens Com Figuras*, *O Cão Sem Plumas*, *Psicologia da Composição*, *O Engenheiro* e *Pedra do Sono*. Já na segunda água, *poemas para auditório*, temos *Morte e Vida Severina*, *O Rio* e *Os Três Mal-Amados*. Reconstruindo, ainda que insuficiente, uma breve exposição da recepção dessa hipótese de leitura sugerida pelo próprio autor, é possível notar uma constante no modo como é incorporada pelos primeiros estudos<sup>2</sup>, vinculando à primeira água uma noção de crítica da linguagem poética pela própria

---

<sup>1</sup> O primeiro livro de João Cabral de Melo Neto, *A Pedra do Sono*, publicado em 1942, e o segundo, *O Engenheiro*, de 1945, foram publicados à custa do próprio autor. *Os Três Mal-Amados*, até então lançado apenas em periódico no ano de 1943, recebia sua primeira edição em livro na reunião *Duas Águas*. Já *Psicologia da Composição*, com a *Fábula de Anfion e Antiode*, lançados em conjunto no ano de 1947, e *O Cão Sem Plumas*, em 1950, tiveram suas primeiras edições em pequenas tiragens feitas pelo próprio autor em sua pequena aventura editorial, *O Livro Inconsútil*, no período em que o poeta pernambucano viveu em Barcelona.

<sup>2</sup> Refiro-me especificamente ao ensaio *O Geômetra engajado* de Haroldo de Campos, ao capítulo *A traição conseguinte ou a Poesia de Cabral* publicado em *Lira e Antilira* de Luiz Costa Lima, o livro *João Cabral de Melo Neto* de Benedito Nunes, atualmente reeditado e ampliado como *João Cabral: a máquina do poema*, e o livro *A Imitação da Forma* e o ensaio *Linguagem e Metalinguagem em João Cabral* de João Alexandre Barbosa. Tais estudos, publicados entre o final da década de 60 e o final da década de 70, são hoje incontornáveis pela leitura rigorosa da produção de João Cabral que vai de seu primeiro livro, *Pedra do Sono*, até *A Educação pela Pedra* de 1966, apesar disso, por conta do distanciamento histórico e até mesmo teórico e do contato com a obra

linguagem em um gesto metalinguístico, reflexão própria da poesia crítica cabralina; e tomando a segunda como a via mais participante e, portanto, comunicativa de sua poesia, em que se ressalta a dimensão denotativa de sua poética. É nesse sentido que Haroldo de Campos irá interpretar a dualidade, respectivamente, como:

Poesia de concentração reflexiva e poesia para auditórios mais largos. Poesia crítica e poesia que põe o seu instrumento, passado pelo crivo dessa crítica, a serviço da comunidade (CAMPOS, 2013, p. 84-85).

Seria injusto, no entanto, apontar uma leitura superficial da fortuna crítica sobre a dualidade ou duplicidade da poética cabralina em relação a essas duas águas. Haroldo de Campos, por exemplo, afirma que a poesia de João Cabral é dialética, não por buscar uma síntese ideal “mas pela guerra permanente entre os elementos em conflito, à busca de conciliação” (CAMPOS, 2013, p. 84). Colocando essa tensão no horizonte do possível e não do eterno e tomando a alternância de cenas nordestinas espanholas de *Paisagens com Figuras* como o *casulo* de *Quaderna*, Haroldo afirma que neste livro as duas águas “comunicam-se como braços que são de um mesmo manancial, não se distinguindo às vezes senão pela ocasião temática”. (CAMPOS, 2013, p. 85)

Em *a Imitação da Forma*, João Alexandre Barbosa, também afirma a complexidade da dualidade proposta pelo próprio poeta, apontando em relação às duas águas não uma divisão mas uma *tensão* possível de ser lida em toda a sua obra entre *fazer* e *dizer*, buscando vincular em sua reflexão poética :

O que este meu ensaio vem pretendendo mostrar é precisamente a maneira pela qual é possível ver o seu texto como *tensão*, e não *resolução*, entre fazer e o dizer – sistema de convergência, sempre precário, através do qual o poeta se situa e se define ao situar e definir os rumos de sua obra. (BARBOSA, 1975, p. 92)

Esses primeiros estudos de grande fôlego souberam compreender a complexidade e não incorreram em uma leitura que privilegiasse uma divisão rígida a partir dessas duas águas, ainda assim buscaram diferenciar, senão como duas espécies de poéticas distintas, como duas *dicções* ou dois *pólos* no âmbito da comunicação do poema, como afirma Benedito Nunes, também citado no estudo de Barbosa mencionado acima:

É precisamente sob o aspecto da comunicação, problema que tanto preocupa João Cabral e que vimos silhueta-se na atitude de Anfion, que a diferença

entre as “duas águas” pode ser estabelecida. Não são a quantidade de informação nem as qualidades formativas da poesia que estão em jogo na “segunda água”, mas o aumento do volume e da área de sua comunicabilidade. Temos assim, em vez de duas espécies de poesia, dois tipos de dicção que se distinguem em função do destinatário e da modalidade de consumo do texto. (NUNES, 2007, p. 52-53)

Ainda que as duas águas não representem duas poéticas distintas e que apareçam articuladas de modo complexo, é possível apontar nesses primeiros estudos uma preponderância à primeira água ao dividi-la, como afirmado acima, entre um pólo metapoético e um polo comunicativo. Com um breve distanciamento histórico e mudanças nas perspectivas teóricas, algo que se consegue enxergar nesses primeiros estudos, imprescindíveis para o estudo da obra de João Cabral de Melo Neto, é um protagonismo da metalinguagem/metapoesia ou poesia sobre poesia que, supostamente, caracteriza a primeira água cabralina, fazendo desse caráter, evidentemente crítico, uma espécie de força gravitacional do poema.

Luiz Costa Lima (1968) nos aponta como recurso estilístico próprio da poética a “retificação interna da imagem” que, principalmente a partir de *Psicologia da Composição*, estabelece a relação do poema com a realidade. Nesse sentido, as cadeias de imagens com que o poema opera internamente, não se afastam do real nomeado, como no caso de Mallarmé, mas são trocadas incessantemente até que se atinja “visível e concretamente o objeto visível e concreto que se procurou dizer” (LIMA, 1968, p. 283). Desse modo, o crítico compreende também uma poética de tensão ao apresentar o modo como João Cabral se coloca contra o lirismo convencional na medida em que trava um constante confronto com a transposição da imagem que busca incorporar na linguagem do poema, impedindo, portanto, “que a imagem cabralina se transforme em metáfora ou símbolo” (LIMA, 1968, p. 298). Com isso, em sua leitura de *Uma Faca Só Lâmina* chegará à constatação de que:

A convivência entre linguagem e metalinguagem partilha do caráter mais central que temos tentado explicar a propósito da imagem. Do mesmo modo que esta se distingue do mero signo para que, entretanto, acrescente camadas novas e crescentes de concreção, na metalinguagem o poeta reflete sobre sua linguagem, não somente a emprega, mas não para que estabeleça uma etapa ainda mais abstrata àquela a que já a linguagem é forçada – por sua natureza de sistema de referências – mas sim para forçar a concreção mais intensa possível: aquela que a mantendo no plano da palavra – ou seja da criação, da poesia – procura ser mais do que criação de palavras (LIMA, 1968, p. 355)

De modo semelhante, João Alexandre Barbosa, em *A Metáfora Crítica* (1974), apresenta o caráter crítico da poesia de João Cabral pelo movimento de saturação da metáfora. A criticidade da obra cabralina é estabelecida no espaço interno do poema pela relação entre

“a função poética desempenhada pela linguagem e o questionamento implícito de seus valores como tática de construção textual”. É dessa maneira que o poeta utiliza as relações entre linguagem e metalinguagem como módulo de sua criação poética, colocando em evidência “o problema de uma poética da denotação, incluindo a experiência num sistema referencial e auto-reflexivo incessante” (BARBOSA, 1974, p. 137), conforme o crítico: “a liquidação das relações metafóricas pela inclusão, no verso, de uma desmontagem reflexiva de suas próprias tessituras ‘poéticas’”. (BARBOSA, 1974, p. 140)

Em sua leitura de *Paisagens com Figuras*, Benedito Nunes, compreende a poesia do livro como “mais apurada e rigorosa” comparada a *Morte e Vida Severina*, se desenvolvendo:

[...] sob a plena consciência da natureza linguística do fenômeno poético, que permite controlar reflexivamente o efeito da apreensão verbal, subordinada quase sempre a um segundo plano, metalinguístico. (NUNES, 1971, p. 89)

Marcando uma pequena exceção nesses primeiros estudos, José Guilherme Merquior, em *A Nuvem Civil Sonhada* de 1972, nota uma ambiguidade no que denomina *poesia da poesia* e que, segundo o crítico, estaria presente de modo mais evidente em poemas como *Psicologia da Composição*. Procura afirmar, assim, a ampliação da reflexão sobre a linguagem para uma reflexão ontológica e existencial:

A poesia da poesia de João Cabral é uma estratégia ambígua, onde o poder de acurada descrição do processo criador se desdobra em reflexão ontológica e existencial. (MERQUIOR, 1997, p. 160)

Apesar da grande contribuição para os estudos cabralinos, esta concepção de *poesia crítica* parece ter levado a um impasse que vai ser colocado de modo mais evidente por Sebastião Uchoa Leite (1986). Em ensaio publicado pela primeira vez em 1982 e reunido no livro *Crítica Clandestina* quatro anos mais tarde, o crítico traça uma espécie de balanço dos estudos cabralinos realizados até então, apontando que, embora tenha havido um ganho como “precisão qualificativa” com destaque para o *antiidealismo* do *sistema poético* cabralino, a “obstinação do rigor exegético dessa crítica parece criar uma verdadeira “aura” em torno do poeta” (LEITE, 1986, p. 136). O termo *aura*, evidentemente, é utilizado de modo irônico, pois, na medida em que afirma o caráter dessacralizador da linguagem poética cabralina, a obstinação em ressaltar a metalinguagem corre o risco de elevar a reflexão sobre a linguagem a estatuto de *eidos poético*, definindo de modo essencial e abstrato a obra de João Cabral de Melo Neto:

O excesso de valorização dos aspectos metalinguísticos (metapoéticos) da obra parece apontar para uma hipertrofia da lucidez crítica numa obra que, no fim de contas, é poética, ou ficcional. E que sendo, nesse sentido amplo, uma ficção, há nela também fingimentos, a construção de uma fábula mítica, com todas as suas contradições e conflitos. (...)

(...) o risco é justamente de trazer a obra de um poeta que iniciou a sua “conquista metódica” da realidade com a crítica veemente da idealização poética, de volta a esse *eidós* perdido, só que agora disfarçado de metapoética estrutural. (LEITE, 1986, p. 136)

A posição assumida pela crítica de Sebastião Uchôa Leite não pode ser confundida com uma negação dos estudos anteriores, de grande importância para a leitura dessa dimensão metapoética da obra de João Cabral, mas sim uma crítica à repetição excessiva dos aspectos metalinguísticos que podem levar ao exagero uma leitura bem consolidada até mesmo fora do meio acadêmico. Uchôa Leite chama a atenção para o risco desse exagero, que decorre em não se atentar para a ficcionalidade, compreendida enquanto “o que excede os limites do texto como pura tessitura verbal e passa para o receptor como um conjunto de imagens” (LEITE, 1986, p. 137). Essa dimensão ficcional da obra se expressa não somente na aproximação com a prosa, mas também na presença da ironia e do humor próximo da sátira em inúmeros poemas<sup>3</sup>. Assim, além da realidade enquanto *texto*, Sebastião Uchôa Leite propõe que vejamos a obra de João Cabral também sob esse prisma *ficcional*:

Se é certo que não pode haver uma literatura ficcional sem texto, também não pode haver texto literário sem ficcionalidade [...] se é certo que toda poesia é acentuadamente texto, jogo de linguagem, também é certo que toda poesia tem, menos ou mais marcados, elementos ficcionais, jogo do real e do imaginário. (LEITE, 1986, p. 137)

Mais recentemente a questão da dualidade colocada em *Duas Águas* foi retomada por Waltencir Alves de Oliveira (2012), levando em consideração a recepção dessa intervenção do próprio poeta na interpretação de sua obra, o estudo de Oliveira coloca em questão não apenas a relação entre metalinguagem e comunicação, mas também a hierarquia em sua obra a partir desses parâmetros, considerando que em obras da primeira água, considerada crítica, encontram-se inúmeros elementos que poderíamos considerar comunicativos, assim como na segunda água podemos encontrar um modo reflexivo de apresentar o poema. Mais que isso, a obra de João Cabral é reinterpretada a partir da tensão entre outros extremos, ampliando a noção de dualidade e envolvendo as relações complexas entre objetividade e subjetividade,

---

<sup>3</sup> Em *João Cabral e a Ironia Icônica* (2003), o crítico faz uma leitura da ironia na poética cabralina a partir da diferença, colocada por Gilles Deleuze, entre *ironia* e *humor*.

entre razão e emoção, que não necessariamente se resolvem a partir de uma lucidez sobre o fazer poético.

Convém notar, como bem o faz Oliveira, que os primeiros estudos mencionados acima estavam limitados a uma leitura parcial da obra de João Cabral, e, portanto, não englobam a leitura dos livros de sua última fase que vai de *Museu de Tudo* até *Sevilha Andando*, *Andando Sevilha*. Como contribuição, a exposição dessa *tensão do gosto dos extremos* que permeia toda a poesia de João Cabral de Melo Neto, em conjunto com um distanciamento histórico maior em relação à obra do poeta pernambucano e aos primeiros estudos dessa obra, torna possível reconsiderar elementos até então não muito notados nas leituras do poeta como a emoção em sua expressão erótica e a expressão autobiográfica.

Também levando em consideração a emoção e o aspecto subjetivo, ainda que não especificamente autobiográfico, da poesia de João Cabral, Cristina Henrique da Costa (2014) reavalia algumas definições recorrentes da fortuna crítica para a figura do poeta e de sua obra, como as de: poeta racional, poeta lúcido, a consciência e o controle sobre o fazer, a ausência de emoção, etc. Com isso, para melhor apresentar, não apenas a subjetividade, mas também o aspecto afetivo/sentimental da poética cabralina, busca ultrapassar a imagem recorrente do poeta racional e objetivo e desconstruir o excesso de conceituação em torno da leitura de sua obra. Como parte dessa desconstrução conceitual a crítica afirma que:

[...] a linguagem metapoética, que “define” conceitualmente a poesia que se lê em João Cabral, é exatamente nele o processo que é preciso ultrapassar. E, aliás, é para essa ultrapassagem interna e corruptora da teoria que o poeta vive apontando. (COSTA, 2014, p. 20)

É nessa ultrapassagem interna que Cristina Henrique irá apresentar um sujeito deslocado no poema cabralino, sempre a brincar “com a ausência e com a presença do signo “eu”. Assim, se atentando para a “coação retórica” ou os “engodos retóricos” presentes nos poemas, temos em Cabral um texto que é:

[...] subjetivo, mas não por ser legível no signo “eu”. É subjetivo, porque a subjetividade concreta envolve o autor, a obra e o leitor; não se atém aos signos em nenhuma etapa. (COSTA, 2014 p. 34)

No limite desse trabalho não me proponho a ultrapassar a leitura da metalinguagem em João Cabral, o que alguns estudos, incluindo os citados acima, vêm fazendo com grandes contribuições para a leitura da obra de João Cabral de Melo Neto. Não pretendo tão pouco me opor à concepção de poesia crítica compreendida enquanto reflexão sobre a linguagem poética, mas sim retirá-la de sua posição de centro gravitacional evitando o risco de definição

*eidética*, apontando outro gesto no âmbito visual, que assim como a metapoética, também compõe o caráter crítico da poética cabralina. Retomando a questão colocada por Sebastião Uchoa Leite, a reavaliação da dualidade e da tensão por Waltencir Alves de Oliveira e a reinterpretção do sujeito poético na leitura de Cristina Henrique da Costa, chamo a atenção para duas leituras da obra do poeta pernambucano feitas por Flora Sússekind que serão de grande importância para a hipótese de leitura do livro *Paisagens Com Figuras* que busco propor.

Em *Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto*, Sússekind nos leva a uma reflexão pertinente ao presente trabalho em sua leitura da *fala* na poesia de João Cabral de Melo Neto. Para tanto explora tanto o aspecto *expositivo* de sua poesia, enquanto construção das paisagens a partir da visualidade, quanto o ritmo narrativo que marca a fluidez e a interação das figuras dispostas nessa exposição, criando uma tensão entre *descrição* e *relato* que expressa a tensão entre *ver* e *dizer* que há na poética cabralina. Assim, temos uma hipótese pertinente para outro desdobramento da dualidade ou duplicidade da poética cabralina em afinidade com nossa proposta de leitura:

E se, de um lado, pelo que neles há de descrição, esses relatos parecem reforçar o marcado aspecto expositivo da poesia de Cabral, de outro, porém, pelo seu caráter narrativo, por vezes pela extensão, pela fluidez, parecem tender a instabilizar tal registro.

Uma duplicidade de registro que, se mantém certa instabilidade entre descrição e relato – a ponto de por vezes quase cessar o movimento mesmo de percurso que pauta a crônica (como na “marcha quase nula” do rio no “Pregão Turístico do Recife”), ou de se apagarem vistas (como na “Fábula de Anfion”), cenas e gentes (como em “Vale do Capibaribe”) –, sugere, igualmente, o que parece distinguir o método cabralino: *a confluência, em tensão continuada, de um tom expositivo e um andamento narrativo na composição do poema*. (SÚSSEKIND, 1993, p. 100)

Sússekind irá estender essa hipótese, até então pensada nos poemas-relatos de viagem, notando que essa conjunção, ou confluência:

[...] é fundamental ao processo de escrita de João Cabral de Melo Neto de modo geral. Mesmo se observados apenas certos textos seus a rigor nada narrativos. (SÚSSEKIND, 1993, p. 100)

Há outra *tensão* nesse gosto dos extremos cabralino, nesse caso, entre *tom expositivo* e *andamento narrativo*, que nos possibilita abrir uma chave de leitura pertinente sobre a articulação entre paisagem e figura e a complexa espacialidade no livro em que se concentra a leitura desse trabalho. Assim, em relação à paisagem, no artigo *O Predomínio do Negro*, Flora apresenta uma relação entre fixação e fluidez, que faz com que o exercício paisagístico pareça

estar sempre a um passo da impossibilidade, marcando uma complexa dualidade da poética cabralina:

Tensão inerente ao paisagismo que explica, em parte, o recurso frequente a ele numa obra como a de Cabral, marcada exatamente pela conjugação de pólos a rigor excludentes, como figuração e abstratização, descrição e narração, percepção espacial e consciência temporal. (SÜSSEKIND, 1994)

Em sua leitura de *Paisagens com Figuras*, João Alexandre Barbosa apreende uma relação semelhante, embora não a compreenda necessariamente como tensão:

Precedendo de alguns anos a *Tempo espanhol*, de Murilo Mendes, se, por um lado, dele se aproxima pelo que há de *descritivo* em seu texto, por outro, dele se distingue pela maior complexidade *narrativa* (para, mais uma vez, usar o esquema lukásciano) que consegue extrair das imagens de relação com que joga. (BARBOSA, 1975, p. 129)

Esse movimento de *exposição* em conjunto com a narratividade ocorre no poema como constante exercício imagético que permite outra possibilidade de compreender a experiência subjetiva no poema. Na tentativa de estabelecer uma objetividade para o poema, são utilizados elementos de interlocução que nos conduzem a uma interação do sujeito nas coisas e com as coisas, ao se “objetivar” não se elimina o sujeito, mas o inclui em um pensamento sobre o leitor em seu movimento, projetando no poema um espaço relacional no qual leitor e sujeito lírico se encontram, vivos, na leitura das figuras, entre as figuras, com as figuras e nas figuras que compõem o poema. Na espacialidade criada no movimento entre figura e paisagem, entre exposição e narração, entre o olho-câmera e fala prosaica, é como se o sujeito lírico se projetasse para fora de si mesmo para criar uma dimensão intersubjetiva, ou seja, para melhor comunicar ao seu interlocutor - nós enquanto leitores-espectadores - articulações possíveis com as coisas. Esse gesto guarda afinidade com a reavaliação de Michel Collot (2004) do espaço da subjetividade geralmente atribuída à poesia lírica. Assim, se o lirismo, que na definição de Hegel e que parece ser a mais convencional, pode ser definido como expressão de uma subjetividade fechada, no caso de Collot, pode ser visto também como saída desse sujeito, guardando relação com a poesia enquanto paisagem, central para o pensamento do autor:

A paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora. Ela dá argumentos para uma redefinição da subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas como relação. (COLLOT, 2013, p. 28)



A paisagem, que, na perspectiva do crítico, envolve pelo menos três componentes (um local, um olhar e uma imagem), pode ser compreendida como espaço em que experiência e linguagem se articulam em um *espaçamento do sujeito*. A presença do olhar é fundamental para nos apresentar o espaço em que essas relações são convergidas na experiência do poema objetivo cabralino. Imprescindível para o movimento dessa projeção, o olhar possibilita averiguar a presença de um gesto de reflexão que se dá também em um plano visual, ou seja, é capaz de alargar a reflexão sobre a linguagem poética para além da noção usual de metalinguagem contribuindo para outra compreensão da *crítica*. Assim, além de uma tensão entre *fazer* e *dizer*, muito bem apontada por João Alexandre Barbosa (1975; 2009) tanto em *Imitação da Forma* como no ensaio *Balanço de João Cabral*, haveria também uma tensão entre *ler/ver* e *dizer*.

O aspecto narrativo da poética cabralina nos remete para afinidades que vão sendo adquiridas em sua obra desde 1947, ano em que o poeta se muda para a Espanha, mas principalmente, a partir da década de 50. Momento em que sua relação se torna cada vez mais próxima com a Espanha, não apenas geográfica, mas também histórica, envolvendo tanto práticas populares como a tauromaquia e o flamenco, quanto na tradição literária espanhola com grande interesse pela poesia medieval, como o arcaico *Poema de Mio Cid* e a obra de *Gonzalo Berceo* e a atualização dessas leituras pela *Geração de 27*. Esse interesse, como podemos ver de modo mais detalhado nos estudos de Ricardo Souza de Carvalho (2011) e de Nylcea Pedra (2010)<sup>4</sup>, faz com que João Cabral enxerte aspectos dessas poéticas em sua poética moderna, o que o aproxima de poetas espanhóis da Geração de 27 espanhola como Miguel Hernández, Rafael Alberti e Jorge Guillén, expoentes, assim como Federico Garcia Lorca.

Essa aproximação com a paisagem da Espanha sugere a convergência de aspectos arcaicos da poesia medieval espanhola com aspectos de montagem imagética da poética cabralino mantida até então em uma conjunção singular de estéticas surrealistas e construtivistas<sup>5</sup> em suas primeiras obras. É nos poemas publicados a partir da década de 50,

---

4 Estes dois estudos foram importantes para a consulta da relação de João Cabral com a Espanha. O estudo de Ricardo Souza, *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes* traz importantes registros da relação de João Cabral com artistas espanhóis, já o estudo de Nylcea Pedra, *Um João Caminha Pela Espanha*, traz em sua leitura detalhes importantes sobre o espaço espanhol, cultural principalmente, mas também geográfico.

5 Um dos pontos emblemáticos dessa tensão pode ser apontado nas leituras do livro *O Engenheiro*, de 1945, e do tríptico *Fábula de Aníton, Antiode* e *Psicologia da Composição*, de 1947. Por curiosidade, convém assinalar uma afinidade temporal entre *Psicologia da Composição* e um livro lançado por Sergei Eisenstein em 1944 chamado *Psychology of Composition*, soma-se a isso outra afinidade: o ano de 1946 marca o centenário do ensaio de Edgar Allan Poe *Philosophy of Composition*, o qual o ensaio de Eisenstein parece prestar homenagem. Sobre a

desse modo, que essa reflexão sobre a visualidade se encontra com dois gêneros poéticos tradicionais: o *romancero* e o *cantar de jugleria*. Com isso me parece que, nesse caso de conjugação de exposição e narrativa, as relações entre paisagem e escrita, entre palavra e imagem, entre ver e tocar, assim como a tentativa de constituição de uma memória a partir da espacialidade em que os objetos externos são trazidos para o poema, tem o seu momento mais fértil de experimentação nos livros publicados no decorrer dessa década, entre eles *Paisagens com Figuras*, pomar no tempo desdobrado de seu deserto cultivado. Na estrutura do poema podemos apreender a convergência de inúmeras características poéticas, que, no entanto, não se reduzem a um ecletismo ou decorativismo poético, assumem um momento vivo da convergência no mesmo espaço de elementos da tradição ibérica e as questões próprias da poesia moderna.

Assim, pode-se afirmar que concomitante a essa dualidade entre exposição e narração, outra dualidade perpassa todo o livro *Paisagens com Figuras*: a relação entre Espanha e Pernambuco, o que podemos conferir na distribuição dos poemas na obra: dos dezoito poemas do livro, nove são sobre paisagens espanholas, oito sobre paisagens pernambucanas, e um, como justamente afirma o título, sobre as *Duas Paisagens*. Nessa sobreposição de paisagens, como será exposto de modo mais exemplar no terceiro capítulo deste trabalho, é possível ler a Espanha pela paisagem de Pernambuco, assim como a partir desta ler as paisagens espanholas, sobreposição que, bem se pode compreender, não se dá apenas espacialmente, mas também em uma dimensão temporal. A sobreposição temporal se dá não apenas em aspectos formais do poema, mas também na medida em que são retomadas as paisagens inférteis, a *terra devastada* ou *arrasada*, do deserto que, como aponta Eduardo Sterzi(2011;2014), se configura como a retomada de uma tópica medieval, atualizada modernamente por T. S. Eliot em *The Wasted Land*, e no caso brasileiro traduzida em 1947 na *Fábula de Anfion* de João Cabral de Melo Neto, poema fundamental para a leitura da paisagem árida retirada da fábula e sobreposta ao nordeste brasileiro a partir da década de 50, e no poema *O Rei Menos o Reino*, livro de estreia de Augusto de Campos em 1949. Essas obras, como aponta Sterzi, trazem esse aspecto extemporâneo, capaz de se configurar como presente, em obras contemporâneas, como as de Tarso de Melo, Micheline Verunschik e Carlito Azevedo, entre outros.

---

relação entre o ensaio de Edgar Allan Poe e o ensaio de Sergei Eisenstein Cf. *Philosophy of Composition (1846) e Psychology of Composition (1944): do ensaio literário poeano ao ensaio fílmico eisenteiniano* de Helciclever Barros da Silva Vitoriano e André Luis Gomes (2016).

Em linha semelhante, buscando ressaltar a potência das obras em intervir no tempo presente, Susana Scramim irá sugerir a leitura do arcaico na poesia de João Cabral de Melo a partir do conceito benjaminiano de *Fortleben*, “viver-através” ou “perviver” na tradução do poeta Haroldo de Campos, que denota o modo como o passado, o arcaico é recuperado, revivido e capaz de criticamente intervir no presente. Com isso podemos ver um gesto extemporâneo que singulariza a ação do poeta em relação ao seu presente:

[...] o que caracteriza a relação do poeta Cabral com o seu presente é a extemporaneidade, ou seja, o que define a sua posição é o seu ponto de vista estranho à época e aos valores nela dominantes, capaz por isso de suscitar uma relação crítica ao criar um distanciamento em relação a esses mesmos valores. (SCRAMIM, 2016, p. 193)

A *ética-estética infértil*, como sugere Sterzi, que se origina do devastado deserto de Anfión se torna predominante em sua transposição para a espacialidade pernambucana, em que a figura da morte aparece de modo incessante. No jogo de semelhanças e diferenças entre as paisagens espanholas e as paisagens pernambucanas, em seu desdobramento espacial e sua articulação entre presente e passado, é possível constatar a presença de uma tradição que pode ser lida em quase todas as paisagens espanholas, e que se contrapõe a um cenário de constante ruína nos desertos e cemitérios pernambucanos, assim como em sua memória. Como pretendo desdobrar nos capítulos terceiros e quartos, em sobreposição à paisagem espanhola é possível ler uma ausência de memória nas paisagens pernambucanas na qual a voz do poeta não busca narrar a história desses mortos, mas apenas narrar a ausência dessa memória acentuando o caráter de ruína sem história que se confunde com um eterno retorno da morte. Depois de narrada, pode-se dizer que, o poema transforma para nós essa ausência de memória em uma *memória da ausência* que se coloca diante do olhar do leitor: a figura da morte, na retórica apresentada pelo poeta, é destituída de qualquer memória e apresentada como objeto desnudo sem qualquer traço em sua superficialidade que a diferencie da paisagem também marcada pela morte. Essa *imagem da ausência* se intensifica na *esterilização* provocada pela experiência da morte, que passa a ser descrita com uma objetividade extremamente irônica, desestabiliza a possibilidade de realização das figuras que são apresentadas no decorrer do livro, reduzindo a um mesmo plano figura e paisagem e fazendo com que não se concretize diferença espacial ou temporal: as figuras da morte se reduzem à paisagem da morte.

Se pensarmos com Didi-Huberman (1998) o olhar para a figura espessa da morte em Cabral guarda a abertura de uma cisão, inelutável, entre aquilo que vemos na paisagem e aquilo que nos olha. O que nos olha, as ruínas, a paisagem estéril do *Vale do Capibaribe*, as

tumbas e os próprios corpos que são engolidos pela terra seca nos *Cemitérios Pernambucanos*, nos coloca diante de nossa, enquanto sujeito inserido no poema, própria finitude, levando-nos a encarar nosso próprio vazio. Essa inelutável modalidade do visível, a divisão em nós mesmos provocada pelo vazio que nos olha, o filósofo aponta como *sintoma*:

Tal seria portanto a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34)

Nessa modalidade inelutável há duas possibilidades de tentar suturar a angústia, de buscar superar essa cisão. Conforme a fábula filosófica exposta por Didi-Huberman, uma primeira enquanto *tautologia* estaria aquém dessa cisão, e procura afirmar que aquilo que se vê é apenas o que vê e nada mais. Já a segunda, estaria além dessa cisão, e buscaria suturar a angústia pela via da *crença*. Ambas as saídas, no entanto, apenas recalcam o sintoma dessa cisão, que se apresenta diante de nós quando, apesar da dificuldade, encaramos essa imagem, nos colocamos diante dela mesmo no que ela possui de inquieto em relação ao nosso olhar.

A reflexão de Didi-Huberman e a interpretação de Susana Scramim, desse modo, contribuem para uma leitura da morte na poesia de João Cabral que não se limita a tema, mas enquanto linguagem do poema coloca em questão o olhar diante dessa paisagem em ruínas. Levando em consideração essa potencialidade crítica do olhar, é possível se considerar a possibilidade de uma imagem que incomoda, uma *imagem-crítica*:

[...]que inquieta nosso olhar [...]uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.172)

Nesse ponto da apresentação da proposta deste trabalho, acredito que se faz necessário formular de modo mais sucinto a hipótese de leitura sobre a qual me guiarei no itinerário dos próximos quatro capítulos: há nos poemas do livro uma tensão contínua entre *exposição* e *narrativa*, entre *ver* e *falar*, capaz de criar um movimento de articulação entre paisagem e figura no qual os limites da espacialidade se rompem e são recriados: as figuras desdobram a paisagem do poema, assim como a paisagem permite a disposição de novas figuras. Esse movimento cria uma espacialidade aberta para uma possibilidade de experiência intersubjetiva entre aquele que fala e nos apresenta seu olhar sobre a paisagem, nós enquanto

leitores-espectadores e as figuras diante das quais colocamos nosso olhar. A sobreposição não se dá apenas espacialmente, na articulação interna do poema ou entre Espanha e Pernambuco no decorrer do livro, mas também historicamente no passado que se torna presente nesse espaço, ou seja, no medieval que se atualiza na paisagem com a singular leitura da tradição espanhola. Esse jogo complexo, no entanto, vai se reduzindo na paisagem infértil dos desertos pernambucanos, paralisando nosso olhar diante da incessante figura da morte nos *Cemitérios Pernambucanos*, imagem inquietante que nos leva à cisão entre aquilo que vemos e o que nos olha.

No presente trabalho o percurso de leitura dos poemas não segue a ordem da disposição dos poemas no livro, embora iniciemos o primeiro capítulo com *Pregão Turístico do Recife*, poema que abre *Paisagens com Figuras*. Neste primeiro capítulo a leitura do poema busca apresentar algumas das características dessa articulação entre paisagem e figura, e entre narração e exposição, buscando tratar do modo como a subjetividade aparece no poema e também das articulações que as imagens sugerem. Nesse sentido, podemos apontar uma dualidade que torna complexa a leitura a partir das imagens dinâmicas do mar e do rio, este com o homem. Outro fator relevante é que o poema guarda relação com poemas anteriores ao livro, de certa maneira ele está mais próximo dos poemas que compõem o *tríptico do rio* (*O Cão Sem Plumás, O Rio e Morte e Vida Severina*), com perspectivas, em todos os sentidos da palavra perspectiva, distintas, do que das paisagens áridas que predominam as paisagens pernambucanas do livro, configurando outro olhar sobre a mesma localidade e, portanto, outra paisagem.

No segundo capítulo, busco aprofundar a relação entre página e paisagem que se sugere principalmente nos poemas em que são apresentadas paisagens espanholas: *Imagens em Castela, Campo de Tarragona e Paisagem Tipográfica* guardam em comum a busca por elementos de correspondência entre a paisagem que se vê e a página do poema, que também vemos enquanto lemos, em uma leitura que ao mesmo tempo é leitura do poema e expansão, no poema, para uma leitura do mundo. Assim, temos uma série de analogias nesses poemas entre diferentes imagens e as paisagens de Castela, entre a organização regular do mapa e o campo de Tarragona, entre os instrumentos tipográficos e os bairros fabris da Catalunha. Seguindo, no mesmo capítulo, busco apontar a questão da dualidade, recorrente como transformação nas *fábulas* cabralinas, como a *trocada instalação* do olhar de Joan Brossa, e presente como tensão na maior parte dos poemas de João Cabral de Melo Neto, como na luta do toureiro com o touro, ou no diálogo afiado do *cante* andaluz que se intensifica a cada verso.

Já no terceiro capítulo, pretendo abordar a questão da memória nas paisagens espanholas e nas paisagens pernambucanas, retomando esta última leitura da memória nas paisagens espanholas, podemos ler em sobreposição Espanha e Pernambuco, buscando apresentar como a partir das paisagens espanholas é possível perceber a ausência de memória nas paisagens pernambucanas.

O quarto capítulo consiste em uma leitura dos *Cemitérios Pernambucanos*, buscando apontar alguns aspectos do modo como a apresentação da morte ocorre nesses poemas. Em um segundo momento, expandimos a leitura para aspectos do olhar sobre a morte na obra de João Cabral, buscando apresentar outras relações possíveis nesse olhar cingido do cemitério.

Em nossa leitura utilizamos duas edições diferentes de *Paisagens com Figuras*, a primeira publicada em 1956 na coletânea *Duas Águas*, e aquela publicada na edição de sua *Obra Completa* editadas pela Nova Aguilar em sua reimpressão de 2003. A explicação para o uso de diferentes edições se explica pelas mudanças em versos de inúmeros poemas de uma edição para outra e, embora não possamos ter acesso a outras edições, buscamos apresentar no decorrer da exposição da leitura as mudanças que encontramos. Tratarei com mais detalhes dois casos nos quais as alterações provocam uma grande mudança no sentido do poema: o primeiro no poema *Fábula de Joan Brossa*, em que a alteração parece inverter o sentido anterior; o segundo em *Volta a Pernambuco*, caso mais espantoso em que duas estrofes inteiras, presentes na edição *Duas Águas*, são cortadas nas reedições posteriores. De modo que não tive acesso a outras reimpressões das *Obras Completas* de João Cabral de Melo Neto, suponho por ora que essas alterações não passaram ainda por alguma revisão crítica, o que nos impede de saber se se trataria de mudança intencional do autor ou seria apenas erros editoriais. Com exceção do caso de *Volta a Pernambuco*, em que temos a exclusão de duas estrofes inteiras, e com a impossibilidade de apresentar todas essas alterações que suponho ocorrer em toda a obra do poeta, buscarei no decorrer do trabalho apresentar as alterações em notas de rodapé, tomando como parâmetro a edição de suas *Obras Completas* publicada em 2003, edição central para a leitura que se propõe.

## 1 - PAISAGEM EM DESEQUILÍBRIO

No poema *Pregão Turístico do Recife*, a paisagem descrita não trata do espaço geográfico do sertão pernambucano ou da Espanha, como no resto do livro, sendo composta basicamente por quatro elementos ou figuras: o mar, os velhos sobrados, o rio Capibaribe e o homem que o habita. Nesse capítulo procuro além de introduzir alguns dos aspectos de

exposição e narração que nos levam a percorrer o poema, efetuar uma leitura dessas figuras buscando pensar suas articulações. Algo importante de ser notado é que as quatro figuras aparecem em outros três poemas – *O Cão Sem Plumas*, *O Rio* e *Morte e Vida Severina* - no mesmo espaço geográfico, embora com perspectivas distintas, assim podemos apreender certa memória no uso dessas figuras, elas carregam e atualizam seus usos anteriores, mas também se diferencia deles trazendo novas abordagens ou diferentes modos de dispor as imagens.

Além disso, abordo também a questão da dualidade que, me parece, se movimenta no decorrer do poema na tensão que se forma entre as figuras do mar e do rio, apesar da distância em que estão dispostas no poema, e da aparente regularidade do poema que se desdobra em inúmeras outras questões. O rio, como pretendo apontar, traz em seu movimento um gesto não regular, que em suas acepções parece ir de encontro com as imagens em torno da figura do mar. Vale lembrar que, como nota Antônio Carlos Secchin, no poema *O Cão Sem Plumas*:

[...] pela primeira vez, a assepsia deixa de ser considerada um valor absoluto, desejável em qualquer circunstância – pois, extremada, corre o risco de converter-se em esterilidade (SECCHIN, 2014, p. 81)

Importante considerar afirmações muito enfáticas do autor em relação a essa mudança, que Secchin aponta na obra de João Cabral como ocorridas a partir de *O Cão Sem Plumas* e acentuadas em *O Rio*. Isso porque, tal mudança corre o risco de ser falsamente compreendida como poesia menos complexa que a anterior, e que, no entanto, provém guarda relação com uma escolha estética do poeta, como afirma em entrevista a Vinícius de Moraes, em 1953:

[O rio] foi feito propositadamente prosaico, rude, tosco, mal-acabado. Confesso que a fama que ganhei de ser um poeta “técnico”, “civilizado”, “bem”, estava me irritando ao auge. Busquei conscientemente uma qualidade de juta, de aniagem, de pano de saco. (Idéias Fixas de João Cabral, 1998, p. 105)

No decorrer da fortuna crítica do poeta, podemos notar uma ênfase nas duas primeiras figuras, a imagem do rio, assim como do homem que o habita, desse modo, não é vista em seu didatismo, por sua lição ética ou estética, mas reintroduz “os temas da lama, da estagnação e do apodrecimento” (SECCHIN, 2014, p. 101), reduzindo-a a tema ela parece não estar também incorporada na reflexão sobre a linguagem, ao contrário das duas primeiras figuras que exemplificam a lucidez e controle sobre a linguagem do *poeta-engenheiro*:

O espírito engenheiro extrai do real a réplica da lucidez que comandou sua captação. Assim, o mar é padrão de regularidade “matemática”, os sobrados ensinam “lição madura” – elementos potenciais de sua constituição, mas que

só desabrocham quando o olhar a eles dirigido os escava além da aparência. (SECCHIN, 2014, p. 101)

Considero com isso, que essa figura do rio no poema é o que o desestabiliza, é a lição que, por seu caráter estagnado e esclerosado, foge à racionalidade comumente referida à poética de João Cabral, como veremos no poema. A paisagem, com isso, não parece encontrar um equilíbrio estático nas relações propostas pela disposição dessas figuras, uma vez que a regularidade do mar e a economia dos sobrados parecem ser desequilibradas pela figura do rio, sangue-lama que circula como imagem dinâmica no poema.

Algo que podemos notar na exposição dessas imagens, e que consiste em recurso frequentemente utilizado pelo poeta no livro são marcas de interlocução, nas quais o poeta apresenta um tom de diálogo, muitas vezes didático, com o leitor. Nesse caso me refiro também a João Alexandre Barbosa, que apresenta o caráter didático da poética cabralina como o núcleo de sua leitura em a *Imitação da Forma*.

### 1.1 – A paisagem diante do olhar

No poema que dá início a *Paisagens Com Figuras* um panorama se forma diante de nosso olhar, se assemelhando ao que poderíamos ver na impressão de um cartão-postal, em uma pintura ou filmagem ou na vista que se abre com uma janela. Seja qual for o formato do que vemos, temos a presença de um cenário sendo constituído pelas figuras que despontam na página diante de nosso olhar. O título contribui para essa visão contemplativa se compreendermos a palavra *pregão* como a *exposição* do que teremos diante de nós, como *apresentação* ou *divulgação* de um ponto turístico. A palavra *pregão*, no entanto, pode ser atribuída, não somente a uma exposição contemplativa da paisagem, mas também como exposição de um produto no sentido próximo de um *anúncio*. Assim podemos imaginar que a palavra *pregão* pode se referir tanto a uma localidade reconhecida como ponto turístico, uma feira ou rua comercial, em que produtos são anunciados em voz alta pelos vendedores, como os *poemas para voz alta*, quanto ao próprio poema enquanto espécie de catálogo ou cartão-postal que anuncia o Recife, dualidade da qual podemos levar em consideração a relação entre *fala* e *exposição* relevante para a leitura do poema e do livro.

No primeiro caso, há indício precioso da presença dos pregões em uma localidade específica do Recife no seguinte trecho de *Evocação do Recife* de Manuel Bandeira, poema



publicado em 1925, em que o poeta lembra em tom nostálgico umas das cenas de sua infância:

[...]  
Capiberibe  
- Capibaribe

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas  
Com o xale vistoso de pano da Costa  
E o vendedor de roletes de cana  
O de amendoim  
que se chamava midubim e não era torrado era cozido  
Me lembro de todos o pregões:  
Ovos frescos e baratos  
Dez ovos por uma pataca  
Foi há muito tempo...

[...]  
(BANDEIRA, 1986, p. 106)

A semelhança, no entanto, se resume apenas ao pregão evocado como uma das lembranças de Bandeira, nos sugerindo a Rua da União como local em que diversos produtos eram anunciados. Nem mesmo o próprio gesto de evocar pode ser apreendido no poema de João Cabral, o enfático *Aqui* que inicia seu poema se contrapõe ao “Foi há muito tempo”, marcando o tempo presente utilizado no decorrer de todo o poema e indicando um primeiro ponto da espacialidade que vai sendo constituída imagetivamente, não deixando, desse modo, muita margem para a interpretação de uma tentativa de evocação ou de reconstituição da memória. Soma-se a isso o ocultamento do sujeito lírico no poema de João Cabral, claramente demarcado no declaradamente lírico Manuel Bandeira, ocultamente que nos indica uma objetividade na apresentação do cenário que vai sendo disposto diante dos nossos olhos, como a impessoal objetiva de uma câmera.

O próprio poema pode ser visto como fotografia panorâmica da qual não se vê imediatamente sua extensão total, ou melhor, seu recorte da paisagem vai se desdobrando em outros recortes e nos convida a reconstituí-la conforme vamos lendo o poema. Dessa fotografia panorâmica inicial são expostas outras fotografias menores, como se fôssemos aproximando e ao mesmo tempo ampliando nosso conhecimento sobre o panorama inicial, assim, no final, podemos tentar reconstituir essa paisagem construída conforme o movimento vai sendo colocado nas figuras, à medida que somos colocados diante delas. Dividido em sete estrofes, temos quatro figuras principais que vão ser apresentadas: o mar, nas duas primeiras estrofes; os sobrados, nas terceiras e quartas estrofes; e o rio e o homem, nas últimas três estrofes. Em tom didático, a cada uma dessas figuras nos são sugeridas lições que podemos

aprender ou apreender em cada uma delas e, como um bom guia, nos coloca no cenário ao mesmo tempo em que aponta o que podemos aprender com cada um dos elementos que o compõe. Assim, pelo modo como são colocados, temos a sensação de que todos os elementos compõem um todo harmônico correspondendo à ideia de que se pode apre(e)nder uma lição com cada um deles.

Do mar podemos extrair “um fio de luz precisa/matemática ou metal”:

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

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

Com os sobrados podemos aprender “um certo equilíbrio leve, /na escrita, da arquitetura” :

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

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

E no rio pode-se aprender que o homem “é sempre a melhor medida” e que a medida do homem “não é a morte mas a vida” (MELO NETO, 2003, p. 147)

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

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

podeis aprender que o homem  
é sempre a melhor medida.  
Mais: que a medida do homem  
não é a morte mas a vida.  
(MELO NETO, 2003, p. 147)

Estamos diante da suposta objetividade cabralina e a apresentação da paisagem se constitui, desse modo, em quatro lições distribuídas em três quadros maiores, sendo que no último temos uma espécie de aproximação que forma um quarto quadro menor, aquele da “gente que se estagna”. O poema é composto, portanto, de duas estrofes para cada um dos três quadros, nos quais temos as duas primeiras “lições”, mais a última estrofe, enfoque do último quadro no qual podemos “aprender” a quarta e última lição. Aqui temos, no aspecto formal, um primeiro indício de desequilíbrio do poema: nas quatro primeiras estrofes temos duas lições ocupando duas estrofes cada, as próximas duas estrofes apresentam a figura do rio, o que equilibra o poema em três figuras distribuídas em seis estrofes. O rio, no entanto, não guarda lição a ser extraída, mas traz consigo outra figura, a “gente que se estagna/nas mucosas deste rio”, cuja lição rompe em uma sétima estrofe, como a sétima face do dado no desequilíbrio da paisagem.

A disposição das três figuras, três cenários observados sob três perspectivas distintas nos levam a notar como se dá o contato entre essas três imagens, como se dão seus limites e em que o limite de cada uma altera nas outras. As três imagens conversam entre elas, há uma conversação no encontro de seus limites. Da semelhança que compõe cada figura é que retiramos de ou aprendemos em cada lição, ao retirá-las, podemos compará-las entre elas; mas podemos compará-las também internamente em suas semelhanças e assim estabelecer as relações do mar com os sobrados, dos sobrados com o rio, do rio com o mar; do rio com o homem, do homem com o mar e, por que não, do homem com os sobrados, estes com os ombros calcários que apertam o sangue-lama por onde esse homem sobrevive.

Nos dois primeiros quadros, compostos por duas estrofes cada, podemos perceber um mesmo modo de apresentação dessas duas primeiras figuras, temos, nos dois casos (do mar e dos sobrados esguios), o esquema de uma apresentação da figura na primeira estrofe, seguida de uma lição que podemos “extrair da” ou “aprender na”. Destacamos esses dois modos de aprendizagem, pois eles estão intimamente relacionados com uma percepção visual que nos leva, enquanto leitores espectadores, a um movimento de aproximação e distanciamento, de entrada e saída que nos dá a indicação do movimento das imagens e cenas apresentadas: o “extrair da”, que indica um movimento de saída da paisagem, e do poema, e um “aprender na” que indica um movimento de entrada “na escrita” ou na paisagem. A aproximação contínua nos dois últimos quadros radicaliza essa entrada “no poema”, uma vez que somos levados pelos demonstrativos empregados pelo poeta a chegar cada vez mais próximos “neste rio”,

“nas mucosas do rio”, “na gente” que se estagna nas mucosas e, enfim, cessa a aproximação: não aprendemos “no homem” ou “do homem”, mas sim “que o homem” é a melhor medida.

Em *Pregão Turístico do Recife* há uma simultaneidade das cenas; as quatro quadras, são quatro figuras de uma mesma paisagem; cada uma dessas figuras formam outra paisagem, nas quais temos outras figuras. Essa simultaneidade faz com que imaginemos que suas figuras não seguem a linha contínua de leitura do primeiro ao último verso, mas apresentadas ao olhar do leitor esses quadros, que compõem uma mesma paisagem, estão em permanente contato.

No aspecto sonoro o poema segue a melodia pedrosa, mas pode em alguns casos ser dividida em compassos rítmicos que organizados pelas repetições nas vogais e consoantes, ou também nas semelhanças silábicas das palavras trazem algumas correspondências sonoras. As repetições, aliteraões e assonâncias, são como figuras que não apresentam nenhuma harmonia ou equilíbrio geral, embora produzam muitas ressonâncias, em contraposição ao aparente controle da quadra e das rimas predominantemente toantes.

É também no plano sonoro que a poesia de Cabral apresenta algum caráter fragmentário, disforme como pedras em ruína, um signo gasto e lacunar que se contrapõe no próprio poema a uma harmonia mais equilibrada. Desse modo, podemos apreender a paisagem sonora de *Pregão Turístico do Recife*, que na cadência de suas ressonâncias, não constrói uma unidade harmônica completamente equilibrada. Apesar da regularidade da quadra e das rimas toantes, temos a presença de um rastro sonoro, repetições silábicas que, mesmo sutis, compõem, não uma continuidade mas, pequenos compassos sem equilíbrio, blocos irregulares que se formam na repetição das vogais e das consoantes, ritmos abruptos que não se repetem mas ressoam em variações no decorrer dos versos

Uma exceção talvez esteja nas duas primeiras estrofes, em que já no primeiro verso, “Aqui o mar é uma montanha”, temos um jogo de correspondência entre som e imagem nas assonâncias e aliteraões provocadas pela repetição da vogal “a” e da consoante “m”, nos remetendo ao equilíbrio desse mar que será mantido no decorrer dessas duas primeiras estrofes. O compasso criado pelas aliteraões em “m”, “Aqui o **mar** é **uma** **montanha**”, ressoa em /m/ que aparecem sozinhas em “**mais**” no terceiro verso e “**mangues**” no quarto verso. e “**rasos**”. O encontro dos dois pequenos compassos, /m/ e /r/, também nos sugerem o choque da imagem, que justapõe água e pedra, o suave da onda e o áspero da pedra e, em uma dimensão mais visual, o baixo e o alto, horizontal e vertical.

Na segunda estrofe, continuando a exploração sonora do poema, temos a lição que pode ser extraída, extrair que pode ser também visto como uma síntese perceptível na palavra “metal”, que já aparece antecipada em “**Mar dEste liTorAL**”, assim como a “luz” do sétimo

verso se encontra invertida no “azul” do segundo verso. As ressonâncias da nasalização, o /m/ soltos nos versos se repetem em um ritmo mais seco na palavra “mar” no quinto e no sexto verso e se fecham no compasso que encerra essa segunda estrofe com as aliterações do oitavo verso: “**matemática** ou **metal**”; fechando o que se iniciou com “**mar é uma montanha**”. Entre “mar é uma montanha” e “matemática ou metal” temos, dessa forma, uma relação de aliterações e assonâncias cujos encontros sonoros são curtos.

Na terceira estrofe temos a exposição da figura dos “velhos sobrados esguios”, notamos que os sobrados se aglutinam na passagem dos /s/. Essa sonoridade que nos remete a uma passagem será retomada na quinta estrofe no “sangue lama que circula”, mas no caso do rio, com seus ombros calcários, temos um equilíbrio regular que não é anunciado pelo poeta, mas que se dá nas aliterações e assonâncias proporcionadas além das imagens que caminham juntas do cimento e da esclerose, o calcário e o sangue, osso e carne que encarnará o poema em vida com a imagem do homem.

Há na quinta estrofe uma figura dentro da figura, ou uma figura que se transforma em paisagem para a figura do homem, o que é perceptível pela duplicação da estrofe para apresentar as duas figuras: rio e homem. Há também um gesto mimético que se comunica nas repetições da letra m/, retomando as aliterações da primeira estrofe, temos na figura do homem esse outro fio, ligado à morte da gente que se estagna – “morrendo de apodrecer/ vidas inteiras a *fio* - e apesar de sua medida não ser necessariamente precisa, matemática ou metal, é nessa vida que se fia na morte que encontramos a medida do homem, medida de vida de vida, ou seja, se no mar encontramos um fio de luz precisa, aqui também encontramos a morte, no decurso de uma vida, a fio, em que aprendemos a medida da vida. No final do poema, nas três últimas estrofes, curiosamente temos uma volta das aliterações em /m/ e /n/ e nessa volta, o sentido vai sendo invertido, mais rarefeitas na quinta estrofe as aliterações vão se concentrando no decorrer dos versos até chegar em “podeis aprender que o homem/ é sempre a **melhor medida.** / **Mais:** que a **medida do homem/ não é a morte mas** a vida.

A presença da palavra *fio* reúne, utilizada na segunda estrofe e na penúltima, reúne o encontro entre mar e rio, embora evoque em cada uso imagens e sentidos diferentes, o primeiro como *fio de luz*, o pequeno e leve traço de luz e no segundo, *vidas a fio*, o decurso de uma vida que vai se fiando no movimento do rio. Além das palavras, o que pretendo mostrar aqui, é que nessa exposição sonora as próprias aliterações em /m/ parecem indicar certo movimento na leitura do poema entre mar e rio, interligando mar e homem, na luz precisa do mar azul e na esclerose do sangue-lama do rio.

## 1.2 – Sujeito anônimo ou sujeito ausente: quem nos apresenta a paisagem?

Se no caso de *Evocação do Recife*, Manuel Bandeira deixa evidente o sujeito lírico que nos apresenta em tom comovente suas lembranças da infância, deixando inclusive muito bem marcado no início do poema que a cidade a ser evocada é aquela de sua infância, “sem história nem literatura”, não a do epíteto *Veneza americana*, ou dos nomes e eventos históricos (*Mauritsstad*, *Recife dos Mascates* ou das *revoluções libertárias*), no caso de *Pregão Turístico do Recife* quase nada parece indicar a presença de um sujeito.

Essa apresentação supostamente objetiva, no entanto, só é possível por um elemento muito simples: é a palavra *aqui*, que indica na primeira estrofe a entrada no poema, criando sua espacialidade, mas que, ao mesmo tempo, pode ser considerado como um recurso retórico próprio da poesia medieval espanhola, como na obra de *Berceo*, que tem como função principal chamar a atenção de seus interlocutores. Por se tratar de um *pregão*, podemos sugerir esse movimento de interlocução constante no poema, que continua com versos que se referem diretamente a aquele que ouve o pregão, ou lê o poema principalmente nas lições que são anunciadas em cada figura – “do mar podeis extrair” e “podeis aprender” -, criando não apenas uma apresentação da paisagem, mas também um diálogo com o leitor.

O enfático *Aqui* nos indica (do alto? A que distância?) a abertura da paisagem sob nossos olhos: nossos, e também os do sujeito lírico que não vemos e nem sabemos quem é, mas é ele quem abre o cenário, e os do(s) leitor(es) que o acompanha. Podemos admitir a sensação de que vemos o mar a uma grande distância, a ponto de vê-lo como uma montanha, ou seja, de perder seu caráter líquido e poder ser visto com a solidez da pedra, distância que nos possibilita também compará-lo em sua altura com os arrecifes e com os mangues. Nossa distância, desse modo, nos permite colocar mar, arrecifes e mangues em um mesmo quadro de “luz precisa”, pois, como veremos, os outros elementos são imprescindíveis para a leitura da paisagem, inclusive o que se apresenta em outros quadros/estrofes. Passando para o segundo quadro, na terceira estrofe, mudamos a perspectiva do olhar, agora estamos “na cidade propriamente”, do que podemos inferir que antes não estávamos propriamente na cidade, mas em um lugar outro não indicado pelo poeta, ou então não nos deslocamos, apenas “nosso” olhar se movimenta em um jogo de aproximação e distanciamento. A lição madura dos velhos sobrados está na escrita de sua arquitetura leve, leveza, no entanto, que não deixa de apertar “ombros calcários/ de cada lado de um rio”.

A presença de *elementos prosaicos* na poesia de João Cabral de Melo Neto nos leva a considerar aspectos que geralmente não se costuma receber atenção em poemas: pronomes

demonstrativos, advérbios de lugar, mudanças temporais, o jogo retórico ou discursivo entre afirmação e negação, enfim, elementos prosaicos que complementam o uso dos bem assinalados substantivos e adjetivos concretos, que dão ritmo à disposição das figuras e articulam suas relações. Esses elementos narrativos oscilam e trabalham diretamente no jogo de movimento das imagens, dando dinamicidade nos distanciamentos e aproximações, são como os quadros dentro do quadro que vão reestruturando o poema no momento em que o vemos e fazendo com que a imagem permaneça em um constante abrir-se depois de alcançado seu limite.

Em relação ao aspecto formal é possível apreender uma atualização do *cuaderna via*, forma da escola de *mester de clerecia*, utilizado e incrementado por Gonzalo de Berceo, que também é uma atualização da forma poética cabralina que, desde antes das afinidades com a literatura espanhola, já fazia uso da quadra. Podemos apontar também uma continuidade no uso desses elementos narrativos que vai de encontro com uma poética que se torna cada vez mais anedótica e mais próxima da crônica, característica que vai se acentuar principalmente a partir de *Museu de Tudo*. A aproximação com esse caráter narrativo da poesia medieval espanhola, que se pode notar com maior evidência em *O Rio*, por exemplo, no caso dos poemas que são supostamente mais objetivos nos indicam outro modo de apresentar o sujeito. Aqui não temos uma objetividade extrema, há marcas de interlocução, como apresentado acima, predominantes em todo o livro e que parecem marcar um diálogo entre aquele que apresenta a paisagem e nós que somos inseridos nessa apresentação, sugerindo a presença de um *sujeito anônimo* no poema que busca estabelecer constantemente, ainda que de modo muito discreto em alguns casos, contato com o leitor.

Retomando as figuras que nos são colocadas nessa paisagem do Recife, é possível passar a ler seus possíveis limites, que vão se delineando nos contatos possíveis que nos sugerem. As relações entre mar e rio aparecem em todas as obras que compõem o tríptico do rio, *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e Vida Severina*. Por um lado a leitura das imagens retomadas podem nos trazer uma memória da imagem que reside em seu uso, por outro lado, as repetições dessas imagens em diferentes paisagens parecem criar, alterar ou acrescentar outras características para essas figuras, trazendo também outras articulações conforme são dispostas no poema. Ainda assim, a exposição de alguns usos recorrentes dessas imagens é interessante na medida em que consiga expor tanto a retomada de certas possibilidades de significação quanto a abertura, apontando o caráter ambivalente e de difícil resolução das articulações dessas imagens.

### 1.3 A Memória na Imagem do Rio

[...]o sangue de goma,  
o olho paralítico  
da lama.  
(MELO NETO, 2003, p. 110)

No penúltimo parágrafo do ensaio *O Geômetra Engajado*, Haroldo de Campos, em sua leitura do poema *O Velório de um Comendador de Serial*, traz um comentário pertinente para a questão da memória em João Cabral: “o gume da crítica social não se deixa amortecer por nenhuma nostalgia socio-ontológica do “tempo perdido”” (CAMPOS, 2013 p.88). A referência à obra de Proust, no entanto, parece ter sua origem em uma afirmação do próprio João Cabral, como nos esclarece a nota de rodapé que acompanha a afirmação acima:

O poeta, a quem lemos este trabalho em Genebra, em 1964, argumentou que não lhe interessara a recuperação proustiana do “tempo perdido”, do tempo da memória, mas tão somente (no poema citado, “O Ovo da Galinha”) a fixação do tempo (ou tempos) físico da percepção.  
(CAMPOS, 2013, p.88)

A obra de João Cabral, como se pôde perceber na comparação com o poema de Manuel Bandeira, não nos sugere de fato, como afirma Haroldo, nenhum gesto de nostalgia como intenção de volta a um passado, o que não significa necessariamente que o “tempo da memória” esteja presente na poética cabralina, e nem mesmo que a “recuperação proustiana” possa ser confundida com essa nostalgia. Assim, ainda que somente a partir de *Museu de Tudo* a memória enquanto tema seja objeto da poesia de João Cabral, inclusive em um poema dedicado a Proust (MELO NETO, 2003, p. 412), já se tem em *O Cão Sem Plumás*, na última parte denominada *Discurso do Capibaribe*, a presença da memória, não nostálgica, mas uma memória que justamente busca presentificar no poema aquilo que está vivo:

Aquele rio  
está na memória  
como um cão vivo  
dentro de uma sala.  
Como um cão vivo  
dentro de um bolso.  
Como um cão vivo  
debaixo dos lençóis,  
debaixo da camisa,  
da pele.



[...]

É no próprio corpo que aquilo que vive surge, se torna espesso, incomoda e desperta. A memória, assim, não é evasão do mundo ou evasão do presente para um passado longínquo ou um passado mítico sonhado, mas o encontro ou *choque* com o que está vivo, com o que é capaz de despertar:

[...]  
 O que vive  
 incomoda de vida  
 o silêncio, o sono, o corpo  
 que sonhou cortar-se  
 roupas de nuvens.  
 O que vive choca,  
 tem dentes, arestas é espesso.  
 [...]  
 (MELO NETO, 2003, p. 114)

O encontro com o passado, desse modo, também deve se dar nesse caráter extemporâneo da memória em João Cabral que nos aponta Susana Scramim, e como “viver/ é ir entre o que vive” (MELO NETO, 2003, p. 114), lembrar é quando vivos, no presente, nos dirigimos ao encontro do que está vivo no passado e traduzimos isso em fala. Quando perguntado já no final da vida sobre qual o papel da memória em sua obra, o poeta pernambucano responde:

Minha poesia é um esforço de “presentificação”, de “coisificação” da memória. Atualmente, as lembranças têm sido mais frequentes, embora não mais fortes. (MELO NETO, 1996, p. 31)

No caso de *Paisagens Com Figuras*, João Alexandre Barbosa também nota a presença da memória, da qual o poeta pretendia fugir em seu primeiro livro, se referindo ao poema *Dentro da Perda da Memória* de 1942, e que:

[...] é integrada – e isto sobretudo desde *O Cão Sem Plumas* – não para a satisfação de uma tranquila nostalgia, mas porque o aprendizado com a carência do objeto permite a linguagem de carência com que trabalha. (BARBOSA, 1975, p. 143)

As quatro figuras principais apresentadas no poema (o mar, os sobrados, o rio e o homem) também são constituintes de outros três poemas, o tríptico do rio, cuja espacialidade tem como figura imprescindível o Rio Capibaribe: *O Cão Sem Plumas*, *O Rio* e *Morte e Vida Severina*. Cada um desses poemas, em suas estruturas poéticas e no movimento do olhar que cada um permite, apresenta uma diferente visão e um diferente espaço da mesma paisagem,

ou melhor uma diferente paisagem poética da mesma paisagem geográfica: em *O Cão Sem Plumas* de modo mais objetivo, temos a exposição do encontro do rio com o mar, já em *Morte e Vida Severina* e *O Rio*, de modo mais narrativo, temos dois percursos que se iniciam no interior de Pernambuco mas que, seguindo em direção ao mar, também nos apresenta sob diferentes perspectivas o encontro com o mar.

No primeiro caso, as imagens nos são apresentadas de modo objetivo, não há indícios do sujeito que nos apresenta essa paisagem, além disso, a disposição dos versos e sobreposição das imagens e das metáforas, que guardam maior proximidade com um método de montagem, fazem com que o poema tenha um tom mais expositivo que narrativo, como podemos ver nos exemplos adiante:

[...]  
 Aquele rio  
 era como um cão sem plumas.  
 Nada sabia da chuva azul,  
 da fonte cor-de-rosa,  
 da água do copo de água,  
 da água de cântaro,  
 dos peixes de água,  
 da brisa na água.  
 (MELO NETO, 2003, p. 105)

[...]  
 (um cão sem plumas  
 é mais  
 que um cão saqueado;  
 é mais  
 que um 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).  
 (MELO NETO, 2003, p. 108)

No poema é como se cada estrofe abrisse uma série nova de justaposição de imagens, João Cabral utiliza elementos mínimos de predicação para articular nos versos essa relação, predominando entre esses elementos o afirmativo “é” e o “como” que amplia a relação metafórica do poema, ou nem os utiliza criando esse efeito de justaposição pelo uso singular da cesura e do *enjambement*. Como visto acima, no corte constante e na repetição do denotativo “da” iniciando cada verso, cria-se uma variação em torno da mesma imagem da água. A fluidez transmitida na imagem plástica do rio também sangue-lama, e da narrativa,

vai se fixando bruscamente em cada corte, que nos coloca diante dos olhos novas imagens, parecendo sugerir o próprio movimento lento do espesso rio-lama que não corre, mas vai conquistando a cada verso o seu fluir, criando uma dinâmica de movimento lenta e irregular em sua exposição. Essa dinâmica se contrapõe à da figura do mar, que assim como no *Pregão Turístico do Recife* é regular, matemática e controla conscientemente seu movimento, contraposição que se desdobra não apenas no movimento, mas em todo um jogo imagético no decorrer do poema envolvendo um encontro entre as cores, o azul do mar e o vermelho do sangue-lama do rio, as formas e as significações de cada uma das duas figuras.

Já em *O Rio* as marcas narrativas parecem estar em primeiro plano quando comparamos com *O Cão Sem Plumias*, o sujeito que narra seu percurso é claramente declarado desde o início do poema. De modo semelhante, em *Morte e Vida Severina* também aquele que narra se anuncia para o público e vai mantendo um diálogo com o público/leitor que os lê/vê. Em *Morte e Vida Severina*, não há propriamente um encontro do rio com o mar, mas há o próprio Severino, que no término de sua caminhada, guiada em grande parte com o rio, o mar está como o horizonte em direção do qual se caminha, é uma imagem de esperança que se frustra com a chegada do protagonista no fim de seu percurso.

Em *Paisagens Com figuras* e, conseqüentemente, em *Pregão Turístico do Recife* temos um uso mais contido dessa sobreposição imagética de *O Cão Sem Plumias*, podemos encontrá-la na descrição de algumas imagens: no *mar-montanha* (“Aqui o mar é uma montanha”), por exemplo, ou no *sangue-lama* do rio. Em contraposição, essa disposição das imagens, traz mais marcas claras de interlocução com o leitor a partir das lições que podem extrair da ou aprender na ou com as imagens.

Nos três poemas também temos a figura do homem e, com exceção de *Morte e Vida Severina*, em que o Capibaribe é interrompido e deixa de ser o guia do retirante, nos outros dois poemas podemos ver a simbiose entre rio e homem. Em *O cão sem plumas*, o “fio de homem” se rompeu no que é lama a ponto de não ser mais possível saber “onde começa o homem naquele homem”:

Na paisagem do rio  
 difícil é saber  
 onde começa o rio;  
 onde a lama  
 começa do rio;  
 onde a terra  
 começa da lama;  
 onde o homem,

onde a pele  
começa da lama;  
onde começa o homem  
naquele homem.  
(MELO NETO, 2003, p. 110)

Já em *O Rio*, o Capibaribe narra o seu encontro com o homem e como se dá a correspondência entre ambos, em um reconhecimento entre companheiros, o rio carrega a *imagem* do homem, que por sua olha para o rio para tomá-lo como guia. O olhar do rio, no entanto, se inquieta diante da imagem desse homem, altera o seu fluir ao impor uma passada *doente*, “arrastada de lama”:

Rio lento de várzea,  
vou agora ainda mais lento,  
que agora minhas águas  
de tanta lama me pesam.  
Vou agora tão lento,  
porque é pesado o que carrego:  
vou carregado de ilhas  
recolhidas enquanto desço;  
de ilhas de terra preta,  
imagem do homem aqui de perto  
e do homem que encontrei  
no meu comprido trajeto  
(*também a dor desse homem  
me impõe essa passada doença,  
arrastada, de lama,  
e assim cuidadosa e atenta*)  
(MELO NETO, 2003, p. 139, grifos meus)

Há uma inquietude do rio, do sangue-lama, esclerosado e que circula, que é ao mesmo tempo o olho paralítico e o que incomoda de vida, como um cão. O mesmo se dá em relação à medida do homem, sendo possível apontar que não há medida por si mesma, ou pelo menos não uma medida abstrata e universal, mas apenas uma que se forma conforme o homem “vive” na articulação que se dá no encontro com a paisagem na qual este homem está condicionado a viver.

O olhar nos indica o encontro de rio (homem) e mar nessa paisagem cabralina, assim, por um lado, temos o mar-cristal que, como pudemos ver, recebe no decorrer da obra do poeta pernambucano, e no próprio poema, um caráter racional, asséptico, matemático, regular. Por outro lado temos o rio, sangue-lama esclerosado, fértil, sujo, com seu movimento lento e irregular, e é, no entanto, no rio, e não no mar que aprendemos a medida do homem, a medida da vida, lição que a princípio parece estar mais próxima da racionalidade do mar.

Em *João Cabral e a Tripa* Sebastião Uchoa Leite sugere a poética de João Cabral como um oxímoro, colocando em evidência a contradição entre racionalidade e emoção, no caso não a emoção metafórica mas a visceral, da tripa, ou entre o uso da tradição, no uso de recursos da poesia ibérica medieval e clássica e o inconformismo das imagens inesperadas e não convencionais. Essas contradições parecem ter sido facilmente resolvidas na *fama* que o poeta adquiriu no decorrer de sua vida, retomando o dito de Rilke – “A fama é a soma de um torno de equívocos em torno de alguém” – o crítico apresenta alguns dos truísmos em torno de sua obra (rigor, cálculo, “cerebralismo”) recorrentes quando o poeta era vivo, e que emergem no momento de sua morte, mas que não lidam justamente com o que há de *baixo ventre* na poética cabralina. Assim, o “truísmo do jogo poético cerebral” pode ser “destruído” no próprio *corpus* poético quando tem como destino a contradição entre o coração sentimental, enquanto metáfora tradicional, e o *espesso*, enquanto órgão físico, o que nos leva à constatação de que “Cabral operou por similaridades e antíteses, e é sua obra, ela mesma, enquanto materialidade linguística, um excêntrico oxímoro poético”. (LEITE, 2003, p. 89). Ressaltando dessa maneira a ideia de tripa que percorre a obra do poeta, o crítico traz como contribuição o alerta de que a:

[...] a insistência em se destacar o cálculo e a racionalidade na poesia de João Cabral pode acabar ignorando outro aspecto importante dessa poética, que é a sua opção – que não é só “racional”, mas emocional – pelo que visceral, pelo que é tripa e não metáfora poética, por algo rústico que reside mais na idéia nuclear da cabra que resiste do que nas medidas arquitetônicas da construção poética. (LEITE, 2003, p. 92)

Traçando relação com o ensaio anterior do mesmo livro de Sebastião Uchoa Leite, é possível relacionar essa insistência do “baixo-ventre”, do visceral, na poética cabralina com a ironia, compreendida como diferente ao *humor* por sua direcionalidade, sendo que se por um lado “O humor não parece ter uma direção certa quanto ao seu objetivo e ele se coloca no nível de superfície da linguagem, com um caráter lúdico”. Por outro lado, a ironia “se exprime por um direcionamento bem determinado, quer atingir um alvo específico e tem um conteúdo crítico” (LEITE, 2003, p. 79-80). Assim, mesmo que não haja um compromisso declaradamente ou imediatamente político com a realidade, no caso de Cabral essa direção da ironia se traduz em um “compromisso ético de ordem muito genérica”, uma ética basicamente:

[...] da atividade contra a passividade, a do espírito crítico contra o conformismo, da escolha do difícil contra a entrega do fácil, em suma, do

domínio da vontade intelectual sobre os impulsos da emocionalidade. (LEITE, 2003, p. 80-81).

Tendo a forte presença do visceral como polo desse complexo oximoro poético cabralino, uma leitura que tendesse a ver no poema uma organização lúcida das figuras a partir do mar, evocando esse arquétipo moderno do poeta engenheiro, parece reduzir o que há de inquietação nas imagens diante das quais o sujeito nos leva a olhar. O encontro do mar com o rio atualiza uma dualidade tensionada na memória de cada uma dessas duas imagens, nos dá a ver a cisão do olhar do sujeito que nos apresenta a paisagem, a dualidade dessa tensão me parece levar a essa inquietação do olhar de que nos fala Didi-Huberman:

O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

Olhar a paisagem de *Pregão Turístico do Recife* pelo olhar do mar, desse modo, é encontrar novamente a poética racional e regular, que realmente compõe a poética cabralina. É necessário, porém assumir a lente dessa imagem inquietante do olhar paralítico do rio para perceber a tensão que envolve no poema essas duas figuras e se colocar diante da potencialidade crítica que o sujo, espesso, esclerosado, encarnado de sangue, despedaçado em ruínas assume não apenas em direção ao real, mas também a paradigmas assumidos por sua própria poética.

Talvez o que esteja como saída para essa tensão seja a possibilidade de atingir a imagem precisa em que mar e homem se encontram no mesmo fio de luz, de vida apesar do risco da morte, em que o fio do mar não dissolve o fio de homem, e o fio de homem não escleroso o fio de mar, uma imagem que esteja *entre* as duas figuras. Como veremos mais a frente, essa tensão, conhecida pelo leitor habituado à – e também habitante da – obra cabralina, permanece nas dualidades que vão sendo constituídas nos próximos poemas que serão lidos, convém adiantar que um dos pontos que gostaria de salientar com esse trabalho não é a resolução dessa dualidade, mas sim a própria tensão, sua complexidade inquietante.

## 2 - ENTRE A PÁGINA E A PAISAGEM

A hipótese de leitura que guia esse capítulo reside principalmente na relação mimética, compreendida aqui enquanto interação possível de ser estabelecida pela semelhança da

imagem/figura que compõem as metáforas, possível na projeção de gestos nas extensões entre paisagem e linguagem, colocando em questão os limites entre *folha* ou *página em branco* e *paisagem*. Aqui o olhar para parece nos abrir um jogo criativo em que a *imitação* cabralina não é necessariamente a imitação do vazio, da ausência e do infértil, nos poemas lidos nesse capítulo, predominantemente espanhóis há uma articulação rica entre figura e paisagem, uma ficção que joga com os limites do texto, entre paisagem e página, entre palavra e coisa.

Nesse sentido, pretendo apresentar principalmente essa relação de extensão e de correlação entre paisagem poética e a paisagem sugerida, no poema, como abertura *para* o que está fora, que também se torna abertura *no* fora para o que está dentro do poema. Como no poema *O Engenheiro*, como veremos à frente, em que o edifício, como um pulmão de vidro, respira a cidade, o poema respira a paisagem, absorve suas figuras, as reordena e, então, após essa transposição do real no poema, torna possível transpirá-las. Embora seja demorado desdobrar as questões relacionadas à articulação entre linguagem poética e o real, o núcleo dessa leitura é a capacidade do poema de abrir portas, para usar uma imagem muito trabalhada por João Cabral. Adiantamos que os poemas lidos nesse capítulo trazem principalmente referências a paisagens espanholas ou a artistas espanhóis, o que permite uma melhor introdução a uma questão central para o trabalho e que começa a ser desdobrada neste capítulo: a relação de correspondência entre paisagem e linguagem, que como veremos operam metaforicamente em um jogo complexo e imaginativo de semelhanças no espaço espanhol, vai se tornando mais unidimensional e tautológico nos desertos das paisagens pernambucanas, principalmente nos *Cemitérios Pernambucanos*, fazendo com que a articulação entre figura e paisagem, que em alguns casos multiplica imagens e planos nas paisagens espanholas, tenha o movimento de redução da figura à paisagem no infértil deserto nordestino.

Em dedicatória do livro *O Rio*, de 1955, endereçada a Maria da Saudade e Murilo Mendes, o poeta pernambucano se refere a si mesmo como o *taquígrafo do rio*: “A Maria da Saudade e Murilo, amigos deste taquígrafo do rio e por procuração do próprio, of. João Cabral de Melo Neto. Rio, set. 1955” (CARVALHO, 2006, p. 268). A taquigrafia, técnica de abreviar as palavras de um discurso, nos sugere de modo curioso esse encontro da subjetividade do poeta com a paisagem, a imitação do discurso, no caso da dedicatória proferida pelos gestos do rio. Imitação nunca em sentido único, essa tradução de gestos mínimos, sendo ao mesmo tempo um passar e um passar-se, como mais tarde afirmará em *Sevilha Andando, Andando Sevilha*, constituindo o “ambíguo tecido” (MELO NETO, 2003,

p. 401) de suas imagens que se dá no movimento de lembrar e esquecer apreendidos nos objetos.

Como no poema dedicado a *Joaquim do Rego Monteiro, Pintor, de Museu de Tudo*, o taquigrafar nos remete antes a um tipo de tradução gráfica que recria um gesto, do que uma representação propriamente:

Esse recifense em Paris  
 taquigrafou (como Miró)  
 o magro e o nu, o in excessivo  
 de onde nasceu e se exilou;  
 e essa parca caligrafia  
 de recifense soube apor  
 aos verdes podres do alagado,  
 traduzindo o que é lama em cor. (MELO NETO, 2003, p.)

No poema temos o gesto que guarda traços em comum com o do autor diante da paisagem, do olhar capaz de taquigrafar, caligrafar e, o que parece reunir todas essas práticas, traduzir traços da paisagem, fazer com que as palavras, o ritmo e a sintaxe guarde alguma correspondência, ou possibilite pensar nessa correspondência com a paisagem. Temos no poema o *vazio* que não esvazia, mas soma “o magro e o nu, o in excessivo”, que ao se juntar com os verdes podres, como nos indica o verbo “apor” na sexta estrofe, conduz a tradução da lama enquanto elemento da paisagem, na cor como matéria estética.

## 2.1 A Paisagem Como Página

Apesar da estrutura rígida e da economia sintática com a qual se constituem os poemas, propomos que é possível apreender, principalmente em *Imagens em Castela*, um excesso que não está relacionado com suas funções sintáticas, mas sim com o efeito das imagens em rotação nas diferentes tentativas de definir a paisagem de Castela. Com essa leitura, desse modo, não pretendemos encontrar uma unidade ou um recorte temático sob o qual poderíamos centralizar a função das imagens, mas apenas apontar justamente para a possibilidade de efetuar uma leitura em que todos os elementos imagéticos não necessariamente assumam uma função. Nesse sentido, podemos apontar que elas operam antes uma tentativa constante de encontrar uma correspondência entre página e paisagem, entre linguagem e figura, criando um complexo jogo imagético do que por uma finalidade que se impõe a essa articulação.



O poema cabralino, cerrado na quadra, no verso de sete sílabas e nas rimas toantes, opera internamente uma implosão pela articulação de imagens, pelo uso da analogia, pela sonoridade fragmentada em suas correspondências, pedaços de aliterações e assonâncias no poema que não convergem em linhas melódicas suaves e, no entanto, apresentam correspondências que, ainda que distantes algumas vezes, criam certos ritmos inclassificáveis, prosaicos. O rigor que essa quadra sugere, e que externamente podemos perceber na regularidade da forma e das rimas toantes, não suprime a imaginação, e o lúcido, nos mantendo com o olhar atento para a página, pode ser também o lúdico na sugestão das imagens. O poema lê o mundo e dá-se a ler, e assim ler o mundo no poema nos abre a prerrogativa de ler o poema no mundo, parece-me que a poética cabralina nos convida para essa abertura do poema para o mundo. Marta Peixoto tinha algo parecido nos objetivos de seu estudo quando, procurando não descuidar do nível metalinguístico da poética cabralina, afirma que seu trabalho:

[...] ao observar as diferentes funções das palavras concretas na construção do poema, focaliza as estratégias da mimese, o encadeamento da imagística e as oscilações no valor simbólico das principais palavras-tema. (PEIXOTO, 1983, p. 11)

Considerando pertinente a ambivalência que a crítica propõe para a leitura da obra de João Cabral, por um lado a leitura da *palavra-coisa* no texto, por outro a relação entre *voz narrativa*, nem sempre expressa por um *eu*, a *palavra* e a *coisa*, relação à qual inserimos também o leitor, é possível enxergar a contribuição de uma leitura que reinsere a questão da *semelhança* como operador da imagem na metáfora, uma metáfora que não apenas dissolve mas também cria:

A poesia de João Cabral desautomatiza o nexos entre palavra e coisa, ao mesmo tempo que busca motivar o vínculo arbitrário que liga a palavra ao objeto, estabelecendo entre ambos uma relação de semelhança (PEIXOTO, 1983, p. 11)

Passando à leitura de *Imagens em Castela*, podemos afirmar uma divisão principal no poema em quatro partes de acordo com as imagens que o poeta apresenta para tentar definir a paisagem de Castela. Assim, nas primeiras quatro estrofes há uma aproximação da paisagem de Castela à imagem da *mesa/meseta*.

Se alguém procura a imagem  
da paisagem de Castela  
procure no dicionário:  
*meseta* provém de mesa.

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

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

Na casa sem pé-direito,  
na mesa sem serventia,  
apenas, com seu cachorro,  
vem sentar-se a ventania.  
(Melo Neto, 2003, p. 149)

Nessas primeiras estrofes é interessante notar como há uma afirmação, que logo em seguida vai ser desestabilizada quando inicia a quinta estrofe: “E quando não é a mesa”. Se até então, enfaticamente era a mesa, agora pode ser que às vezes seja a mesa, mas às vezes não. Assim, quando não é a mesa, temos a abertura para outra possibilidade que, no entanto, por não ser permanente, como indica a palavra *quando*, não exclui a possibilidade de também ser mesa a depender da ocasião. Abrindo essa outra possibilidade de traduzir a imagem de Castela, vamos para uma segunda parte do poema da quinto à sétima estrofe, em que temos a imagem do *palco* no protagonismo da paisagem, ou melhor, de sua tentativa de definição, tradução ou taquigrafia:

E quando não é a mesa  
sem toalha e sem terrina,  
a paisagem de Castela  
num grande palco se amplia:

no palco raso, sem fundo,  
só horizonte, do teatro  
para a ópera que as nuvens  
dão ali em espetáculo:

palco raso e sem fundo,  
palco que só fosse chão,  
agora só frequentado  
pelo vento e por seu cão.  
(Melo Neto, 2003, p. 149)

Já na oitava estrofe temos uma mudança profunda no que vinha sendo proposto até então, temos a negação de tudo o que veio antes pela expressão “no mais”, que parece abrir o poema para uma conclusão, não sendo mais a palavra da *mesa* e do *palco* com as consecutivas

imagens que as envolvem, mas sim a palavra do *pão*, com suas novas imagens trazidas pela palavra em semelhança com a paisagem:

No mais não é Castela  
 mesa nem palco, é o pão:  
 a mesma crosta queimada,  
 o mesmo pardo no chão;

aquele mesmo equilíbrio,  
 de seco e úmido, do pão,  
 terra de águas contadas  
 onde é mais contado o grão;

aquela maciez sofrida  
 que se pode ver no pão  
 e em tudo o que o homem faz  
 diretamente com a mão.

(Melo Neto, 2003, p. 150)

E na última estrofe, como em *Pregão Turístico do Recife*, temos a figura do *homem*, que não nega a palavra e as imagens do pão, mas antes as habita como habita Castela, afinal é a própria imagem do pão que retira sua infinitude espacial, a figura do pão possui um limite, que é o limite, ou a medida, do homem que o faz com a mão. A paisagem possuindo um limite, que é a medida do pão, a medida de seu espaço que o homem faz com as mãos, passa a ter um dentro, e assim *por dentro* tem a sua dimensão:

E mais: por dentro, Castela  
 tem aquela dimensão  
 dos homens de pão escasso,  
 sua calada condição.

(Melo Neto, 2003, p. 150)

Novamente a lição incontornável do poema parece estar na medida do homem, também medida de vida, mas aqui uma medida que o homem, mesmo em sua calada condição, consegue dar ao seu vazio com as suas mãos, nos apresentando uma relação ativa do homem com o espaço que vive.

O sujeito inicia o poema como a fala de quem possui um conselho possível de ser compartilhado com alguém que eventualmente venha a ser seu leitor, e manifeste a intenção, não muito usual, de *procurar a imagem da paisagem de Castela*. Poderíamos, assim, questionar: “Por que alguém procura a imagem de Castela? Quem é que anda por aí a tentar definir paisagens com imagens?”. Como em *Pregão Turístico do Recife*, é esse elemento de apelação ao interlocutor, que nos convida para o diálogo travado no poema. Aceitando a solícita abordagem do interlocutor que nos aborda, podemos aceitar o jogo complexo, e

podemos até mesmo nos perguntar se possível de ser levado a cabo, de encontrar a imagem de uma paisagem na palavra de um dicionário. Da palavra “mesa”, da qual provém “meseta”, nome comum para se referir à paisagem de Castela, assumimos a palavra, ponto inicial, a partir do qual podemos procurar as imagens que correspondem à paisagem, é explorando as possibilidades de relações imagéticas que essa palavra nos suscita que temos a chance de, quem sabe, encontrar a imagem.

A associação entre Castela e *mesa* é dada na primeira estrofe, e nas outras três o poeta desdobra a descrição possível a partir dessa associação. Algo semelhante ocorre com as outras associações, com exceção do homem, que se limita a apenas duas características: o pão escasso e a calada condição. Podemos perceber que nas três primeiras figuras, *mesa*, *palco* e *pão*, há uma associação direta entre a paisagem (Castela) e a definição que se procura, inicia-se com a associação entre paisagem e imagem, para então iniciar uma descrição dessa paisagem tomando como fundo essa imagem. O *homem*, na última estrofe não aparece como definição da paisagem, mas antes como algo que pertence a ela, que a habita pela medida que ele mesmo consegue dar ao pão.

A tentativa de procurar a unidade pela qual essas imagens se intercalam, no entanto, parecem falhas ou pelo menos infinita. Poderia supor que a unidade possível seria a *intenção de escolher a imagem mais apropriada para definir Castela*. Todas elas, entretanto, definem Castela, com a diferença de que as duas primeiras, *mesa/meseta* e *palco* não negam uma a outra, mas que a terceira, *pão*, nega contundentemente as duas primeiras, a diferença estaria então no modo pelo qual empregam essa definição. A partir disso poderíamos concluir que *pão* seria a imagem mais apropriada para definir Castela. No entanto, porque o poeta apresentaria então as outras duas? Pela intensidade descarregada na imagem *pão*, isso explicaria também porque a descrição dessa relação entre a paisagem de Castela e o pão é feita toda com afirmações e características concretas, ao contrário das outras duas em que predominam características abstratas e definições negativas que ampliam a ausência nessas paisagens. Nisso, podemos perceber uma gradação do mais abstrato ao mais concreto em que as imagens vão ganhando espessura, como em *O cão sem Plumaz*: da palavra em dicionário *meseta*, passando pelo *palco*, pelo *pão*, até chegar ao mais espesso, *o homem*.

As descrições, portanto, almejam apontar para a condição escassa e calada do homem: a imensidão da mesa e do palco; assim como a presença do pão, ampliam sua solidão e o vazio de sua calada condição. Na descrição das duas primeiras partes, podemos perceber o predomínio da ausência prolongada pela amplidão dos espaços, mas nas quais se afirmam a presença do *vento* e seu *cão*, em relação às ausências (*mesa sem nada, sala deserta, casa*

*vazia, palco raso, sem fundo*), podemos atribuir funções no poema: se relacionam com a condição escassa do homem da última estrofe. No entanto, se as descrições (negações, afirmações, ausências) levam somente a essa gradação, como poderíamos ler as associações diretas entre Castela e mesa, palco e pão? A mesma questão se aplica à presença da ventania e seu cão: como poderíamos ler essa presença?

A sobreposição de imagens é colocada por uma estrutura sintática simples, como notado acima, em que temos uma forma predicativa mínima de afirmação ou negação, no decorrer do poema temos que essa estrutura aparentemente simples deixa a sintaxe gramatical em segundo plano, trazendo para o primeiro uma sintaxe imagética com que articulará sua paisagem textual. No geral busca-se, supostamente, uma imagem que possa se associar à paisagem, esta seria “*a imagem*” de Castela. Poderíamos supor que essa associação nunca se realiza, ou que então, em um processo de gradação e saturação de cada caso, ela se realiza apenas na última estrofe, como apontado na leitura acima. São imagens, entretanto, acessadas pela percepção e imaginação do sujeito lírico, seja pelos sentidos ou pela memória, primeiramente dadas de maneira espontânea e que passam, então a um processo reflexivo como tentativa de incorporá-las, transpô-las à rígida e organizada estrutura do poema. Em ambos os casos diríamos que a inadequação entre palavra, imagem e paisagem se dá com a saturação da imagem para descrever a paisagem: o poeta arrisca então uma nova imagem a qual pode cumprir a relação que o sujeito lírico almeja, mas que jamais fecha as possibilidades encerradas nas articulações entre imagem e paisagem, ao mesmo tempo essa inadequação e saturação, que nos remete à leitura de “retificação interna da imagem” de Luiz Costa Lima, é também fonte de criação de relações entre os elementos do poema e correspondências com a paisagem na imaginação do leitor. Passamos para outro poema em que as relações entre página e paisagem parecem também guardar correspondências muito criativas em suas relações entre olhar, linguagem e paisagem.

No poema *Campo de Tarragona* a paisagem que temos à nossa disposição se dá pela perspectiva da casa do pintor catalão *Joan Miró*, do alto da torre quadrada. No decorrer do poema é possível ver um movimento semelhante de leitura da paisagem, como em *Imagem em Castela*, e nessa leitura temos algumas palavras que evocam figuras diferentes para tentar também definir ou traduzir para nós, para nossa “leitura da leitura de João Cabral” como afirma João Alexandre Barbosa (1974, p.130), assumindo o desafio de *dizer o que se vê*. Na primeira estrofe a paisagem de Tarragona é vista como *mapa de uma só cor*, mas logo na sequência ela é também *terra*, fazendo da paisagem um espaço em que mapa e terra se confundem:

Do alto da torre quadrada  
de casa de En Joan Miró  
o campo de Tarragona  
é mapa de uma só cor.

É a terra de Catalunha  
terra de verdes antigos,  
penteada de avelã,  
oliveiras, vinha, trigo.  
(MELO NETO, 2003, p.154)

Essa relação da paisagem enquanto espaço no poema que se confunde em sua extensão com o espaço fora do poema, já aparece em *O Engenheiro*, no poema homônimo ao livro, no qual aparece a metáfora da cidade como jornal, nos suscitando a paisagem urbana como algo que pode ao mesmo tempo ser percorrido com os pés e com os olhos, podemos ler e caminhar na cidade:

(Em certas tardes nós subíamos  
ao edifício. A cidade diária,  
como um jornal que todos liam,  
ganhava um pulmão de cimento e vidro).  
(MELO NETO, 2003, p. 70),

Retomando essa primeira metáfora, a cidade como jornal, é possível perceber um aspecto importante dessa relação entre paisagem e página que buscamos explicitar com as noções de *semelhança* e analogia: há uma imagem em trânsito, uma transitividade que marca essa interação em que podemos ler a paisagem como um jornal na medida em que a vemos também. Há nesse caso um diálogo com Mallarmé, seja como ruptura, seja relançando os dados, que se mantém após a década de 50: a página branca busca ser superada, como Miró em relação ao quadro, no exercício constante de um desdobramento da extensão da página, folha em branco, para as irregularidades do acidentado terreno das paisagens, assim como na tradução desse terreno para os caracteres tipográficos na folha. Esse aspecto transitivo, assim como o diálogo com Mallarmé, foi bem colocado por Luiz Costa Lima em sua leitura do poema *O Engenheiro* ao afirmar:

O Cabral que se descarta parcialmente de Mallarmé é o Cabral que restaura os objetos sem mais privá-los de sua fala. A comparação da cidade ao jornal que se lê indica o rumo de transitivação que sua palavra, a partir de agora, tenderá a percorrer – embora em um desenvolvimento não retilíneo como o traçado por régua. Os objetos concretos da vida do engenheiro, por conseguinte, não apenas documentarão no poema a atividade dêste. Transitivam-se e concretizam toda a estrutura do poema. (LIMA, 1967, p. 258)

A partir da afirmativa de Luiz Costa Lima imagino ser possível ousar mais um passo para esse *transitar*, se o que está colocado é um transitar dos objetos concretizando a estrutura do poema, arrisco apontar que o trânsito também se dá na estrutura do poema. Assim, as palavras estão em trânsito com as coisas, com o sujeito lírico e com o leitor, em um jogo constante operado pela imagem. A experiência de *Paisagens com Figuras*, nesse sentido, ainda que limitada materialmente em uma forma tradicional de edição e publicação, aponta para uma abertura da superfície do poema, na analogia, no âmbito mimético em que busca dispor os elementos na superfície da paisagem, tornando complexa essa folha em branco do poema: é mapa, campo, cidade, as edições de vento, o canto de pedra, ferramentas tipográficas, etc. Se essa relação ambígua entre página e paisagem se dá na dimensão da folha, de sua superfície, da sintaxe que funda nessa superfície, é possível apontar que suas imagens buscam se descolar dessa página, nesse descolamento temos o emprego da semelhança na metáfora no “poema objetivo” cabralino.

Em alusão à figura do engenheiro, temos na sequência outra forma de ler ou ver a paisagem como se fosse planta na qual podemos reconhecer a regularidade, do campo que não tem *desvãos*, ou ainda como em *sala de cirurgião*, que nos remete à precisão e à higiene:

No campo de Tarragona  
dá-se sem guardar desvãos:  
como planta de engenheiro  
ou sala de cirurgião.

Nota-se que temos uma grande profusão de figuras para definir o campo de Tarragona, sendo ao mesmo tempo mapa, terra, planta de engenheiro e sala de cirurgião, em uma indefinição, na verdade, que fica clara na pergunta feita na quarta estrofe:

No campo da Tarragona  
(campo ou mapa o que se vê?)  
a face da catalunha  
é mais clássica de ler.

Além de mapa, campo, planta de engenheiro e sala de cirurgião, podemos ler a paisagem como uma *face*, e, mais ainda, a estrofe parece marcar uma divisão na exposição do poema, pois a partir de então, traduzido de modo imaginativo o que é o campo de Tarragona a partir das figuras mencionadas, o sujeito irá nos sugerir possíveis interpretações desse campo, a começar pela sua face *clássica de ler*. Na sequência, é interessante notar que as próximas três estrofes iniciam com o verbo *podeis*, marcando uma interação com o leitor semelhante àquela de *Pregão Turístico do Recife*:

Podeis decifrar as vilas,  
constelação matemática,  
que o sol vai acendendo  
por sobre o verde do mapa.

Podeis lê-las na planícies  
como em carta geográfica,  
com seus volumes que ao sol  
têm agudeza de lâmina,

podeis vê-las, recortadas,  
com as torres oitavadas  
de suas igrejas pardas,  
igrejas, mas calculadas.

Em *Campo de Tarragona* o clássico aparece como equilíbrio, mas não nos parece um equilíbrio fértil e vivo, e sim a presença do clássico que já apresenta sinais de cansaço: não aquela medida viva do homem circulando no sangue-lama que habita (espécie de simbiose que dá “origem” ao movimento de relações das coisas). Podemos ver essa feição senil no mar catalão, no mapa que borgeanamente se confunde com a paisagem, em um equilíbrio em tudo oposto á dinamicidade de Miró que o próprio poeta afirmara em seu ensaio sobre o pintor catalão. Aqui, no entanto, ela ganha também uma dimensão histórica: na paisagem, é possível ler, como também se orientar (mapa), podemos reconhecer os traços de uma Espanha clássica, mas hoje calma e, como dito acima, senil, como podemos observar no mar que, como a terra, já foi muito lavrado, mas hoje é “mar de tantas cãs”:

Girando-se sobre o mapa,  
desdobrado pelo chão  
ao pé da torre quadrada,  
se avista o mar catalão.

É mar também sem mistério,  
é mar de medidas ondas,  
a prolongar o humanismo  
do campo de Tarragona.

Foram águas tão lavradas  
quanto os campos catalães.  
Mas poucas velas trabalham,  
hoje, mar de tantas cãs.  
(MELO NETO, 2003, p. 154-155)

Em *Paisagem Tipográfica* temos um modo peculiar de taquigrafia da paisagem, de tradução do que se vê na paisagem para a folha do poema, criando transitividade entre os dois. Na tentativa de definir a paisagem, busca-se uma imagem, no caso um *traço*, lendo as



paisagens, desse modo, nos traços que a definem. Os traços, contudo, se singularizam mais ainda por serem traços do maquinário tipográfico de Enric Tormo, tipógrafo catalão com o qual João Cabral conviveu e foi aprendiz em sua pequena aventura editorial da *Livro Inconsútil*, entre os anos de 1947 e 1950.

Nem como sabe ser seca  
Catalunha no Montblanc;  
nem é Catalunha Velha  
sóbria assim em Campródon.

A paisagem tipográfica  
De Enric Tormo, artesão,  
é ainda bem mais simples  
que a horizontal do Ampurdán:

é ainda mais despojada  
do que a vila de Cervera,  
compacta, delimitada  
como bloco na galera.

A paisagem tipográfica  
De Enric Tormo, impressor,  
é melhor localizada  
em vistas de arte menor:

na pobre paginação  
da Tarrasa e Sabadell,  
nas interlinhas estreitas  
das cidades dos Vallés,

nos bairros industriais  
com poucas margens em branco  
da Catalunha fabril  
composta em negro normando.

Nas vila em linhas retas  
feitas a compenedor,  
nas vilas de vida estrita  
e impressas numa só cor

(e onde às vezes se surpreende  
igreja fresca e romântica,  
capitular que não quebra  
o branco e preto da página)

foi que achei a qualidade  
dos livros destes impressor  
e seu grave ascetismo  
de operário (não de Dom).  
(MELO NETO, 2003, p. 160)

Assim, apresenta-se a secura da Catalunha, mas não no geral e sim especificamente no bairro de Mont Blanc, é lá particularmente que a secura define a paisagem. O procedimento é semelhante também ao de *Campo de Tarragona*. Se neste temos as aproximações entre mapa e espaço geográfico, em *Paisagem Tipográfica* temos a aproximação da paisagem com a página em que são dispostos os *tipos* do tipógrafo Enric Tormo. Lida como página a paisagem é traduzida para suas características de impressão.

O poema exemplifica o modo como a imagem em João Cabral não perde o objeto de vista, sempre jogando entre a tentativa de realização da adequação da imagem ao seu objeto, percebemos, assim, a distância enorme que existe no que parece tão próximo: a relação entre a palavra e sua *definição* enquanto *imagem* que se articula com o *objeto*. Outro ponto que guarda relação com a singularidade do próprio poeta está na ausência retomada nos traços de Enric Tormo articulados com a paisagem fabril, no mar catalão em que muito se trabalhou no passado mas hoje é um mar senil, assim como na já referida figura do homem de pão escasso de *Imagens em Castela*. Nos dois primeiros casos, essa ausência está intimamente ligada com a história, com a memória do que restou do passado e que podemos ler no presente nas ausências da paisagem. Como nota João Alexandre Barbosa, há uma transferência da ausência, como sobra do que já foi:

Na verdade o que se transfere é antes uma ausência, um sentido não preenchido de existência (a que a lembrança da “igreja fresca e romântica” ainda mais acentua a condição), do que sobras de um conteúdo de ordem histórica. A “lição” da tipografia e das vilas são identificadas desde que articuladas por uma mesma linguagem de carência, embora grávida (para usar um termo do poeta) de significação. O que o poeta *imita* é, assim, antes a forma de uma condição existencial “da Catalunha fabril” ( de onde o último verso), discutido em termos de “paisagem tipográfica”, do que um conteúdo dado por ela. (BARBOSA, 1975, p. 139)

A ausência no caso da leitura de Barbosa, no entanto, se refere ao conteúdo, podendo ser notada como ausência de registro histórico que, coerentemente com a construção conceitual de sua interpretação, estaria no âmbito denotativo da linguagem. Assim, essa memória da poética cabralina busca se fundar na estrutura da paisagem, também estrutura da página.

A trama entre figura e paisagem que vai se constituindo nesses poemas, entre linguagem e paisagem, possui semelhança com o pequeno fragmento narrativo de Borges *Del Rigor Em La Ciência*, publicado em 1960 no livro *El Hacedor*. No livro, a pequena ficção, se encontra na seção denominada *museo* e é colocado pelo autor como a citação de um volume publicado em *Lérida*, por coincidência também pertencente à Catalunha, no ano de 1658, por

*Suárez Miranda* (*Suárez Miranda: Viajes de Varones Prudentes, Libro Cuarto, CAP. XLV. Lérida, 1658*). O fragmento narra um império no qual se chegou à perfeição na arte da cartografia, sendo possível construir um mapa que possuía a mesma extensão que o próprio império:

... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente com él.[...] (BORGES, 1974, p. 847)

Dado esse primeiro instante, mostra-se o que ocorreu após atingir essa perfeição: as próximas gerações, que não possuíam o mesmo, as próximas gerações consideraram o mapa inútil:

[...] Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Seguintes entendieron que esse dilatado Mapa er Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruina del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. (BORGES, 1974, p. 847)

A ficcionalidade entre exposição e narração, no caso dessas paisagens espanholas guarda uma correlação em que o mundo é lido como um livro e o livro traz a possibilidade de ser lido como o mundo. Nas paisagens espanholas é possível apontar uma relação histórica entre linguagem e paisagem, seja no mapa que cobre e se confunde com *Terragona*, a tipografia de *Enric Tormo* que se assemelha com o bairros fabris da Catalunha, os desdobramentos imagéticos da palavra *meseta* que revela o dentro e o fora de *Castela*, o mito *La Bem Plantada* de *D'Ors* em que a paisagem da Catalunha se traduz nos traços da mulher mítica *Tereza*, ou nos fragmentos do *canto* ou *conto* de *Mio Cid*, que como os fragmentos do mapa da ficção borgeana, podem ser lidos no presente, na ausência exposta por suas ruínas, no *silêncio que diz não*.

As figuras dos *Cemitérios Pernambucanos*, no entanto, apesar de serem lidas como ruínas, são ruínas nas quais não se pode encontrar referência a algum mapa, conto ou canto, qualquer símbolo ou traço histórico possível é desconstruído ou devorado e incorporado na esterilidade da paisagem, ou seja, não se diferencia da paisagem por uma história própria que possa alterá-la, mas se encontra agregada de modo tautológico na paisagem: as figuras não alteram a paisagem, a paisagem não altera as figuras.

## 2.2 A Paisagem Como Fábula

O uso do termo fábula na obra de João Cabral de Melo Neto não se dá apenas no sentido de uma irônica dessacralização da metáfora, ou da linguagem poética, mas guarda sempre uma ambiguidade colocando em jogo uma abertura e um fechamento, uma afirmação e uma negação que, na verdade, não são excludentes, mas se retroalimentam no imaginário do leitor. Todas as fábulas cabralinas, desse modo, guardam uma grande ambiguidade e podemos vê-las sob mais de um ponto de vista. Outra semelhança da *fábula* com a poética de João Cabral de Melo Neto, compreendida enquanto gênero literário, é o caráter didático já mencionado como constituinte da poética cabralina.

Em *Paisagens com Figuras* a fábula de Joan Brossa guarda parentesco com as outras fábulas cabralinas, principalmente nessa espécie de passagem do poeta catalão de um estado para outro, *sua trocada instalação* que parece despertar o poeta para outra maneira de olhar o mundo ao seu redor. Em *Fábula de Joan Brossa* temos uma caracterização do poeta catalão nos primeiros quatro versos, com destaque para o seu caráter frugal como gesto de sua simplicidade e moderação comprovado no modo como se alimenta e escreve seus poemas:

Joan Brossa, poeta frugal,  
que só come tomate e pão,  
que sobre papel de estiva  
compõe versos a carvão,

Além disso, outro marca de Brossa parece ser sua curiosidade, seu caráter de *poeta buscão*, que, no entanto, parecia até então ser uma busca mística, ou *sem-razão*, nas sete caras do dado, aliás, referência ao grupo de artistas de vanguarda do qual o poeta catalão fazia parte<sup>6</sup>, e no cão de cinco patas:

nas feiras de Barcelona,  
Joan Brossa poeta buscão,  
as sete caras do dado,  
as cinco patas do cão  
antes buscava, Joan Brossa,  
mística da aberração,  
buscava encontrar nas feiras  
sua poética sem-razão.

Talvez seja uma interpretação difícil para a mudança da *poética sem-razão*, mas o curioso é que ela deixa de ser *sem razão* por algo que é involuntário ao poeta, por algo que ele

---

<sup>6</sup> O grupo Dau al Set reuniu artistas de vanguarda no período da ditadura de Franco.

não busca, mas que o envolve, como o tempo que se esticou para além do tempo e, assim, as semanas sobram e o horário é mais comprido:

Mas porém como buscava  
 onde é o sol mais temporão,  
 pelo Clot, Hospitalet,  
 onde as vias 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.  
 (Melo Neto, 2003, p. 151-152)

No caso do poema de Joan Brossa, mais irônico que qualquer dessacralização aparente que nos leve a afirmar a negação do *místico*, temos que isso se dá de modo intrinsecamente mágico pela simples presença do sol “pelo Clot, Hospitalet,” (a referência é L’Hospitalet de Lobregat, área catalã na cidade de Barcelona, mas nos parece instigante pensar que, no catalão, clot pode ser traduzida como cavidade ou buraco, já na língua inglesa e alemã pode ser traduzida como um coágulo, ou algo que impede a circulação sanguínea, a aproximação com o imaginário cabralino nos parece fortuita embora não certa: o clot enquanto cavidade ou coágulo é algo que estanca, como o sangue-lama em sua esclerose). A iluminação, no entanto, em nenhum momento é encarada como uma simples racionalização do poeta espanhol, o que só é possível afirmar se associarmos de antemão, em uma simbologia tradicional, a luz à razão. No poema, no entanto, de modo paradoxal à simbologia que a vê como razão, a luz apresenta um caráter mágico, se aproxima de uma “conversão” ao concreto, ao deixar o “além da coisa” para o “dizer a coisa”.

Importante notar a medida singular do tempo, o ritmo lento que influencia certamente na mudança do poeta:

[...]  
 por bairros onde as semanas  
 sobram da vara do pão

e o horário é mais comprido  
que fio de tecelão (MELO NETO, 2003, p. 152)

A contagem do tempo, na verdade sua percepção, não se dá de modo abstrato mas está no próprio movimento das coisas, não apenas no movimento imediato ou instantâneo, as semanas que sobram e o horário comprido, maiores, embora não possamos dizer o quanto pois justamente rompem com a contagem abstrata do tempo, aludem nas coisas àquilo que permanece para além do instante, não em um sentido mítico e metafísico, não mais no além da coisa, mas na própria coisa permanece um presente que se estende no espaço. É esse tempo lento, que guarda afinidade com a lentidão do rio esclerosado, e não apenas a presença do sol, que faz com que o poeta catalão deixe seu misticismo da aberração e passe a ver as coisas por detrás dos verbos. Nesse “ver as coisas por detrás do verbo”, se instaura também, como podemos notar, uma questão da própria poética cabralina: na relação entre palavra, imagem e coisa: como dar a ver na palavra a coisa? Como aponta Alessandra Vargas de Carvalho, o poeta pernambucano escreve à maneira de Brossa sua homenagem ao poeta catalão, trazendo como temática alguns dos pontos defendidos por Cabral no prefácio que escreveu para o segundo livro de Brossa, *En Va Fer Joan Brossa*. O poeta pernambucano utiliza, em sua homenagem, a mesma forma utilizada por Joan Brossa em seu *Romancets del Dragolí*, que por sua vez é semelhante à forma prosaica de *O Rio*. Temos com isso, a defesa da presença do anedótico no poema e, tratando em anedota, Alessandra nos apresenta uma interessante sobre a *trocada instalação* referida aos olhos de Brossa:

En la “Fábula”, al repetir la idea de la visión y de los ojos del poeta como una “*trocada instalação*”, la imagen podría ser percibida en correlación con la vivencia real del trauma ocular sufrido por Brossa en un accidente durante la guerra civil y que le acarreó problemas de visión irreversibles. Sin embargo, esa deficiencia en términos fisiológicos podría ser parte de un juego poético de palabras: la “instalación” ocular es “*trocada*” (cambiada) porque opera al revés. En realidad, en la interpretación de la fábula los ojos de Brossa son máquina potente, capaz de ver y de escudriñar el entorno de manera crítica. (Pere Gimferrer, preguntado acerca de lo que podrían tener en común el tango y el cine, responde haciendo referencia a cierta influencia de Cabral entre los catalanes: “*La visualització. El poeta João Cabral de Melo, molt estimat per els de Dau al Set, deia que um poeta pot dir coses inversemblants, però mai no visualitzables*”). [Traduzir o que está em Catalão; *inversemblants* = increditável; um poeta pode dizer coisas inacreditáveis, mas não visuais/visíveis] (CARVALHO, 2013, p. 27)

Algo interessante de se notar nessa *trocada instalação* de Brossa, semelhanças com a própria lente que parece ser trocada na poesia de João Cabral a partir da década de 50, como podemos notar, por exemplo, na última parte de *O Cão Sem Plumaz: o real espesso* seguido

da *fábula espessa*, a presença da *luta* que parece movimentar essa fábula. A expressão *trocada instalação*, no entanto, não se limita à leitura crítica, em verso ou em prosa, da obra de Joan Brossa. Na expressão temos uma ligação com uma imagem muito utilizada por João Cabral quando se refere à visualização, ao *dar a ver* de sua poesia: a lente. Retomando a suposta afirmação feita por João Cabral no trecho acima, é notório reparar como o poeta procura justamente invertê-la, se por um lado o poeta pode dizer coisas inacreditáveis, mas não visíveis, por outro há um esforço de fazer do poema as lentes com as quais podemos abandonar o mito e o místico, o inacreditável, e passar a ver o real com as lentes do poema.

Essa relação entre palavra e visualidade se torna mais complexa ainda se pensarmos a mudança nos versos, efetuadas provavelmente pelo próprio poeta, da primeira edição publicada em *Duas Águas* e a posterior em suas *Obras Completas*. Com apenas uma vírgula, que nunca saberemos se se trata de uma mudança voluntária de João Cabral ou apenas um erro editorial, temos uma mudança completa do sentido do verso, como podemos conferir na versão de *Duas Águas*:

[...]  
 acabou vendo, Joan Brossa,  
 que o verbos do catalão  
 tinham coisas por detrás,  
 eram só palavras não. (MELO NETO, 1956, p. 35)

Assim, se na primeira edição já temos uma construção sintática complexa na apreensão de seu significado, pois não sabemos bem se afirma-se que “não eram só palavras” ou se as próprias palavras eram “palavras não”, indicando a negatividade da linguagem já exposta pelo poeta em outros poemas anteriores. A afirmação se complica em sua revisão publicada nas *Obras Completas*, na qual temos:

[...]  
 acabou vendo Joan Brossa,  
 que os verbos do catalão  
 tinham coisas por detrás  
 eram só palavras, não.  
 (MELO NETO, 2003, p. 152)

Parece-nos proposital essa intensificação da ambiguidade na segunda edição, que parece passar pela revisão da “gaga” dicção permutacional de sua *Educação pela pedra*, podemos apreender dela que, ao mesmo tempo em que os verbos “tinham coisas por detrás”, eles “eram só palavras”. Esse “não”, separado pela vírgula confunde ainda mais, pois ao mesmo tempo que pode negar o que se diz anteriormente, afirma-se a condição das palavras

do catalão, uma condição de resistência da língua, que como sabemos foi alvo de perseguição do fascismo franquista, e assume assim sua condição de resistência no “não”. Todas essas leituras, e outras mais, são possíveis e fazem parte das ambiguidades retóricas recorrentes com que o poeta pernambucano nos desvia de qualquer leitura contínua, impõe a dúvida, a pausa, exige a atenção do leitor para desemaranhar esse novelo de seus *verso inverso*, sua forma *acústica* e *cáustica*. Importante notar que a relação entre verbo e coisa, ou palavra e coisa, também aparece no poema *Fábula de Rafael Alberti*, escrito em 1947 mas apenas publicado em uma versão dupla (a primeira versão de 1947 e uma segunda reescrita em 1966), e aparece com frequência no próprio uso do gênero *fábula*.

Ao todo, no decorrer da obra de João Cabral de Melo Neto, temos cinco poemas intitutados como fábula, aos quais podemos acrescentar também a *Fábula do Capibaribe* que faz parte da quarta parte de *O Cão Sem Plumaz*. Ainda que não sejam muitas, o uso recorrente da classificação intriga por abrigar poemas e autores distintos em momentos distintos da obra do poeta pernambucano. Apesar disso, algo comum que se pode averiguar em todas essas fábulas é uma espécie de *transformação* em uma determinada condição, apresentando o antes e o depois dessa mudança, como vimos acima no caso de Joan Brossa, o “poeta buscão” que de *místico da aberração* buscando encontrar nas feiras sua “poética sem-razão”, teve sua condição modificada e passou a ver que tinham coisas por detrás das palavras, voltando-se, desse modo, para as coisas espessas. Na *Fábula de Anfíon*, publicada em 1947, o protagonista, que “pensa ter encontrado a esterilidade que procurava” no ascético silêncio de sua flauta seca no sol, é surpreendido pelo *acaso*, que faz soar novamente sua flauta e cria a cidade de Tebas. Já na *Fábula do Capibaribe*, temos o, já mencionado no primeiro capítulo, encontro entre rio e mar, no qual temos uma crítica a uma noção de poesia pura, e a transformação de uma poética abstrata naquela que se volta para o real espesso da linguagem e da paisagem.

Não somente nas fábulas é que se dá essa dualidade que a transformação busca superar, em *Aniki Bóbó*, livro criado em parceria com o artista gráfico e primo do poeta Aloísio Magalhães, pode ser considerado outro exemplo da dualidade cabralina presente em suas fábulas e nas articulações de algumas de suas figuras. O poema em prosa, dividido em quatro partes, guarda inúmeras singularidades que o tornam excêntrico em relação à obra de João Cabral, a começar por não ter sido publicado em nenhuma reunião de poemas ou de livros do poeta, nem em sua obra completa, não havendo nenhuma menção do livro nas listas de suas obras, outro ponto singular, e que talvez ilumine um pouco o anterior, é o modo irreverente em que o poema é apresentado no livro: *Aniki Bóbó de Aloísio Magalhães*



*ilustrado com texto de João Cabral de Melo Neto.* Além disso, como aponta Sérgio Alcides, o poema pode causar pelo menos dois choques para o leitor que acompanha ou acompanhou a produção poética de João Cabral a partir da década de 50, em primeiro lugar justamente pela dualidade entre o azul e o encarnado:

[...] em plena curva ascendente de seus poderes, a qual apontava para uma poética de matéria espessa, Cabral retorna a um plano alegórico dual, opondo espírito (azul) e matéria (encarnada), em sentido metafísico que ele mesmo, na mesma época, parecia repelir integralmente. (ALCIDES, 2016, p. 21)

O outro choque estaria na retomada de um procedimento de livre associação de tendência surrealista no desenho alegórico dessa ilustração textual. A essas características inesperadas para a poética que vinha se consolidando, Alcides envolve esses dois choques em uma questão importante, se poderíamos apontar uma recaída da poética cabralina a momentos anteriores, da qual irá retirar uma hipótese também relevante, principalmente para pensar a articulação de um pensamento imagético na poética cabralina:

Uma sugestão prudente seria: antes de pressupor uma “recaída” em modos anteriores de conceber a poesia, testar a possibilidade de nossa percepção dos modos consolidados, cabralinos, precisar de reparos. Por exemplo, quanto à efetividade do teor antilírico reclamado pelo poeta; quanto ao estrito materialismo que se atribui à sua obra madura; ou quanto à inexistência de um lugar para a metafísica no “pomar às avessas” de sua poesia. (ALCIDES, 2016, p. 23)

Não me parece haver nenhum retorno a um plano alegórico, ou ao reparo de uma antilira exacerbada, pois compreendo neste estudo que a dualidade, também com seu caráter alegórico, permeia não somente as fábulas cabralinas, como as tensões que se pode ver em inúmeros poemas. A dualidade na poética cabralina, além do já mencionado estudo de Waltencir Alves de Oliveira e das interpretações mais recentes, foi lida de maneira excessivamente simbólica por Lauro Escorel (2001)<sup>7</sup>, dando um sentido unívoco pra imagens que apresentam uma grande complexidade conforme aparecem no poema. Importa nesse estudo ressaltar justamente esse caráter não fechado do significado das imagens articuladas na poesia de João Cabral, imagens que, à medida que são recortadas, se multiplicam em outros planos em uma dinâmica do corte que tanto reduz quanto prolifera suas possibilidades de significação.

---

<sup>7</sup> Refiro-me ao estudo *A Pedra e o Rio* em que Lauro Escorel fará uma leitura das associações imagéticas, dos “símbolos centrais” e das “metáforas obsessivas” da poesia de João Cabral em afinidade com a psicologia Carl Jung.

Em *Alguns Toureiros*, por exemplo, pode-se verificar a presença dessa dualidade, que é permanente na tensão entre o touro e o toureiro. No poema, temos uma espécie de crítica de *tauromaquia*, apresentando diversos toureiros e uma leitura do estilo de cada um a partir de seus principais gestos. Um fato interessante é que em *Alguns Toureiros* o sujeito, embora não se anuncie diretamente, é indicado pela primeira pessoa: *eu vi*, que se repete no decorrer de todo o poema. Há, dessa maneira, uma dupla exposição: dos toureiros e da reação daquele que vê os toureiros, o que se relaciona com a própria importância do *observador* na prática da *tauromaquia* como pretendo apontar a frente, sendo que nas quatro primeiras estrofes temos um toureiro para cada estrofe:

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

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

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

E também Antonio Ordóñez,  
que cultivava flor antiga:  
perfume de renda velha,  
de flor em livro dormida.

A partir da quinta estrofe até o final do poema, nas próximas sete estrofes, portanto, temos a caracterização de Manolete, e aqui chamamos a atenção para uma característica formal da retórica de exposição e narração que guarda semelhança com o poema *Diálogo*. As quatro primeiras estrofes são iniciadas com o verbo “vi”, quando então o sujeito irá nos apresentar *Manolete* a estrofe se inicia com a adversativas *mas*, a palavra, no entanto, não contradiz o que foi apresentado até então, assim como a palavra *mais* repetida três vezes na mesma estrofe, ambas as palavras fazem com que se intensifique a expectativa do que virá a ser apresentado em seguida, dando um tom de grandiosidade para a introdução da figura de Manolete. Assim, a exposição até então objetiva e regular ganha um novo brilho, como *explosão comedida*, o que demonstra não somente o modo de apresentar o toureiro nessa paisagem crítica, como também a própria reação emocionada daquele que vê:

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

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

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

o que à tragédia deu número,  
 à vertigem, geometria,  
 decimais à emoção  
 e ao susto, peso e medida,

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

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

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

(MELO NETO, 2003, p. 157-158)

A palavra *ascese*, que aqui aparece na figura do toureiro asceta, aparece em dois momentos do livro, no primeiro neste *Alguns Toureiros*, o segundo em relação à prática tipográfica de Enric Tormo. Embora seja uma palavra primordialmente ligada a uma experiência religiosa, o mais interessante é que em ambos os casos está intimamente ligada como a experiência do *fazer* de Enric Tormo e de Manolete. O que a ascese de ambos guarda em comum é a possibilidade do homem livre no fazer de seu ofício, o homem que não está sujeito a uma dominação da natureza, que não implica necessariamente em uma dominação da natureza por parte do homem, nem a uma dominação da técnica que empregam. Nesse sentido, podemos retomar também a bailadora andaluza, que tem a capacidade de acender e apagar seu fogo, revelando uma articulação com a natureza que não se dá por sua dominação mas pela dominação do meio de relacionar homem e natureza.

No sentido psicanalítico do choque traumático, utilizado por Benjamin, e reutilizado por Didi-Huberman, temos no poema uma exposição de sujeitos nos quais os *estímulos internos* conseguem lidar, sem efeito traumático, com aqueles *estímulos externos*, podemos vê-los manolete e a bailadora como o “homem liberado”. É importante ressaltar esse equilíbrio entre sujeito e objeto, ou entre o fazer humano e natureza, pois faz parte de um equilíbrio que se dá na maior parte das paisagens espanholas e se contrapõem à dificuldade em se ajustar, de encontrar sua medida, do homem em relação ao meio em que vive no caso do nordeste brasileiro, caso em que não há ascese, mas luta.

A tourada não pode ser vista apenas em seu aspecto cultural, como uma expressão da cultura espanhola com a qual o poeta possui afinidade, embora é claro também seja isso, há uma relação com a morte na tourada que chama a atenção do poeta e a nossa enquanto leitores. No termo empregado por Didi-Huberman, Manolete pode ser considerado como aquele que consegue dominar o que é *inelutável*, ao dominar a morte em sua fímbria, quando Manolete vê o tour, não há cisão interna provocada pelo vazio da morte que roça sua fímbria quando o touro o olha de volta. A dança geométrica entre toureiro e touro, entre humano e a natureza se dá por uma tensão entre extremos, que por sua vez talvez seja mais interessante do que a trágica morte posterior do touro. Considero importante ressaltar a tensão, que se dá também entre sentimento e razão na figura de Manolete: não há no toureiro uma abdicação do sentimento em detrimento do cálculo, pois o cálculo só existe mesmo por conta do sentimento. Mais que dominar o touro, o que os outros toureiros também o fazem, se trata de se conscientizar sobre a explosão do sentimento, não para dominá-lo, mas para aproximá-lo do extremo que pode ser trazido inesperadamente pela natureza, para que melhor possa ser liberada a explosão da emoção.

Nesse ponto, a presente leitura da técnica e da racionalidade em João Cabral guarda afinidade com a hipótese de José Guilherme Merquior em sua leitura de *O Engenheiro*, ao notar que não há uma abdicação do “sonho”, no modo como a palavra é empregada na obra do poeta, com a seguinte questão:

Por que não supor, ao contrário, que o poema indica uma harmonia entre o sonho e o cálculo, como se a criação meridiana e lúcida pudesse nascer do próprio sonho? (MERQUIOR, 1997, p. 94)

Como lembra o escritor Michel Leiris, o elemento mais importante na tourada é aquele que determina a emoção, o que sugere no caso de Manolete que o cálculo só vale na medida em que intensifica a emoção quando é empregado:

É contudo verdade que, por maior que seja a eficácia técnica ou a qualidade espetacular de um passe de capa ou de *muleta*, o elemento capital – isto é, aquele que determina a *emoción* – é o grau de exposição do homem ao animal e o tempo dessa exposição. (LEIRIS, 2001, p. 32);

Na interpretação de Leiris a figura do *torero* é colocada como representação ideal de regularidade e domínio que pode ser lido em seus gestos:

No passe tauromáquico, em suma, o *torero*, com suas evoluções calculadas, sua ciência, sua técnica, representa a beleza geométrica sobre-humana, o arquétipo, a ideia platônica. (LEIRIS, 2001 p. 32)

A tauromaquia, no entanto, oferece uma imagem perturbadora de nossa noção de beleza, e aqui o escritor chama a atenção para as definições de beleza dada por Baudelaire que está em consonância com essa perturbação pelo que há de *spleen* na beleza, de volúpia como inesperada falha ou frincha aberta na beleza clássica ideal, ou perturbação exposta em sua definição de modernidade em que:

[...] salta aos olhos que, para Baudelaire, beleza alguma seria possível sem a intervenção de algo acidental (o infortúnio ou a contingência da modernidade) que arranque o belo de sua estagnação glacial, como o Um sem vida faz-se Múltiplo concreto ao preço de uma degradação. [...] a beleza não se constituirá pelo mero contato de elementos opostos, mas por seu antagonismo mesmo, pela narrativa ativa com que um irrompe no outro, deixando aí sua marca, como ferida ou depredação. (LEIRIS, 2001, p. 25-28)

Assim, essa beleza ideal e intemporal está em relação de ameaça com a catástrofe do touro, animal que aqui figura como monstro ou *corpo estranho*. Como essa relação não se limita ao contraste, ocorre que, o que há de mais importante para nós na leitura do Leiris, o próprio *passe* é uma “espécie de tangência, uma convergência imediatamente seguida de uma divergência”. Touro e toureiro, animal e homem, se aproximam e se afastam, mas ao se aproximarem o contato é evitado por um triz, pelo movimento sutil do toureiro que desvia a trajetória do touro, é nessa tangente em que os dois quase se tocam, nesse limiar, em que temos uma incorporação parcial do animal pelo homem no gesto do *passe*:

[...] leve afastamento do homem, simples torção do corpo, espécie de empenamento a que ele obriga sua beleza friamente geométrica, como se não houvesse modo de evitar o malefício do touro a não ser incorporando-o parcialmente, pelo ato de imprimir à própria pessoa algo de ligeiramente sinistro ou, para brincar com as palavras, de *se tergiversar*. (LEIRIS, 2001, p. 32)

Nesse *tergiversar*, na linha que vai se formando entre o movimento de vida e morte, de vítima e algoz em que homem e touro vão se alternando, a geometria equilibrada e idealista

do humano é torcida pela ameaça do *infortúnio* do touro e temos, nessa torção constante, o desdobrar de uma forma que não se fundamenta nem no controle total da racionalidade abstrata, de uma estética idealista ou de pureza poética, nem na entrega ao acaso ou ao *real*: “Percebe-se, feitas as contas, que tudo se passa como se houvesse geometria, com desobediência, torção constante dessa geometria.” (LEIRIS, 2001, p. 33).

O touro, desse modo, guarda relação no fazer poético cabralino com o incontrolável, com o acaso, o que pode ser assinalado em um uso anterior da palavra no poema, em um dos mais metapoéticos de João Cabral, *Psicologia da Composição*:

[...]  
 Cultivar o deserto  
 como um pomar às avessas:

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

onde foi palavra  
 (potros ou touros  
 contidos) resta a severa  
 forma do vazio.  
 (MELO NETO, 2003, p. 97)

A própria palavra aqui é referida como *potros ou touros contidos*, elas se movem, são incontroláveis em seu desafio constante para a criação do poeta, e de modo semelhante a *Anfion*, personagem da fábula publicada no mesmo ano de *Psicologia da Composição*, há uma abdicação da composição poética. Não parece absurdo, portanto, que João Cabral, ao dar exemplos de poemas sobre tourada explicando a Manuel Bandeira alguns detalhes, entre eles as cores da “Ganadería Miúra” famosa pelos touros difíceis de lidar, apresente como anedota a morte de Manolete em comparação a Valéry:

(Faz hoje uma semana que um miúra matou Manolete, considerado o melhor toureiro que já aparecera até hoje. - Seja dito de passagem que era um camarada fabuloso: vi-o algumas vezes aqui em Barcelona e imaginei que era Paul Valéry toureando...) (MELO NETO, 2001, p. 34)

No poema *Diálogo*, também temos uma intensificação da linguagem que parece ir acentuando sua emoção. O poema pode ser lido como um *romance de tenção* por retomar alguns aspectos do gênero medieval que, como aponta Nylcea Pedra,

[...] se trata de uma composição dialogada, apresentada por dois trovadores, que defendem diferentes pontos de vista sobre o tema tratado, condicionados por certas regras de apresentação. (PEDRA, 2010, p. 53)

Assim, no poema temos uma divisão entre *A* e *B* que parece marcar duas falas distintas, cada uma dessas falas possui uma estrutura semelhante, mas com apresentações distintas. Tendo como tema o *canto da Andaluzia* a fala *A* sempre inicia com uma afirmação sobre o canto em uma estrutura que podemos marcar como “o canto é...” ou o “o canto tem...”; já a fala *B* é sempre iniciado com a conjunção *mas*, parecendo contrariar o que foi na fala anterior de *A*. A exceção é a última fala de *A* que, concluindo o poema, tem suas duas estrofes iniciadas com “Até o dia em que essa lâmina”. Algo curioso que se pode notar, entretanto, é que, apesar da adversativa *mas*, dificilmente poderíamos afirmar a existência de uma contraposição das falas de *B* em relação às falas de *A*, que pudesse marcar uma diferença de ponto de vista, embora a diferença seja possível se pensarmos que os diferentes pontos de vista não se opõem mas se agregam, *B acrescenta* algo ao que *A* acabou de falar em uma relação *A e B*, e não *A ou B*, como podemos ver a seguir:

A – O canto da Andaluzia  
é agudo com<sup>8</sup> seta  
no instante de disparar  
ainda mais aguda e reta.

B – Mas quem atira essa seta  
de tão penetrante fio  
pensa que a faca melhor  
é a que recorta o vazio.

A – É uma canto em que se sente  
o que uma espada no frio,  
desembainhada, sem mesmo  
ter ferrugem como abrigo.

B – Mas é espada que não corta  
e que somente se afia,  
que deserta se incendeia  
em chama que arde sozinha.

A – Tem alfinetes nas veias  
que nas veias se atropelam,  
tem mantas de carne viva  
cobrindo sua alma inteira.

B – Mas o timbre desse canto

---

<sup>8</sup> Na versão de *Duas Águas*, o verso está: “é agudo *como* seta”. Embora possa ser o caso de um pequeno erro editorial, importa ressaltar a mudança gerada no significado do verso.

que acende na própria alma  
o cantor da Andaluzia  
procura-o no puro nada,

como à procura do nada  
é a luta também vazia  
entre o toureiro e o touro,  
vazia, embora precisa,

em que se busca afiar  
em terrível parceria  
no fio agudo das facas  
o fio frágil da vida.

A – Até o dia em que essa lâmina  
abandone seu deserto,  
encontre o avesso do nada,  
tenha enfim seu objeto.

Até o dia em que essa lâmina,  
essa agudeza desperta,  
ache, no avesso do nada,  
o uso que as facas completa.  
(MELO NETO, 2003, p. 163-164)

Pode-se ver nesse *Diálogo*, não apenas uma grande afinidade com a imagética de *Uma Faca Só Lâmina*, livro também publicado na coletânea *Duas Águas*, mas também outra transposição da dualidade recorrente na poética cabralina e que parece sustentar uma constante retomada da *fábula*, da alegoria que busca reforçar o mito ultrapassado na *Fábula de Anfion* como passagem do mito para o histórico.<sup>9</sup>

### 3 - AUSÊNCIA DA MEMÓRIA COMO MEMÓRIA DA AUSÊNCIA

No presente capítulo procuro abordar a sobreposição espacial e temporal entre Pernambuco e Espanha. Nesse sentido elaborar uma leitura da questão da memória nos poemas de *Paisagens com Figuras*, buscando apresentar as diferenças que podem ser percebidas entre as ruínas da paisagem espanhola e as ruínas pernambucanas. As imagens, desse modo, se relacionam tanto com uma experiência presente do sujeito lírico quanto com uma visada para o passado. É nessa visada que podemos efetuar uma leitura do arcaico espanhol e da *terra arrasada* em sobreposição com paisagem do deserto pernambucano de

---

<sup>9</sup> Nesse caso, levo em consideração principalmente a leitura dessa passagem por Eduardo Sterzi (2011) em *O Reino e o Deserto*, assim como sua afinidade com o conceito de *Ursprung* benjaminiano e com a leitura da passagem do mítico para o histórico apresentada por Agamben (2005) no ensaio *Fábula e História, Considerações Sobre o Presépio*.



*Vale do Capibaribe*, em uma atualização do passado como leitura crítica da tradição no presente.

A relação com o arcaico não implica em uma nostalgia que pretende firmar uma “volta” ao passado, sendo apreendida não apenas nos poemas de temática espanhola, mas também na própria forma que o poema de João Cabral de Melo Neto assume principalmente a partir de *Paisagens com Figuras*, o primitivo espanhol é reavivado, é disposto em uma montagem crítica no tempo presente. O verso de sete sílabas, a rima toante, as estrofes divididas em quadra são uma herança da *cuaderna via* espanhola, que tem em Berceo seu grande expoente. A nosso ver, a relação de João Cabral com a Espanha é viva e precisamos apreender também o que existe de irônico muitas vezes nessa relação, como em sua leitura de *La ben plantada*.

A leitura da paisagem de João Cabral ao se estender para uma leitura da tradição espanhola, traz semelhanças com a *generacion de 27*, como nos mostram os estudos de Ricardo Souza de Carvalho e Nylcéa Pedra. Em *Um João caminha pela Espanha, A reconstrução poética do espaço espanhol na obra de João Cabral de Melo Neto*, Nylcéa comenta a instigante leitura do pesquisador espanhol Nicolás Extremera Tapia:

[...] Cabral se impregna do espírito do 27 e adota as formas e os temas que interessavam ao grupo. Sem diminuir o seu valor porque escrevia em português, pois Salvador Dalí e Óscar Domínguez também escreveram em francês, em inglês Felipe Alfau; o poeta brasileiro faz parte, junto com Picabia, Huidobro, Borges e Neruda, de uma constelação literária de autores europeus e americanos que orbita no 27 e pode ser considerado, sem nenhuma dificuldade, um dos seus epígonos. (EXTREMERA TAPIA *apud* PEDRA, 2008, p. 67)

Essa compreensão de João como um dos epígonos, embora tardio, da Geração de 27, nos aponta a importância dessa articulação entre elementos arcaicos da tradição espanhola e aspectos de sua poética que vinham sendo colocados até então por sua reflexão poética. A relação da obra de Cabral com o arcaico, desse modo, pode ser compreendida por um gesto extemporâneo como lê Susana Scramim, em que podemos retomar o passado de modo criativo naquilo que *pervive*<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Emprego o termo *pervive* me valendo da transcrição de Haroldo de Campos para a noção benjaminiana de *fortleben*. Em *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin alude à potencialidade de presente que uma obra possui mesmo com um grande distanciamento cronológico, tomando como exemplo a correspondência de aspectos do barroco alemão que “vivem através”, sobrevivem ou *pervivem* no expressionismo. No contexto da fortuna crítica cabralina o termo *fortleben* foi empregado por Susana Scramim (2011) no artigo *Poesia Modernista Brasileira e suas Afinidades com o Arcaico*.

Nesse sentido, se torna pertinente a proposição de uma leitura da possível sobreposição entre Espanha e Pernambuco, tanto espacial quanto temporal, buscando apreender a relação com o presente, importante para enquanto atualização viva do arcaico. Essa sobreposição, como veremos, parece, entretanto, potencializar a ausência de memória na paisagem infértil do deserto nordestino de *Vale do Capibaribe* e da série de *Cemitérios Pernambucanos*. Em ambos os espaços temos uma disposição das figuras em que a linguagem que as apresenta parece reduzi-las à paisagem estéril da qual fazem parte, não encontrando o canto ou conto que possa nomeá-las. O que pretendo apresentar, no entanto, é que essa ausência de memória pode ser revertida em uma *memória da ausência* que justamente é capaz de presentificar uma luta com o deserto, o cultivar o deserto como um pomar às avessas, como movimento vivo.

### 3.1 A Memória na Espanha

No poema *Medinaceli* (*Terra provável do autor anônimo do Cantar de Mio Cid*), o encontro é muito anterior à Geração de 27, já no título do poema, temos a convergência de espaço e texto, ou a extensão do texto para o espaço, na alusão ao seminal poema medieval *El cantar de Mio Cid*. A convergência se dá por um movimento em que podemos perceber na paisagem e nas pessoas que ainda a habitam, o que restou do momento em que ocorreu a narrativa do *cantar de gesta*<sup>11</sup>, movimento que se dá pela montagem temporal entre passado, presente, e o que do passado sobrevive no presente. O poema de Mio Cid, no caso, tem um lugar central, pois é por ele que podemos ter conhecimento das batalhas travadas no cenário de Medinaceli, servindo também de parâmetro para lermos a paisagem no presente, ou o que resta ou resiste do passado neste presente.

Algo importante de se notar é a incerteza em relação à autoria e transmissão do poema, incerteza que ainda permanece nos estudos realizados pela crítica espanhola, como aponta Nylcéa Pedra:

Há os que defendam que o Cantar de Mío Cid é um representante da literatura popular por excelência e, como tal, transmitido anonimamente pelos juglares até a transcrição feita por Per Abbat no século XII e mantida na Biblioteca Nacional de Espanha até os dias de hoje. (PEDRA, 2010 p. 51)

---

<sup>11</sup> Como afirma Nylcea Pedra, os *cantares de gesta* se caracterizam “pela descrição dos feitos heróicos e pela imortalização da figura de um herói e de um momento histórico determinado” (Pedra, 2010, p. 50), no caso do *Cantar de Mio Cid*, o momento histórico imortalizado é a reconquista da Espanha invadida pelos mouros.

Por outro lado, e nesse caso Pedra cita a pesquisa de Alan Deyermond, há estudos que sustentam a possibilidade de o autor ter sido um poeta culto, por conta da utilização das técnicas da épica oral, que teria escrito o poema para ser difundido pelos *juglares*. Seja obra de um poeta culto, ou seja, um poema anônimo, algo importante de ressaltar é ambivalência entre culto e popular que perpassa esse momento da tradição espanhola e também pode ser notado como algo resgatado pelos poetas da Geração de 27. Ressalto isso, porque assim como nos expoentes da geração espanhola, na obra de João Cabral a partir da década de 50 essa convergência entre aspectos modernos com elementos arcaicos, entre culto e popular, e entre poesia pura e poesia “comprometida” parece estar sendo colocada em questão a todo o momento.

Desse modo, como nos coloca João Cabral em *Medinaceli*, não sabemos se o anônimo que narrou/narrava o poema nas redondezas de Castela *cantou*, *contou* ou *escreveu*. A tríade parece importante para Cabral, pois, se até “Psicologia da Composição” prevalece a meditação de influência mallarmeana sobre o *escrever*<sup>12</sup>, a partir de sua relação com a literatura espanhola podemos mencionar uma maior utilização de aspectos *narrativos*<sup>13</sup> e a menção a elementos e gêneros sonoros, como o *cante*.<sup>14</sup>

Algo importante a constatar em *Medinaceli* é a correspondência de imagens e até mesmo de estrutura poética que compartilha com Campo de Tarragona. Uma leitura comparando algumas de suas imagens, como a que será realizada à frente, nos dá uma dimensão da semelhança que trazem e das possibilidades de interpretação que podem acarretar essa sobreposição de paisagens. De início, pode-se constatar que são duas paisagens secas, guardam uma semelhança geográfica, no entanto a principal diferença está no modo como a memória é colocada em cada paisagem.

---

12 Em *O Engenheiro, Antiode e Psicologia da Composição* o poeta emprega inúmeras imagens que relacionam lápis/tinta papel/folha. Sua *Fábula de Anfion*, no entanto, parece trazer aspectos da *fala* e do *canto*. Em *O Poema*, do livro *O Engenheiro*, temos: “A tinta e a lápis / escrevem-se todos / os versos do mundo” (Melo Neto, 2003, p. 76).

13 O caráter narrativos da obra cabralina é inaugurado pela voz do rio Capibaribe que conta sua trajetória em *O Rio*. Algo interessante a se notar, além da forma primitiva do *romancero* e da epígrafe de Berceo (“*Quiero que compongamos io e tú uma prosa*”) é o momento em que o rio, falando de outros com os quais “conversa”, nos fala do escrivão que registrou o seu escrito. “Então, o Tapacurá, / dos lados da Luz, freguesia / da gente do escrivão / que foi escrevendo o que eu dizia.” (Melo Neto, 2003, p. 128)

14 No próprio *Paisagens com Figuras* temos a voz de Miguel Hernández, ainda que seja uma voz “entre palavras e terra” ela vem no vento, ainda que seja “sob as espécies de um vento / soprando armado de areia” (p. 155). Em “Diálogo” temos todo o poema dedicado ao “canto da andaluzia” (Melo Neto, 2003, p. 162).

Composto por nove estrofes, as duas primeiras abrem o poema com a exposição da paisagem que servirá de palco para a narrativa que será contada nas próximas sete estrofes, recriando uma imagem dinâmica da cidade se esvaziando na lenta hemorragia do esqueleto já folgado. Essa imagem não apenas retoma o “sangue-lama que circula”, mas, por isso mesmo, traz movimento para o quadro, aqui o movimento, no entanto, é contrário, ou pelo menos singular, em relação ao anterior: se em *Pregão Turístico do Recife* temos o “sangue-lama” que parece querer subir a o “mar-montanha”, aqui a imagem do sangue, indicada pela metonímia hemorragia, desce a montanha e o esqueleto folgado (calcário?).

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

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

Interessante notar a semelhança nas imagens das figuras entre *Medinaceli* e o *Pregão*, organizadas de modo diferente, mas que sugerem correspondências como a já referida *montanha* que se relaciona com o *mar*, o esqueleto já folgado, que pela semelhança de sua composição nos remete aos *ombros calcários* apertados pelos velhos sobrados, e a hemorragia que retoma o *sangue-lama* que circulava na paisagem pernambucana. Nessas duas primeiras estrofes estamos diante do que foi Medinaceli e ainda é, é no momento presente que lemos que a cidade se esvazia, apresenta-se o local em que puseram Medinaceli e onde ela ainda se encontra, no entanto, nas próximas três estrofes, somos levados para o passado, para o que Medinaceli foi e não é mais. Assim, o poeta nos apresenta o protagonismo da paisagem para as batalhas decisivas da consolidação da Espanha que foram narradas no *Poema de Mio Cid*:

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

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

onde os engenheiros, armados  
 com abençoados projetos,  
 lograram edificar

todo um deserto modelo.

Aqui temos outro recurso na exposição da paisagem que trazem dinâmica para as figuras, ou para as cenas: a repetição da palavra *entre* nesse tabuleiro de guerras nos indica o movimento rápido e intenso das peças que constituíram essas batalhas. Na quinta estrofe temos a presença ambígua dos engenheiros, que com seus “abençoados projetos”, edificaram um “deserto modelo”, ambíguo porque por um lado o deserto modelo nos indica que as armas projetadas tiveram como consequência a catástrofe do deserto.

Nas outras quatro estrofes há uma volta para o presente, e nessa volta nos são apresentadas as ruínas na qual podemos ler a história de Medinaceli:

Agora Medinaceli  
é cidade que se esvai  
mais desce por esta estrada  
do que esta estrada lhe traz

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

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

que poeta daqui escreveu  
com a dureza de mão  
com que a gente daqui  
diz em silêncio seu *não*.  
(MELO NETO, 2003, p.148;149)

As repetições em /es/ da sexta estrofe nos sugere o passar de Medinaceli, passar e passar-se semelhante ao do rio, seu ir entre que também é do cão e do homem: o que vai entre o que vive. Nessa última estrofe o espaço, até então compreendido enquanto espaço geográfico se encontra com o espaço do poema, *cantochão* ou *conto*, que é retomado no silêncio dos que vivem naquele espaço. Como aponta Nylcea Pedra:

O espaço vital aprendido desta terra por João Cabral não é então o espacial, mas outro, indicado no subtítulo do poema – (*Terra provável do auto anônimo do cantar de Mio Cid*) – e confirmado na última estrofe [...].  
(PEDRA, 2010, p. 51)

Nessa retomada do espaço do medieval *Poema de Mio Cid* a relação criativa com o arcaico explora um limite da *fala* no poema ou do próprio poema enquanto texto: não se sabe

se foi inicialmente escrito ou apenas transmitido oralmente até ser transcrito no século XIV. Na impossibilidade de declarar precisamente o sujeito, por conta de seu caráter *anônimo*, e também na indecisão formal do próprio poema que não sabemos se foi falado ou cantado, se foi escrito ou não, se era cantochão ou conto, lembrando que o *cantochão* consiste em uma música medieval monofônica e sem acompanhamento. Ainda assim, no presente podemos ler nas ruínas, juntando seus cacos, os rastros do passado, temos uma história da qual essa ruína decorre, história que não se pode constituí-la embora se possa ouvir as vozes do passado que ecoam nessas ruínas. Como no caso de *Encontro com um Poeta*, que o sujeito lírico nos coloca diante de seu encontro com a voz de Miguel Hernández, morto no cárcere do regime franquista, encontro que se dá pela figura do vento, o vento do passado que sopra na paisagem e a reorganiza, nos dá a ver o que está vivo.

### 3.2 Encontro entre Espanha e Pernambuco

*Encontro com um poeta* traz um aspecto importante para pensarmos a relação de João Cabral com o passado, sua relação singular com a memória ao presentificar a fala de um poeta falecido. Importante notar que esse poema está escrito em primeira pessoa, assim como *Alguns Toureiros* e *Volta a Pernambuco*, e é a condição muito específica em que o sujeito se encontra, por estar em Castela – La Mancha sob um vento armado de areia surpreende a presença severa de *Miguel Hernández*:

Em certo lugar da Mancha,  
onde mais dura é Castela,  
sob as espécies de um vento  
soprando armado de areia,  
vim surpreender a presença,  
mais do que pensei, severa,  
de certo Miguel Hernández,  
hortelão de Orihuela.

Embora tenhamos uma continuidade na medida do verso em sete sílabas, é possível notar que, de modo semelhante ao poema *Joan Brossa*, uma mudança significativa na estrutura da estrofe e das rimas. O poema nos é colocado sem divisão de estrofes, embora possamos com facilidade dividi-lo ora em estrofes de oito versos, ora em estrofes de quatro, o que permanece evidente é a irregularidade da disposição do poema se levássemos essa divisão a cabo. Em relação às rimas, é possível notar, apesar da predominância das rimas toantes, a mesma disposição do narrativo *O Rio*, que por sua vez é uma alteração criativa da forma empregada por Gonzálo de Berceo no *mester de clerecia*: há uma variação da última sílaba

nos versos ímpares e uma continuidade na rima nos versos pares, continuidade que em alguns casos é dada pela mesma palavra repetida, como no caso de *terra* na sequência do poema:

A voz desse tal Miguel,  
entre palavras e terra  
indecisa, como em Fraga  
as casas o estão da terra,  
foi um dia arquitetura,  
foi voz métrica de pedra,  
tal como, cristalizada,  
surge Madrid a quem chega.

Interessa notar que na primeira parte do poema apresentada, temos uma inserção no espaço em que ocorre o encontro, contando o que possibilitou esse encontro. Os elementos prosaicos do poema, aparentemente pouco trabalhados e arcaicos, contrapõem uma noção ideal do poético com o irregular ou, mais evidente no caso, o sujo, pelo que se pode notar quando será compartilhado conosco as características da *fala* de Hernández. Sendo uma *voz* indecisa entre palavra e terra, mas que um dia já “voz métrica de pedra”.

Ricardo Souza de Carvalho, retomando uma carta escrita a Manuel Bandeira, nos mostra que a relação de Cabral com a poesia que se fazia na Espanha possuía também um crivo político, o que podemos notar em sua homenagem a Miguel Hernández e a rejeição aos poetas oficiais do franquismo. Segundo Ricardo o poeta:

[...] De origem humilde, Hernández havia lutado na Guerra Civil Espanhola, defendendo os ideais da Espanha republicana. Condenado como “poeta da revolução”, morreu na prisão em 1942. [...] (CARVALHO, 2011, p. 29)

O mais interessante desse poema é pensar no encontro com o poeta, Miguel Hernandez, aqui o sujeito lírico está definitivamente declarado (o que também ocorre em *Alguns Toureiros* e em *Volta a Pernambuco*), se figurando como um encontro na memória, imaginário mas possível a partir de elementos concretos da paisagem: o vento e a areia trazem a imagem daquele que se conhecia em livro (agora em edição de vento), mas também de uma comunicação dos elementos da paisagem que é anterior aos dois poetas e que os dois parecem compartilhar. Temos, novamente, um acesso a uma memória espacial, que se dá com o contato de algo externo a essa primeira voz, um dos únicos poemas em que evidentemente temos a presença do sujeito lírico no uso da primeira pessoa.

A liberdade da voz que ecoa, carregada de areia, no vento, parece ser anterior à da palavra como gesto que reside também na terra, ou melhor, na possibilidade de encontro entre

voz, terra e palavra que é capaz de atingir a poesia, o que nos sugere a mesma convergência entre texto e paisagem que já havia aparecido em *Medinaceli*:

[...]  
 A voz desse tal Miguel,  
 entre palavras e terra  
 indecisa, como em Fraga  
 as casas o estão da terra,  
 foi um dia arquitetura,  
 foi voz métrica de pedra

O poeta pernambucano parece aludir a uma condição anterior à palavra em sua dimensão escrita, na voz do poeta podemos apontar também um paralelo com a noção de “dicção”, com a cor ou o timbre possível apenas com o peso e a medida dessa voz. De modo semelhante, a recorrência à fábula que, antes de corresponder a um gênero encantatório, parece se referir muito mais à *fala*, e se é fala, o que temos em suas fábulas, e também nesse poema sobre Miguel Hernández, é antes o encontro da palavra em sua correspondência com as coisas, encontro no qual podemos encontrar também a marca na qual sentimos a presença do poeta espanhol.

Existe um desgaste nessa voz, agora indecisa e que outrora, na resistência ao regime de Franco certamente, “foi voz métrica de pedra”. Isso é importante, a meu ver, para compreender esses poemas dedicados a outros poetas ou artistas plásticos, e até mesmo estendendo para toureiros, bailadoras e paisagens, não como identificações, mas como exercícios de leitura (e poderíamos colocar até mesmo como traduções): é possível ler/ouvir a fala de Hernández nas edições do vento publicadas/traduzidas na paisagem, o poeta pernambucano leu essa fala na paisagem e a traduziu em seu poema.

O poeta se encontra “sob as espécies de um vento/que vinha armado de areia”, a presença do vento se relaciona já em *O Vento no Canavial* com algo que vem do passado, neste último caso é o vento que nos organiza a paisagem e, em contato, com sua oculta fisionomia, nos dá a ver suas figuras. O vento em João Cabral, mais que a palavra vento é imagem dinâmica que indica um gesto, um movimento de abrir quando inserida no verso em contato com outras palavras. A presença do vento como figura de algo que sopra do passado já estava presente em seu ensaio *Considerações Sobre o Poeta Dormindo*, em que o poeta aponta em afinidade mais evidente naquele momento com Murilo Mendes, “o sopra, halo de poesia em todos os tempos” (MELO NETO, 2003, p.).

No caso da obra de *Miguel Hernández*, a afinidade desse vento que liberta se relaciona com seu livro *Viento del Pueblo*, escrito na intensidade da trágica guerra civil espanhola.



Lançado em 1937, Hernández publica seu *Viento del Pueblo*, e já no primeiro poema *El Sudor*, podemos perceber a afinidade não apenas poética e estética mas ética do poema com a imagem do vento em *O Vento no Canavial*, como podemos conferir no trecho a seguir:

[...]

Los que no habéis sudado jamás, los que andáis yertos  
en el ocio sin brazos, sin música, sin poros,  
no usaréis la corona de los poros abiertos  
ni el poder de los toros.

Viviréis maloliendo, moriréis apagados:  
la encendida hermosura reside en los talones  
de los cuerpos que mueven sus miembros trabajados  
como constelaciones.

Entregad al trabajo, compañeros, las fuente:  
que el sudor, con su espada de sabrosos cristales,  
con sus lentos diluvios, os hará transparentes,  
venturosos, iguales. (HERNANDEZ, 1991, p. 51)

Em *Viento del Pueblo* podemos apontar um primeiro ponto de contato na imagem do suor, imagem prosaica que se movimenta por toda a constelação do poema, e que guarda afinidades com o rio e as articulações imagéticas em rotação da água na poesia de João Cabral. Ele próprio sem plumas, o suor é, no entanto, a plumagem da água que anseia o mar, em sua mistura com a terra, como “sangue-lama”, “Llega desde la edad del mundo más remota / a ofrecer a la tierra su copa sacudida”, é a camisa silenciosa que o camponês veste pela manhã, e “adorno de las manos como de las pupilas”, mencionando a ligação entre mão e olho no trabalho ao amadurecer e enriquecer o gosto da terra-fruta. A convergência quase mágica está na sobreposição de suor e vento, isso porque o suor é quem abre os poros no movimento dos corpos, e na metáfora da poesia como vento, é preciso estar com os poros abertos para que a poesia sobre em nossos corpos. Podemos retirar daqui outra interpretação da função do trabalho, não apenas o poeta precisa trabalhar, mas estar atento para os poros abertos dos que trabalham. Nos corpos cujos membros são como constelações, em que os poros se abrem para o seu coroamento, temos também a imagem da tourada, que não se limita a seu aspecto cultural espanhol, é também um modo de encarar a relação com a natureza, a vida e a morte, o poder do touro é possível apenas com a abertura dos poros de quem incansavelmente busca, tenta e resiste. Outro modo também de encarar a tourada, não do aspecto de quem domina o touro, mas também daquele que absorve sua força bruta de resistência no preciso instante em que se colocar diante.

No poema de Hernandez é possível notar outra afinidade desse vento, que, como veremos, irá soprar também em *O Vento no Canavial*: os corpos que movem seus membros como constelações nos remetem aos corpos que se movem na praça pública. O sujeito mostra em versos um encontro também de corpos que se dá na figura da espada que, assim como no poema *Diálogo* lido acima, “Têm alfinetes nas veias/que nas veias se atropelam,/tem mantas de carne viva/cobrando sua alma inteira” (MELO NETO, 2003, p.163), em que podemos assinalar a semelhança com o poema *Un Carnívoro Cuchillo*, em que podemos constatar um exemplo da força desse canto andaluz de carne cortante:

Un carnívoro cuchillo  
de ala dulce y homicida  
sostiene un vuelo y un brillo  
alrededor de mi vida.

Rayo de metal crispado  
fulgentemente caído,  
picotea mi costado  
y hace en él un triste nido.

Mi sien, florido balcón  
de mis edades tempranas,  
negra está, y mi corazón,  
y mi corazón con canas.

Tal es la mala virtud  
del rayo que me rodea,  
que voy a mi juventud  
como la luna a la aldea.

Recojo con las pestañas  
sal del alma y sal del ojo  
y flores de teleraãs  
de mis tristezas recojo.

¿Adónde iré que no vaya  
mi perdición a buscar?  
Tu destino es de la playa  
y mi vocacion del mar.

Descansar de esta labor  
de huracán, amor o infierno  
no es posible, y el dolor  
me hará a mi pesar eterno.

Pero al fin podré vencerte,  
ave y rayo secular,  
corazón, que de la muerte  
nadie ha de hacerme dudar.

Sigue, pues, sigue, cuchillo,

volando, hibriendo. Algún día  
se pondrá el tiempo amarillo  
sobre mi fotografía.

Como veremos a seguir a figura do vento tem uma presença fundamental na poética de João Cabral, na abertura das paisagens o vento ajuda a formar as figuras que vemos, assim se aprendemos com a linguagem, essa linguagem parece indicar que só se completa seu aprendizado na própria experiência capaz de corresponder com a paisagem, aliás a própria paisagem parece ser esse espaço subjetivo em que a experiência do autor, do leitor e das imagens convergem. Retomando a *ética-estética da aridez*, de que nos fala Eduardo Sterzi, expandindo sua presença para obra de poetas contemporâneos como Carlito Azevedo e Edmond Jabès, pode-se aproximar o encontro desse sujeito com Miguel Hernández, encontro entre poetas e encontro entre paisagens da afirmação:

ser poeta é ser capaz de *aprender com a paisagem*: é ser capaz de confundir o próprio corpo e a própria voz (que é sempre, na verdade, por essa confusão mesma, uma voz *imprópria*) com a terra. (STERZI, 2014, p. 103)

Em *O vento no canavial* temos também uma articulação de ausência e presença de discurso, só que nesse caso isso se dá em um jogo lógico e retórico entre negação e afirmação: nega-se o *nome* no canavial para em seguida afirmar sua condição de *anônimo*. Ocorre com isso a negação de uma presença (não há nome) para afirmar uma ausência (é anônimo).

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 campinas;  
é como um mar sem navios,  
papel em branco de escrita.

É como um grande lençol  
sem dobra e sem bainha;  
penugem de moça ao sol,  
roupa lavada estendida.  
(MELO NETO, 2003, p. 150)

Deixando a negação da presença e a afirmação da ausência, passa-se a afirmar a presença, mas não do *nome*, o canavial permanece *anônimo*, mas, ainda assim, podemos, de modo semelhante ao deserto de Capibaribe, apontar sua *luta*, aquilo que vive, o que há no canavial, ainda que oculto. Aqui também, percebemos a importância do olhar, que faz com

que o jogo retórico se torne também jogo de imagens. Na quarta estrofe, desse modo, temos uma visão *interna* do canal que nos convida a ler não o que está à mostra, e logo na quinta estrofe temos uma visão *externa*, completando o movimento de aproximação e distanciamento do mesmo objeto, em uma dinâmica que parece muito mais um corte, feito aqui pela palavra *ou*, do que uma mudança sutil e contínua.

Contudo há no canal  
oculta fisionomia:  
como em pulso de relógio  
há possível melodia,

ou como de um avião  
a paisagem se organiza,  
ou há finos desenhos nas  
pedras da praça vazia.

Ainda que não efetue uma relação imediata, é inevitável retomar a imagem do relógio que opera uma “ausência viva” em *Uma faca só lâmina*, assim como a imagem do cão em *O cão sem plumas*, que se agita vivo dentro da memória, e em *Imagens em Castela* que se senta com o vento. Isso porque, essa fisionomia oculta, viva como o oculto calor que tudo gera e fértil cão sem plumas, se encontra, também como o cão de *Imagens em Castela*, com a imagem do vento, e no encontro deste com esse pulso oculto é que temos a formação das figuras das estrelas, no tecido inanimado que se torna *sensível* com o movimento do vento, de modo perceptivelmente plástico na sétima estrofe. O sopro do vento que passa nas aliterações em /s/ na sexta estrofe, como em “**ES**tendido **SO**b o **SO**l”, ou em “**faZ-SE SENSÍ**vel **lenÇOL**”, provoca o movimento do lençol que se transforma em bandeira na repetição da letra /v/, além do efeito sonoro de suas aliterações, causa um efeito visual: o cruzamento das letras na página nos formam estrelas, aumentando a potencialidade da imagem: o vento pode ser nossa própria voz quando lemos o poema e é na leitura que evocamos esse movimento oculto na paisagem, no próprio poema, em sua reflexão imagética. Relação entre vento e a fala também notada em *Encontro com um Poeta*, como vimos um pouco acima. Na edição de *Duas Águas*, de 1956, esse efeito ganha mais força pelos acentos circunflexos nas palavras “côr”, “sobre” e “estrelas”, acentuando o movimento de queda e subida da letra /V/ em conjunto com as nuances do acento circunflexo, que corresponde também à tessitura da paisagem em que as estrelas *nascem-se perdem*, e também em semelhança com a própria imagem da estrela que será retomada no fim do poema para assinalar os gestos vorazes, os redemoinhos feitos pelas pessoas na praça. Assim temos a figura do vento transformando a paisagem e dando vida a suas figuras, como podemos ver na tentativa de reprodução a seguir:

Se venta no canavial  
estendido sob o sol  
seu tecido inanimado  
faz-se sensível lençol,

se muda em bandeira ViVa,  
de côm Verde sôbre Verde,  
com estrêlas Verdes que  
no Verde nascem, se perdem.  
(MELO NETO, 1956, p. 34)

A partir desse encontro, que torna a vivo a página, que também é lençol e também paisagem, podemos *ler*, que é também *rememorar*, assim como em *Encontro com um Poeta* pudemos *ouvir/lembrar* a fala de Miguel Hernández, o que o vento *figura* em seu encontro com a oculta fisionomia do canavial:

Não lembra o canavial  
então, as praças vazias:  
não tem, como têm as pedras,  
disciplina de milícias.

É solta sua simetria:  
como a das ondas na areia  
ou as ondas da multidão  
lutando na praça cheia.

Então, é da praça cheia  
que o canavial é a imagem:  
vêm-se as mesmas correntes  
que se fazem e se desfazem,

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

Assim, se na tradução da paisagem de *Medinaceli* pudemos perceber a *ausência* do discurso na paisagem do *Vale do Capibaribe*, aqui, com a *presença* das figuras que o vento forma em conjunto com a fisionomia oculta do canavial, podemos ler outra ausência: a ausência de vazio que no penúltimo verso, concluindo o jogo retórico do poema se converte em presença do cheio. Em relação à sonoridade da estrofe podemos notar um movimento de abertura na distribuição dos sons em /v/ no decorrer dos versos e na separação entre vírgulas: no primeiro se concentra no final do verso, no segundo já se distribui igualmente no decorrer de todo o verso, no terceiro se estende para além do verso invadindo metade do próximo e concluindo ou dando um fim brusco nesse movimento de espacialização do instante de

mudança, que nasce e logo se perde (“nascem, se perdem”), ou, outra possibilidade de leitura, *se perdem* nesse instante de mudança em que *nascem*.

Ainda que possa parecer forçada uma relação desse tipo, nos parece curioso o poema coincidir temporalmente com a obra de Alfredo Volpi, em sua passagem, e tensão, entre o figurativismo e o abstracionismo geométrico, a partir da década de 50. A coincidência com Volpi não se limita a esse único poema, tomo como hipótese que ambos os artistas ocupam posição semelhante no cenário em que aparecem, pensando, sobretudo, na relação que mantém com as vanguardas que despontam na década de 50: Concretismo, Neoconcretismo e Poesia-Práxis no caso de Cabral, e o contato com o grupo Ruptura com o diálogo com o pintor Waldemar Cordeiro, no caso de Volpi.

No caso de João Cabral de Melo Neto o registro mais contundente talvez esteja na crítica-manifesto de Décio Pignatari *Situação Atual da Poesia no Brasil* (1975), publicado no ano de 1961 o texto apresenta uma tentativa de exposição do que naquele momento poderia ser considerado atuante naquela determinada situação ou condição. Os termos do título não são gratuitos, pois nos apresenta uma dialética entre situação e atual (“situar o *atual*”), que tem como finalidade tentar captar o que seria a produção do *presente*: é preciso apontar a situação para que se consiga ver o que atua, ao mesmo tempo é na leitura do que atua que se pode criar a situação. O parâmetro para o desdobramento crítico está no que o autor denomina *conteúdo-construção* que se contrapõe ao *conteúdo-expressão*, é com essa dupla categorização, em que se coloca em questão a relação entre a arte e os modos de produção industrial e artesanal, que Pignatari irá apresentar aspectos das poéticas de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Apontando no poeta mineiro certa recusa à produção industrial, é nas obras de 1945 e 1947 do poeta pernambucano (*O Engenheiro*, *Fábula de Anfion*, *Psicologia da Composição* e *Antiode*), se situa o atual, enquanto predominância de elementos de *conteúdo-construção*:

Mas em 1945, justamente, firmava-se outro grande poeta, o único de seu tempo que o entendeu todo: João Cabral de Mello Neto publica *O Engenheiro*, dedicado a Carlos Drummond de Andrade, seu amigo. Entendeu-o todo e o superou, em termos de projeto, radicalizando e iluminando o conflito com extrema lucidez e com uma sensibilidade só comparável à grande responsabilidade que soube assumir, na sua condição de poeta, face à situação dos homens [...]” (PIGNATARI, 2004, p. 112)

Na leitura de Décio, *Antiode* é o poema em que João Cabral chegaria ao limite de seu rigor formal no limiar com a poesia concreta, embora não dê o salto:

Neste poema, a rarefação da informação começa a dissolver a unidade blocal da quadra, que herdou de Drummond, poema auto-(in)formativo (como todos, nesse poeta) que é, em seu mais alto grau. Nessa dispnéia conteudístico-formal, chega ao limiar da poesia concreta. Não dá o salto. Ou antes, dá-o: para trás, em busca de víveres informacionais concretos nas coisas que existem e conhece, fora de si e do poema. Ou antes: em busca de uma nova fome que alimente o projeto e o conflito. Os dados não estão lançados mas lançam-se sempre. (PIGNATARI, 2004, p. 113)

O poeta paulista nota com acuidade, embora de modo excessivamente sarcástico, os elementos que expressam a *desatualização*, compreendida em referência ao momento em que Pignatari lança seu ensaio, na obra do poeta pernambucano a partir da década 50 que tem como ponto inicial o longo poema *O Cão Sem Plumás* e seu maior exemplo o poema narrativo *O Rio*. Principalmente neste último é possível notar que a poesia de Cabral “começa a ganhar em prosa”, como experimentação que expressa uma retomada ou reinício de um *projeto* poético que se diferencia daquele anterior à década de 50. Cabe notar o tom extremamente negativo, compreensível se retomarmos o caráter de intervenção de vanguarda, com que o poeta nota a adoção de elementos artesanais da tradição ibérica:

Em sua última obra, tirada este ano em Madri, por conta do autor, *Dois Parlamentos*, retoma a “prosa” e algo do esquema de *Morte e Vida Severina*, obra boa e simpática, mas ainda abstrata e subjetiva, isto é, “literária”, na medida em que identifica o coletivo medieval europeu ou os nossos primeiros índios com o atual coletivo rural do Nordeste, para fins de catequese. Este poeta, que começou em plena consciência da era industrial e da imposição urbana dos edifícios (ver a influência da arquitetura ortogonal em *O Engenheiro*, e da arquitetura *tout court* em *Anfion* e *Psicologia da Composição*), acabou por adaptar e adotar recursos mais artesanais, primitivistas, para poder dar conta da realidade também “artesanal” do Nordeste. Manifestação *cidade/campo*. Ainda que, mesmo nas obras mais participantes, sua poética tenha algo da mecânica repetitivas de rodas dentadas, de mecanismos elementares e alimentares, como o desses moedores de cana que vemos em bares e pastelarias. Essa maquinaria de mastigação, aliás, já vem indicada também em Drummond (muitas vezes em ligação com a decadência mecânica ou orgânica de edifícios). (PIGNATARI, 2004, p. 115-116)

Ainda que predomine o tom depreciativo, traço de mordida da recusa vanguardista, a leitura da aproximação da prosa pela poesia de João Cabral, em especial da literatura arcaica espanhola, traz um aspecto que talvez só pudesse ter sido notado precisamente por alguém muito atento às questões que a composição poética, ou a arte no geral, se colocaram diante da técnica e de suas transformações na indústria e na eletrônica naquele momento. E, de fato, a partir de *O cão sem plumas* a relação do poeta pernambucano em relação ao progresso técnico se torna mais ambígua, ou pelo menos não há mais a adesão entusiasta de uma utopia pautada

na racionalidade de uma arquitetura industrial, ou pelo menos em uma racionalidade universal que essa arquitetura seria capaz de representar, o que não significa a negação de elementos construtivistas por um lado e nem que essa adesão fôsse tão evidente assim anteriormente. Esses elementos, no entanto, passam cada vez mais a se articular, como temos visto, com uma dimensão geográfica, ética ou até mesmo antropológica, e à estrutura do poema vão sendo incorporados elementos narrativos e arcaicos da tradição espanhola. A medida, como vimos em *Pregão Turístico do Recife*, vem também do encontro com o que há de sujo e visceral e com a transformação da tradição, em conjunto com a técnica cresce a preocupação antropológica com os modos de vida de um determinado lugar, e a modernização no caso do nordeste brasileiro, como nas usinas de cana, parece antes ter servido para devorar com mais eficiência o trabalhador da zona da mata pernambucana do que para reverter sua situação miserável. Assim, mesmo na mudança a partir da década de 50, podemos ver a incorporação do diálogo com a tradição espanhola como uma relação crítica, justamente porque a inclusão da Espanha não se dá pela “identificação”, mas sim como outra perspectiva a partir da qual podemos tomar como parâmetro para a interpretação das paisagens pernambucanas, assim como estas nos ajudam a ler as paisagens espanholas.

Mesmo em *O Engenheiro*, temos traços convergentes da estética construtivista e do surrealismo, nunca recusado completamente, mas sempre repensado em sua relação com o real. No que tange a ambivalência da relação da poesia de João Cabral com a técnica, podemos notar como em *O Engenheiro*, tanto no livro quanto no poema, é possível notar uma convergência estética entre surrealismo e uma postura construtivista, e também no próprio poema de mesmo nome que o livro há uma relação entre sonho e medida: o engenheiro *sonha* coisas simples. Nesse caso, José Guilherme Merquior é quem se posiciona de modo singular em relação aos outros estudos basilares da fortuna crítica cabralina, vendo no poema não uma superação do sonho pelo despertar de uma lucidez ou consciência sobre o fazer poético, ou superação da emoção pela razão, como parece compreender Luiz Costa Lima, por exemplo, mas a tensão de uma tentativa de convergência. Cabe nesse caso, lembrar um trecho das *Passagens* de Walter Benjamin, pelo traço de semelhança que guarda com essa fase da poesia cabralina em afinidade com a poesia e arte francesa moderna:

Compreender juntos Breton e Le Corbusier – isto significaria estender o espírito da França atual como um arco, com o qual o conhecimento atinge o instante bem no coração. [N 1a, 5] (BENJAMIN, 2018, p. 763)

Embora não possa retomar a complexa articulação entre *sonho* e *despertar* na obra do poeta, que não me parece poder ser resolvida em arquétipos simbólicos como os de poesia



lunar e poesia solar, considero importante ressaltar a importância do sonho como condição para o despertar, condição que não parece ser deixada de lado nas obras de João Cabral mesmo depois de 1945. Como o poeta aponta em *O Fim do Mundo*, ainda no livro *O Engenheiro*: “Em vez do juízo final a mim me preocupa/ o sonho final” (MELO NETO, 2003, p. 71).

Voltando para a comparação com Volpi, é possível notar que ambos podem ser considerados precursores que não deram o salto, utilizando a imagem de João Cabral, mantendo uma tensão complexa na própria forma com questões da arte e da poesia moderna, assim como da questão material envolvendo a relação, quase sempre conflituosa, entre artesanato e indústria. A aproximação com Volpi nos suscita revisitar as possibilidades de significados da geometria no poema cabralino: rigoroso, mas não rígido, a menção ao quatro e ao quadrado, mais evidente nas séries de quadras, muitas vezes são o limite não antecipado mas que o poeta vai moldando com imagens e sonoridades que muitas vezes parecem querer romper esse limite, isso nos sugere algo de artesanal também nessas quadras, que só podem ser apreendidas como puras ou ideais se abstrairmos de sua forma suas irregularidades internas. Além das irregularidades, Rodrigo Naves notou na pintura de Volpi algo no aspecto artesanal que nos lembra essa junção de aspectos modernos com elementos arcaicos, os quais também podemos ver na produção de João Cabral a partir da década de 50:

*Se a pintura de Volpi parece solicitar a aproximação com um temperamento simples e alheio a tensões, seria ilusório ver aí algo a que se chegou sem mediações ou debate. Volpi, como escreveu o poeta e crítico de arte Murilo Mendes, “tornou-se anônimo como um pintor medieval”, pois de fato sua pintura concentra uma experiência que está além do lirismo subjetivo. (NAVES, 2008, p. 140)*

Continuando e finalizando a leitura de *O Vento no Canavial*, mais especificamente dessa imagem do sopro ou do vento que dá movimento e transforma a paisagem e as figuras no poema, torno a frisar a relação com a memória, ou melhor, de como a imagem do vento parece alterar a qualidade de uma lembrança: “Não lembra o canavial/então as praças vazias?”. Essa alteração provocada pelo encontro com o vento, como no encontro com a voz de Miguel Hernandez, possibilita o encontro da imagem da praça como lembrança que melhor corresponde ao canavial, constituindo uma relação de correspondência possível na imagem da bandeira viva, no gesto do movimento das folhas de cana que na memória desse sujeito lírico remete ao gesto das pessoas se movimentando na praça. Em um contexto parecido, no poema *Volta a Pernambuco*, também marcado pela presença da lembrança, como retomaremos adiante, essa correspondência ocorre pela negativa: na proibição de se movimentar na rua

própria de regimes autoritários, com o policiamento e a perseguição que também aparecem em *O Vento no Canavial*: “não tem, como têm as pedras,/ disciplina de milícias”. Na praça temos a figura da *pedra* que, de modo surpreendente para o leitor da obra de João Cabral, se associa ao controle da disciplina policial, de modo semelhante ao *mar* que em *O Cão Sem Plumas* e em *O Rio* aparece como figura que domina, impondo seu controle e seu poder de higienização ao rio. Assim, se o vento abre portas, as pedras impedem o movimento, e não podendo contorná-la resta tomá-las como condição a ser transformada e superada. Na oitava e nona estrofe temos o mesmo modo de apresentar essa figura do canavial próxima da praça, a negação seguida de uma afirmação, repete o recurso retórico das duas primeiras estrofes e assim, ao negar a semelhança com as praças a aproxima com a figura da multidão.

No poema *Volta a Pernambuco*, de modo semelhante ao que ocorre em *Miguel Hernández* temos uma experiência de percepção espacial do sujeito lírico capaz de involuntariamente evocar sua memória. Em ambos os poemas me parece que não temos o olhar cingido de que nos fala Didi-Huberman, e aquilo que o sujeito vê o olha de volta criando uma mesma imagem que parece conter sujeito, objeto e memória. Nas sucessivas figuras que se correspondem apesar da distância, temos um novelo de recordações que vai se formando, no olhar que se lança para a paisagem há uma memória afetiva do sujeito encontra correspondência com os traços das paisagens diante de seu olhar. O poema inteiro parece se passar no Recife em uma observação do espaço ao redor do Rio Tijipió, apresentando uma disposição do olhar diferente daquele que veremos à frente em *Alto do Trapuá*: ao invés de um distanciamento do olhar que se aproxima da paisagem com suas lentes de aumentar, temos uma posição do olhar muito próxima da paisagem, próxima das figuras que compõem essa paisagem. É ao olhar para essas figuras em sua proximidade que o sujeito lírico é levado para uma paisagem distante, fazendo com que, ao invés do olhar distante que se aproxima, tenhamos o olhar próximo que se distancia. Assim, cada uma das quatro primeiras estrofes se volta para uma determinada figura da paisagem recifense capaz de evocar de modo reflexivo outra figura de outro lugar, reflexivo porque a esta outra figura de outro lugar já havia evocado o Recife quando o sujeito lá estava.

Contemplando a maré baixa  
nos mangues do Tijipió  
lembro a baía de Dublin  
que daqui já me lembrou.

Em meio à bacia negra  
desta maré quando em cio,  
eis a Albufera, Valência,

onde o Recife me surgiu

As janelas do cais da Aurora,  
olhos compridos, vadios,  
incansáveis, como em Chelsea,  
vêm rio substituir rio,

e essas várzeas de Tiama  
com seus estendais de cana  
vêm devolver-me os trigais  
de Guadalajara, Espanha.

A partir da quinta estrofe, no entanto, temos uma figura que vai se formando nas imagens que busca nos apresentar o que há de comum em várias (poderíamos dizer todas?) das cidades, ou melhor, um caráter, ou uma marca, que é da própria cidade no geral, enquanto espacialidade, e que sua experiência em viver/habitar muitas delas parece comprovar. Desse modo, Recife parece conter em sua imagem, como uma mônada, a imagem de todas as cidades, assim como em todas as cidades podemos ver Recife:

Mas as lajes da cidade  
não me devolvem só uma,  
nem foi uma só cidade  
que me lembrou destas ruas.

As cidades se parecem  
nas pedras do calçamento  
das ruas artérias regando  
faces de vários cimento,

por onde iguais procissões  
do trabalho, sem andor,  
vão levar o seu produto  
aos mercados do suor.

Todas lembravam Recife,  
este em todos se situa,  
em todas em que é um crime  
para o povo estar na rua,

em todas em que esse crime,  
traço comum que surpreendo,  
pôs nódoas de vida humana  
nas pedras do pavimento.

(MELO NETO, 2003, p. 164-165)

Em *Volta a Pernambuco*, como apontei no início do trabalho, há duas estrofes inteiras que constam na primeira publicação do poema em 1956, mas que foram retiradas do poema nas edições seguintes. Localizadas entre a quarta e a quinta estrofe, mesmo na edição de *Dois Águas* em que aparecem, as duas quadras estão colocadas entre parênteses, como se

estivessem separadas do restante do poema, separação que talvez ocorra por sugerirem uma espécie de divagação trazida pela imagem da cana na estrofe anterior e que nos surpreende pela carga emocional que parecem expressar:

(Culturas de fôlhas finas  
e mais discreta presença,  
lá como aqui, dos desertos  
possuem a transparência,  
  
e o canavial me devolve,  
na luz de páramo puro,  
um mar sem ilha, os trigais  
onde senti Pernambuco)  
(MELO NETO, 1956, p.55-56)

É possível a hipótese de que o autor tenha retirado essa parte por ter compreendido que ela poetizaria o poema, perfumando a flor dessa lembrança, ou, até mesmo ao contrário, o lampejo dessa luz, sua transparência representaria um ideal de pureza com o qual sua obra parece pretender romper. Temos nas duas quadras uma espécie de diminuição do ponto de contato entre essas duas figuras, e assim, vemos no micro o que elas possuem em comum que parece aflorar quando entram em contato, como um pequeno raio na memória do poeta: a luz de páramo puro compartilhada na mesma transparência dos desertos.

### 3.3 A Memória da Ausência no Deserto Pernambucano

Em *Alto do Trapuá* podemos ler essa convergência entre montagem e narrativa. Simultaneamente o texto nos é exposto por essa lente, somos levados pelo olhar do poeta para ler suas imagens. Há um sentido temporal se criando com a disposição espacial dos elementos que nos aproxima, como o movimento de uma câmera, e ao mesmo tempo temos uma trama ou intriga em que vai se formando a tensão de caráter narrativo nessa disposição: na organização das figuras na paisagem há uma que destoa, que a desorganiza, também sendo capaz de, como o rio (sangue-lama) de *Pregão Turístico do Recife*, retirar o equilíbrio suposto nas relações dos elementos, equilíbrio esperado da racionalidade do texto: a figura humana que, diferentemente do que temos no pregão, nos é apresentada de modo sarcástico em uma classificação aquém do humano.

Pode-se considerar um dos poemas com mais aspectos narrativos do livro, a começar pelo que se pode notar na forma que, assim como *Fábula de Joan Brossa* e *Encontro com um Poeta*, não está organizada em quadras. Em seus versos, o sujeito lírico pode ser

compreendido como o narrador que convida o leitor a assumir a visão do horizonte de um ponto alto, passeando com o olhar nosso interlocutor nos apresenta um cenário riquíssimo em plantas e cores e cheiros e gostos que se confunde com a riqueza da linguagem, a “folharada prolixa”, nos levando para a riqueza natural da região úmida da zona da mata pernambucana. Chamando a atenção para a localização do engenho na primeira estrofe, nosso interlocutor indica a igreja como ponto de referência, marcando ser um ponto alto, “acima dos ombros das chãs”. O ponto mais marcante dessa interlocução entre sujeito lírico e leitor, no entanto, se dá logo no início do poema com a pergunta que procura dar início ao diálogo:

Já fostes algum dia espiar  
do alto do Engenho Trapuá?  
Fica na estrada de Nazaré,  
antes de Tracunhaém.  
Por um caminho à direita  
se vai ter a uma igreja  
que tem um mirante que está  
bem acima dos ombros das chãs.  
Com as lentes que o verão  
instala no ar da região  
muito se pode divisar  
do alto do Engenho Trapuá.

Na sequência a paisagem se divide em duas direções, entre oeste e leste, respectivamente na segunda e na terceira estrofe. Convém notar que na exposição de ambos os lados temos novamente a relação entre linguagem e paisagem, que faz com que as plantas e suas características possam ser *lidas*. Assim, a oeste temos uma variedade de plantas que pela diversidade compõem o *mato prolixo*, que, no entanto, ao contrário das palavras e das frases ou como palavras e frases em silêncio em suas guardadas na *fisionomia oculta* de cada planta, completam a paisagem *sem ritmo* (poderíamos dizer que esperam o vento capaz de dar ritmo à sua fala?):

Se se olha para o oeste,  
onde começa o Agreste,  
se vê o algodão que exorbita  
sua cabeleira encardida,  
a mamona, de mais altura,  
que amadurece, feia e hirsuta,  
o abacaxi, entre sabre metálicos,  
o agaves às vezes fálico,  
a palmatória bem estruturada,  
e a mandioca sempre em parada  
na paisagem que o mato prolixo  
completa sem qualquer ritmo,  
e tudo entre cercas de avelós  
que mordem com leite feroz

e ali estão, cão ou alcaide,  
para a defesa da propriedade.

A leste, olhando para a nascente, não temos a mesma diversidade prolixa de plantas, temos apenas os canaviais:

Se se olha para a nascente,  
se vê flora diferente.  
Só canaviais e suas crinas,  
e as canas longilíneas  
de cores claras e ácidas,  
femininas, aristocráticas,  
desfraldando ao sol completo  
seus líquidos exércitos,  
suas enchentes sem margem  
que inundaram já todas as vargens  
e vão agora ao assalto  
dos restos de mata dos altos.

Temos uma duplicidade da paisagem: de um lado a multiplicidade da folharada prolixa e colorida do algodão, mamona, abacaxi, agaves, mandioca e as cercas de avelós; de outro lado a unidade regular, de cores claras, do canavial. Transitando entre as duas, no entanto, temos outra espécie de “aparência humana” que não varia em nenhum dos dois lados, e, como observa João Alexandre Barbosa é apresentada, pelo próprio distanciamento, em uma redução da figura humana ao natural, em que esta é reificada. O ponto mais importante da consideração de Alexandre está em relacionar essa reificação não apenas com o distanciamento, mas com a ironia e o sarcasmo contidos na pergunta, “Já fostes algum dia espiar/ do alto do Engenho Trapuá?”, que dá início ao poema:

O que é importante assinalar, todavia, é que este processo de reificação é dado a partir de uma posição distanciada, assumida desde os primeiros versos do poema. De fato, a posição de quem olha as paisagens e a figura é oferecida pelo próprio direcionamento da linguagem inicial. Utilizando um tratamento cerimonioso e dirigindo-se a alguém fora do poema, a orientação apelativa da linguagem, segundo o esquema de Jakobson, não somente propõe o sarcasmo, como sustenta a “leitura” parcial efetuada.[...] As imagens utilizadas a seguir para a descrição da espécie vislumbrada são, por certo, *sobras* daquelas das paisagens e que, por isso, já contêm a crítica do distanciamento, da reificação, a partir de seu próprio uso. (BARBOSA, 1975, p. 140)

Retomando o sarcasmo contido na pergunta que inicia o poema, como aponta Barbosa, é possível perceber a acentuação desse sarcasmo com a figura sub-humana que nos é apresentada no final do poema, acentuando também a *reificação* com que essa figura é abordada no poema. Há, no entanto, um aspecto singular dessa *lente*, que o verão instala como

veremos a frente, não notado pelo crítico, na última estrofe o poeta a apresenta como uma lente de aproximação, o que cria uma relação paradoxal entre distanciamento e aproximação na medida em que mesmo próximos da paisagem por conta do dispositivo, continuamos, na verdade, distantes dessa realidade. Esse distanciamento que se aproxima, no entanto, pelas lentes, parece fundamental para a reificação do humano e, como nota João Alexandre Barbosa, para a crítica dessa reificação ao empregá-la com sarcasmo no poema.

Porém se a flora varia  
segundo o lado que se espia,  
uma espécie há, sempre a mesma,  
de qualquer lado que esteja.  
É uma espécie bem estranha:  
tem algo de aparência humana,  
mas seu torpor de vegetal  
é mais da história natural.  
Estranhamente, no rebento  
cresce o ventre sem alimento,  
um ventre entretanto baldio  
que envolve só o vazio  
e que guardará somente ausência  
ainda durante a adolescência,  
quando ainda esse enorme abdome  
terá a proporção de sua fome.

Esse ventre devoluto,  
depois, no indivíduo adulto,  
no adulto, mudará de aspecto:  
de côncavo se fará convexo  
e o que pareci fruta  
se fará palha absoluta.  
Apesar do pouco que vinga,  
não é uma espécie extinta  
e multiplica-se até regularmente.  
Mas é uma espécie indigente,  
é a planta mais franzina  
no ambiente de rapina,  
e como o coqueiro, consuntivo,  
é difícil na região seu cultivo.

Reforçando o caráter de reificação possibilitado pelo distanciamento do olhar, é de modo semelhante que se dá a exposição da figura humana em condições sub-humanas ou, mais tragicamente, nas inúmeras mortes que abordaremos no próximo capítulo. Essa exposição de João Cabral, no entanto, não possui nada de trágico, mas sim uma instrumentalização do humano transformado em coisa levada ao extremo, cujo efeito de sarcasmo parece prender o leitor no enorme incômodo dessa exposição reificada.

Aqui, como também se pode notar em *Vale do Capibaribe*, o autor naturaliza o humano, ou melhor, naturaliza o aquém do humano como outra espécie, o retira da história e o classifica sarcasticamente por sua condição de sobrevivência, apresentando suas características físicas, completando, ironicamente, o movimento inverso da fábula – se o natural se humaniza, no rio que fala no caso de Cabral ou nos animais que falam e ganham características humanas nas fábulas tradicionais, aqui o humano se naturaliza, perde sua fala e suas características humanas, mas não para um retorno mítico à natureza. Assim, no poema temos também o natural que se humaniza, no sentido tradicional do gênero fábula, na formiga que é muito mais racional que essa outra espécie:

São lentes de aproximação  
 as que instala o verão  
 no mirante do Engenho Trapuá.  
 Tudo permitem divisar  
 com a maior precisão:  
 até uma espiga sem grão,  
 até o grão de uma espiga,  
 até no grão essa formiga  
 de ar muito mais racional  
 que o da estranha espécie local.  
 (MELO NETO, 2003, p. 161-162)

Nessa última estrofe do poema temos bem dividido o aspecto narrativo e expositivo do poema, como se pode notar no tom de fala nos cinco primeiros versos, que funcionam como uma introdução do que se segue a partir dos dois pontos: a repetição da palavra “até” iniciando cada verso e o corte do *enjambement* trazem esse movimento lento de aproximação, em cada verso apresenta-se um enfoque mais próximo da figura que, mais próxima, se torna paisagem no próximo verso, até encontrar a formiga. Com o foco no inseto é que podemos retirar o comentário, semelhante às lições *Pregão Turístico do Recife*, de sua figura, comentário que nos dá um indício relevante do sentido amplo que a palavra racional pode abrigar: a formiga parece ser mais racional porque não somente sobrevive, como a espécie local, mas também é capaz de habitar o local, de encontrar sua medida, não de morte mas de vida.

O movimento de distanciamento e aproximação nos remete àquele em que será exposto o cassaco de engenho em *Festa na Casa-grande* no livro *Dois Parlamentos*, fazendo com que dependendo da lente possamos enxergar essa figura de uma maneira distinta. Na lente que aproxima, no entanto, assim como em *Alto do Trapuá*, podemos enxergar esse aquém do humano reificado, que de longe, ironicamente, até parece possuir características humanas:



- O cassaco de engenho  
de longe é de osso e carne:  
- De perto é que se vê  
que de outra qualidade.  
- O cassaco de engenho  
se se chega a tocá-lo:  
- É outra a consistência  
de seu corpo, é mais ralo.  
- Tem a textura bruta  
e ao mesmo tempo frouxa,  
menos que o algodãozinho,  
sim própria das estopas.  
- E dos panos puídos  
chegados ao estado  
em que, no português,  
pano passa a ser trapo.  
(MELO NETO, 2003, p. 283)

No caso de *Dois Parlamentos*, a redução do humano não é à uma espécie vegetal, mas uma redução a objetos em ruínas, estragados, puídos, velhos e vazios de espírito ou de vida, assim como a massificação da morte são destituídos de qualquer característica que lhes confira o reconhecimento humano. Importante notar o distanciamento, que se no caso de *Alto do Trapuá* é geográfica, o sujeito lírico e nós como seu interlocutor estamos observando de longe, mas com lentes de aproximar, no caso dos cassacos a distância é social por se tratar da emulação de falas de deputados, como podemos conferir no irônico título do poema: *Festa na Casa-Grande* (ritmo deputado; sotaque nordestino).

No poema *Duas Paisagens*, de modo semelhante ao caso de *Vale do Capibaribe* e “Medinaceli”, como veremos a seguir, temos um diálogo, mais evidente, mas não menos singular, entre a paisagem da Espanha e a do sertão pernambucano. O poema é de grande importância para notar a correspondência entre o discurso, *mito* ou *fábula*, e a paisagem espanhola, correspondência que não pode ser encontrada em Pernambuco que se caracteriza pela ausência de um discurso que o traduza. No caso da paisagem espanhola a mediação é colocada pelo mito catalão *La Ben Plantada*, criado pelo escritor Eugeni D’Ors.

O movimento do poema pode ser dividido em dois momentos, em um primeiro apresenta-se o mito de D’Ors, a paisagem da Catalunha, cuja lucidez clássica é possível de ser traduzida em “termos de mulher”, mais especificamente nos termos de *Tereza*, figura mítica criada por D’Ors:

D’Ors em termos de mulher  
(Teresa, *La Bem Plantada*)  
descreveu da Catalunha  
a lucidez sábia e clássica

e aquela sóbria harmonia,  
aquela fácil medida  
que, sem régua e sem compasso,  
leva em si, funda e instintiva,

aprendida certamente  
no ritmo feminino  
de colinas e montanhas  
que lá têm seios medidos.  
(MELO NETO, 2003, p. 166)

Em um segundo instante passamos a Pernambucano, a negação de tratar sua paisagem em “termos de mulher”, uma paisagem masculina.

Em termos de uma mulher  
não se conta é Pernambuco:  
é Estado Masculino  
e de ossos à mostra, duro,

de todos, o mais distinto  
de mulher ou prostituto,  
mesmo mulher de virago  
(como a Castilla de Burgos).

Lúcido não por cultura,  
medido, mas não por ciência:  
sua lucidez vem da fome  
e a medida, da carência,

e se for preciso um mito  
para bem representá-lo  
em vez de uma *Bem Plantada*  
usa-se o Mal Adubado.  
(MELO NETO, 2003, p. 66-67)

Nessas últimas duas estrofes de *Duas Paisagens* há um gesto irônico quanto ao mito como criação, fundação e explicação da paisagem, a ironia fica mais evidente na última estrofe em que se diz “e se for preciso um mito/ para bem representá-lo”. Esse “se for preciso” indica que o mito é dispensável e a ironia se acentua quando se completa com o “Mal Adubado”, apresentando assim um suposto “contra-mito” que justamente é aquele que não funda, que não cria e que, portanto, também se torna difícil denominá-lo mito. Como no *Vale do Capibaribe*, paisagem que pode ser sobreposta a *Medinaceli*, João Cabral parece indicar, novamente pela ultrapassagem do mito, a luta presente do deserto: não existiu há muitos anos o mito, canto, conto ou poema que funda o deserto. Existe, no entanto, no presente, essa luta permanente, essa ação viva de cultivar o deserto como um pomar às avessas, do lúcido, que indica o gesto ativo ou desperto diante da paisagem, que surge da ausência levada ao extremo:

ausência de ciência, de cultura, da espessa fome de quem roeram tão fundo até o que não tem, da severa forma do vazio que quando a olhamos vemos um corpo em ruína como a própria paisagem.

Essa ironia marca um humor semelhante àquele dos *Cemitérios Pernambucanos*, que dessacraliza a catástrofe e desconstrói toda possível sacralização, permitindo criticar tanto o mito quanto a condição miserável. Desse modo, certamente não se busca uma redenção em algum modelo ou arquétipo mítico, como a Tereza de D’Ors, figura que no mito imita e é imitada pela Catalunha, e nem tão pouco uma posição cômoda diante da paisagem. O que indica que a possibilidade de vida possível de ser encontrada na morte é implodida em sua dimensão conceitual ou simbólica anterior à paisagem que a organize, sendo capaz de unificar palavra, imagem e paisagem. Neste caso, respectivamente: Teresa, *La ben plantada* e Catalunha. O que importa nessa constatação é que o mito de D’Ors funciona justamente pelo seu contraste, não somente entre feminino e masculino, mas entre o aprendizado pelo mito e aprendizado pelo *real e histórico*.

Assim, na última estrofe temos um gesto irreverente em relação ao mito, ao afirmar “e se fôr preciso um mito/para bem representá-lo”<sup>15</sup>, já temos ironicamente a assertiva de que o mito não é necessário de antemão. A ironia continua quando temos o encontro do simbólico com a figura da ruína, assim se identifica no *Mal Aduado*, junção corrosiva do absoluto mítico com a naturalização da morte na ruína do deserto sertanejo.

Passando à leitura de *Vale do Capibaribe*, poema chave para a interpretação do livro feita até aqui, principalmente no tocante à memória, pois aqui e nos *Cemitérios Gerais* potencializa-se a carga ironicamente dramática nas figuras da ausência, da falta de saída, de um olhar que é cindido pela falta de relação em poder ser olhado de volta. No mesmo livro, o mesmo cenário aparece como um dos *Cemitérios Gerais*, e o olhar parece ser antes, com a liberdade de reutilizar a asserção em contexto diverso, o comer e ser comido pela paisagem.

Além de compartilhar o mesmo ponto geográfico que um dos cemitérios, é possível perceber na estrutura do poema uma relação de *Vale do Capibaribe* com *Medinaceli*, como leitura de uma paisagem por outra, guardando algo da relação entre página e paisagem com seu caráter de tradução, no caso de tradução negativa, ou tradução na qual a partir da paisagem espanhola reconhecemos não seu correspondente pernambucano, mas antes a exposição da ausência dessa correspondência. Logo no início de *Vale do Capibaribe*, na primeira estrofe, temos uma paisagem como cenário, e no cenário o protagonista que vai

---

<sup>15</sup> “Simbolizá-lo” na edição de *Duas Águas*.

interpretar a própria paisagem: a tipografia do Vale do Capibaribe é taquigrafada, ou interpretada, por Santa Cruz, Toritama que, por sua vez, é também palco no qual serão narrados, diferentemente de *Medinaceli*, não suas *estórias* ou *histórias*, seus *contos* ou *cantos*, mas simplesmente a própria ausência da história:

Vale do Capibaribe  
por Santa Cruz, Toritama:  
cena para crônicas,  
para épicas castelhanas.  
(MELO NETO, 2003, p. 152)

Também no aspecto narrativo o poema apresenta uma forma semelhante àquela de *Medinaceli*, retomando, inclusive, o tema dos crônicas medievais, mas aqui em sua ausência completa. Vale a pena a comparação: *Medinaceli* foi, no passado, cenário para crônicas e agora, no presente, algo daquelas lutas ainda permanece nas ruínas e na negatividade do *não* dito em *silêncio* por seus habitantes. Aqui, no entanto, na paisagem de Toritama, a ausência se torna mais profunda por não haver a possibilidade de reconstruir ou encontrar as marcas de um poema, nem mesmo em negativo, nas ruínas de suas pedras, o esforço aqui pode ser traduzido na pergunta: o que podemos ler nessas ruínas se não podemos saber do que são ruínas?

De modo semelhante com a estrutura de *Medinaceli*, da segunda à terceira estrofe volta-se para o tempo passado e, ao invés do campo de batalha entre diferentes dinastias e povos apresentado em *Medinaceli*, temos a exposição da ausência de modo radical até mesmo para a poética cabralina: evoca-se ironicamente, na falta de escombros ou resíduos da catástrofe que possam apontar um caminho histórico, um deus da seca. No presente, isso vai corresponder a uma “naturalização” da luta do homem contra a seca, que se desdobra de modo sarcástico.

Mas é paisagem em que nada  
ocorreu em nenhum século  
(nem mesmo águas ocorrem  
na língua dos rios secos).

Nada aconteceu embora  
a pedra pareça extinta  
e os ombros de monumento  
finjam história e ruína.  
(MELO NETO, 2003, p. 152-153)

Se na *Fábula de Anfion*, independente de sua vontade de narrar, o personagem principal se encontra entre o “deserto de seu vocabulário”, aqui é como se nosso olhar se

encontrasse no puro deserto sem vocabulário. A paisagem, suas ruínas, marcam a história mas não há história, apenas fingimento e se não há história como encontrar sua origem? É a partir de um questionamento semelhante que João Cabral expande sua ironia, retomando a força do mito evocada, como um parenteses à História, em um suposto “deus da seca” que explicaria a catástrofe da paisagem:

(De que seriam ruína,  
de que já foram paredes?  
Do forno em que o deus da seca  
acendia sua sede?)  
(MELO NETO, 2003, p. 153)

A quinta estrofe e a sexta nos coloca novamente no presente, assim como as ruínas da paisagem nos mostra que “nada aconteceu”, também no presente podemos perceber que “nada acontece”, afirmando aquilo que não ocorre, mas o que não ocorre no sentido de poder ser contado/cantada. É como se aquele pulso de relógio oculta na paisagem mais úmida do canavial, o “oculto calor/ que as coisas todas cria” (MELO NETO, 2003, p. 414), ou o *cante a palo seco* que é o “cantar num deserto devastado pelo sol” como cante “submarino ao silêncio” (MELO NETO, 2003, p. 248), não pudesse ser cantado aqui no deserto, o que potencializa ainda mais a luta que se aponta logo à frente no poema. Apesar disso, temos a referência ao *pobre romanceiro* que narra os episódios frequentes de crime ou façanhas cangaceiras ecoados, não por algum ser humano, mas, pelo próprio vale:

E também nada acontece:  
raro o pobre romanceiro  
da cruz na estrada, mais raro  
o crime não rotineiro

com acentos de gesta (ou  
as façanhas cangaceiras)  
que o vale possa ecoar  
e seja cantado em feira.

No mentido alicerce de  
morta civilização  
a luta que sempre ocorre  
não é tema de canção.  
(MELO NETO, 2003, p. 153)

O que surpreende nas estrofes acima é justamente o tom um pouco redutor em relação ao romanceiro nordestino ou à cantoria de feira, formas estas fartamente conhecidas como expressões populares da literatura, principalmente falada, do sertão nordestino e inclusive retomadas em alguns aspectos formais no auto de natal *Morte e Vida Severina*. Além disso, se

evidencio na leitura a presença de elementos arcaicos, próprios da produção medieval espanhola, de modo algum poderia negar a permanência de elementos de uma medievalidade no romanceiro nordestino, frequentemente editado em cordel, e as complexas formas de improviso do cancionero. Abrindo um breve parêntese na leitura do poema, considero importante ressaltar que o que parece ocorrer nesse modo supostamente redutor de abordar a riqueza do romance e da canção tradicional nordestina pode ser mais bem dimensionado se pensarmos na obra de Ariano Suassuna, iniciada no final da década de 40 e com lançamentos significativos na década de 50, época em que conhece e convive com João Cabral de Melo Neto.

O ponto que o poeta de *Vale do Capibaribe* coloca de modo enfático, radicalizando, como veremos logo à frente, o próprio medieval espanhol e que se diferencia da produção local nordestina, é a *negatividade* de João Cabral que busca justamente expor a ausência em seu poema. A antítese poética da *negatividade* com a *positividade* da obra de Suassuna, e consequentemente do romanceiro e cancionero nordestino, pode ser traçada na comparação geral dos dois autos contemporâneos (*Morte e Vida Severina* e *Auto da Compadecida*, ambos escritos em 1955): se por um lado, no caso de Ariano Suassuna, temos uma predominância do cômico em um enredo cuja transformação dos protagonistas se dá por uma intercessão do divino e um, conseqüente, desligamento das coisas mundanas, ou pelo menos pela maior influência desse plano não mundano; por outro, no caso de João Cabral, temos uma condição predominantemente trágica cuja comicidade desponta em alguns momentos embebida em enorme sarcasmo, a possibilidade de transformação dessa condição reside na própria busca do protagonista em sua aproximação das coisas, no encontro com o mundo. Pouco mais de duas décadas após *Morte e Vida Severina* e *Paisagens Com Figuras*, João Cabral publica em *A Escola das Facas* o poema *A Pedra do Reino*, cumprimento amistoso e irônico do qual ressalto alguns pontos em consonância com a *trocada instalação* do olhar cabralino que se busca apontar:

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

[...]

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 *cante*,  
 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 o feérico  
 sem o imediato e o famélico,  
 fantástico espaço suassuna  
 que ensina que o deserto funda.

(MELO NETO, 2003, p. 420-421)

Assim, na obra de Suassuna Cabral lê outra possibilidade de abordar o deserto e o homem que o habita: não o infértil, da língua do *não*, do retirante vazio de *cante*, famélico, todas imagens de ausência; mas sim o deserto que funda, em que o sertanejo, mesmo à beira do quase, cria o espaço mágico e feérico, o deserto que funda é então o deserto mítico. O mesmo parece valer para a leitura cabralina da Espanha, que na lente do poeta dá-se a ver na tourada, na dança, no cante flamenco, mas não nos elementos místicos, na leitura do poeta até a igreja é calculada, como podemos ler em *Campo de Tarragona* (2003, p. 154).

Voltando à leitura de *Vale do Capibaribe*, pode-se notar que pela ausência lida na correspondência entre ruínas espanholas e o *não* dito em silêncio no poema de *Mio Cid*, lemos uma ausência maior ainda em Toritama: a de um poema que possa nomear, falar, criar a fábula, da luta que ocorre, e ocorreu eternamente a depender do *deus da seca*, nessa paisagem pernambucana. A partir da sétima estrofe completa-se a inversão de *Medinaceli*, inversão que só é possível ao evocar seu poema no canto. Assim, se na paisagem espanhola o passado foi palco de luta, no presente somos levados a perceber as ruínas dessa luta gravada no poema de *Mio Cid*, no canto que ainda subjaz como negação no *dizer em silêncio seu não* da cidade que se esvazia. [cheio e vazio também são opostos que aparecem em inúmeros poemas]. Quanto a Toritama, uma dupla negação se instaura: não é possível nem mesmo *dizer o não*, não há nenhum rastro de vazio no presente no qual se possa retomar a memória do cheio do passado, há apenas o vazio vazio, ou seja, vazio de presente e vazio de passado.

No mentido alicerce de  
morta civilização  
a luta que sempre ocorre  
não é tema de canção.

É a luta contra o deserto,  
luta em que sangue não corre,  
em que o vencedor não mata  
mas aos vencidos absorve.

É uma luta contra a terra  
e sua boca sem saliva,  
seus intestinos de pedra,  
sua vocação de calíça,

que se dá de dia em dia,  
que se dá de homem a homem,  
que se dá de seca em seca,  
que se dá de morte em morte.  
(MELO NETO, 2003, p. 152-153)

Em *Toritama* não há registro da luta, o que por um lado pode significar uma ausência de memória. A inversão na narrativa, porém, inversão temporal que também inverte a ordem com que essa luta aparece no poema, não mais no passado, mas agora no presente, nos apresenta uma luta que está viva, assim como uma morte que é presente e que, portanto, apresenta uma dupla dificuldade em narrar o que ainda não teve seu desfecho, uma luta que ainda permanece em aberto e vai contabilizando seus mortos sem canto ou conto que possa registrar a barbárie, apenas o silêncio que, no entanto, permanece mais vivo do que as ruínas de *Medinaceli*. Como narrar o anonimato desses mortos? Para traduzir uma ausência de memória, ou de uma tradição, o poeta explora o silêncio, o vazio, o anonimato, fazendo com que essa transmissão da ausência se converta em uma *memória da ausência*.

O silêncio em sua vinculação com a morte, que percorre toda a obra do poeta pernambucano, é um dos traços de afinidade que Modesto Carone (1979) expõe entre a poética de João Cabral e a poética de Paul Celan, ainda que, chegando ambos a esse limite intransponível da linguagem, tenham tomado rumos diferentes. A dificuldade em transmitir a experiência lírica após as catástrofes do século XX, como bem colocou Adorno, parece não poder ser reduzida a tema poético, mas constitui aspectos da própria forma atingida por cada um desses poetas. Seja a terrível experiência do holocausto vivenciada por Celan, seja a dos cemitérios pernambucanos silenciada criticamente em sua esterilidade tautológica por João Cabral de Melo Neto, há uma afinidade entre os dois poetas, apesar das grandes diferenças de



linguagem e de percurso poético, no que Adorno leu na poesia de Celan como expressão do “horror extremo através do silêncio”.

De que modo seria possível apontar elementos de uma literatura de testemunho em João Cabral de Melo Neto é algo que talvez tornasse este trabalho um pouco extenso, mas tomando a comparação com Celan, nesse caso específico, considero necessário abordar o olhar distinto em relação à experiência da catástrofe. Paul Celan, como se sabe, sobreviveu à exploração dos campos de concentração nazista, experiência que aparece dilacerada em seu poema *Todesfuge* com grande repercussão no meio intelectual alemão em torno da questão sobre como dizer o indizível. No caso de João Cabral, diante da catástrofe social da miséria e das mortes no nordeste brasileiro, o poeta ocupa outra posição, não é um sobrevivente, mas alguém que observa a catástrofe e parece sustentar o seguinte dilema: por um lado não se pode calar diante da barbárie, por outro não se pode assumir a fala e se colocar no lugar desses mortos. Essa mudança de posição parece influenciar o olhar e a fala do poeta diante do deserto e dos cemitérios, o que se pode perceber na singularidade no modo como a morte aparece na obra do poeta pernambucano: a morte coletiva nunca é narrada da perspectiva de quem morre, nem são mencionados nomes ou traços singulares que individualizem esses mortos. A figura da morte, presentificando a ausência que provoca sintomaticamente uma cisão, é apresentada em uma objetividade levada ao extremo, com características que se limitam à superfície e à indiferenciação dessa figura em relação à superfície. A poética de João Cabral não toma detalhes desses mortos, não narra suas histórias buscando retomar a individualidade desses sujeitos massivamente mortos e esquecidos, mas os toma de um olhar distanciado que acarreta no incessante despojamento desses corpos, acentuando, radicalizando na verdade, a indiferença com que são vistos, ou melhor, esquecidos. Com esse modo de abordar a morte, justamente por essa sarcástica e violenta redução, somos incapazes de passar de modo despercebido sobre o que é apresentado diante de nossos olhos. Desse modo, a maneira pela qual é possível falar da catástrofe não é humanizando os corpos, mas levando ao extremo a reificação e expressando ironicamente seu grande absurdo.

Na imagem da ausência em que paisagem e figura se tornam uma só, a assepsia ou esterilização, faz com que não exista maneira alguma desses corpos se singularizarem e se transformarem em figura que se diferenciam e nessa diferença são capazes de alterar e transformar a paisagem. Essa correspondência no *osso* entre figura e paisagem, entre homem e deserto, a mesma “vocaçãõ de caliça” é retomada e acentuada, como veremos, nos *Cemitérios Pernambucanos*.

A ausência e o silêncio, no entanto, indicam que essa luta está viva, mas, como em *Morte e Vida Severina*, é uma luta que se dá no limite da morte. A ausência de memória, ou poderíamos afirmar de uma figura do passado, não apenas quer dizer que essa história ainda esteja em andamento, mas também que sua figura permanece em aberto, ainda não foi formada, ou seja, não existe uma imagem pré-estabelecida para essa luta. Há uma *extemporaneidade* nessa irônica “naturalização” da luta apresentada que é possível ser apreendida por um efeito de montagem: para o leitor que se insere nas figuras das paisagens do livro é possível retomar aqui as cenas do cronicão de Medinaceli. Assim, é como se fôssemos possíveis uma leitura de uma pela outra, do *Vale do Capibaribe* por *Medinaceli* e de *Medinaceli* por *Vale do Capibaribe*, comunicação possível justamente pela *ausência* que alimenta o *não*, de resistência à paisagem e aos autoritarismos de qualquer lugar. E no caso da paisagem nordestina, a ausência até mesmo desse *não* nos coloca diante da própria luta, do que está vivo nessa paisagem que poderemos traduzir em outro momento como discurso do deserto.

#### 4 - A PAISAGEM ESTÉRIL

*Em qualquer época, os vivos descobrem-se no meio-dia da história. Espera-se deles que preparem um banquete para o passado. O historiador é o arauto que convida os defuntos à mesa.[N 15,2]*  
(BENJAMIN, 2018, p. 797)

Esse capítulo pretende apresentar uma leitura da série de poemas iniciados em *Paisagens Com Figuras* denominados *Cemitérios Pernambucanos*, expandindo em um segundo momento para a questão da morte e sua relação com a espacialidade na poética cabralina. A figura da morte, nesse caso, não deve se limitar a uma dimensão temática, uma vez que a finitude, e de modo mais direto a própria morte, se incorpora tanto na estrutura do poema, em sua reflexão interna, quanto em sua articulação histórica, aparecendo na obra de João Cabral de inúmeras maneiras: como morte coletiva, como morte do próprio indivíduo, como morte de amigos e pessoas marcantes, mas também em relação à própria obra ou ao projeto poético constituído até então. Embora ocorram alguns exemplos e leituras de outros poemas de outros livros de João Cabral, a figura da morte, no caso mais específico da sugestão do título do livro que vem sendo interpretado, a paisagem-cemitério em sua *improdutiva* ou *infértil* relação com a figura da morte, faz com que, de modo diferente ao que ocorre nos poemas lido anteriormente, as

relações entre paisagem e figura ao invés de servirem para a articulação de uma série de imagens, nos coloque diante da tautológica figura espessa da tumba. A imagem da *terra infértil*, que já havia sido retomada anteriormente em *Vale do Capibaribe* e em *Duas Paisagens*, parece encontrar seu extremo tautológico nos opacos cemitérios nordestinos, nos remetendo àquela da *terra arrasada* como aponta Eduardo Sterzi em sua leitura da *Fábula de Anfiôn*. Levando em consideração como continuidade para este presente trabalho o salto da fábula para o histórico, como abordado no capítulo anterior, é possível apontar uma *ética-estética da aridez*, falando ainda com Sterzi, que da fábula anterior passa a constituir também as paisagens e figuras nordestinas, passagem que se dá no:

[...]curto-circuito dialético, com o polo contrário e complementar da meditação em torno da paisagem mítica constituído pela atenção realista às secas paisagens e vidas do Nordeste[...] (STERZI, 2014, p. 103).

A constante presença da morte na obra do poeta pernambucano altera o olhar que se dirige à paisagem, aquele olhar que em *Imagens em Castela*, *Campo de Tarragona* e *Paisagem Tipográfica* em que temos um fértil diálogo de correspondências entre linguagem e paisagem, e podemos recortar diferentes imagens, se encontra cindido nessas paisagens de cemitério. A presença da morte, que se coloca como *imagem da ausência*, parece buscar resolver sua ambiguidade ao reduzir paisagem e figura no mesmo bloco compostos pelas quatro quadras de quatro versos dos *Cemitérios Pernambucanos*, mas ainda assim, como apresenta Scramin (2011) em relação às obras de Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, é possível apontar uma singularidade no contexto brasileiro em relação ao modernismo europeu, uma vez que a morte coexiste com a transformação em formas de vida:

É importante estudar e verificar nas obras de Murilo Mendes e nas de João Cabral, consideradas como moderna poesia brasileira, um movimento da constatação de uma ausência, a morte, em sua coexistência e transformação em formas de vida, isto é, da modernidade e com seu signo de morte para outra modalidade de poesia, de outra forma de inserção na história literária. (SCRAMIN, 2011, p. 35)

A imagem da ausência que a morte dos desérticos cemitérios cabralinos nos coloca diante de nosso olhar não é resolvida de modo simples, não pode ser vista apenas em sua função denotativa de denúncia, mas como imagem que paralisa as contraposições até então estabelecidas na leitura dos poemas de *Paisagens com Figuras*, paralisa, mas não deixa de se tornar inquietante a cada vez que nos é lançada, nos provoca a imaginar outras possibilidades, outras formas de vida carregadas no caráter anacrônico que resta da fábula.

#### 4.1 Tautologia da Morte nos Cemitérios Pernambucanos

Todos os poemas da série de cemitérios são compostos com a mesma estrutura: quatro quadras com quatro versos heptassílabos, predominância de rimas toantes marcadas sempre entre o segundo e o quarto verso de cada quadra. Embora a quadra e as rimas toantes sejam características formais conhecidas para o leitor da poética cabralina, convém notar o equilíbrio máximo das quatro quadras de quatro versos, do quatro elevado ao quadrado nesses poemas. Em *Paisagens com Figuras* temos três *Cemitérios Pernambucanos: Toritama, São Lourenço da Mata e Nossa Senhora da Luz*. Já em *Quaderna*, livro publicado na reunião *Terceira Feira* no ano de 1959, a série de cemitérios continua expandindo sua localidade para além de Pernambuco com *Cemitério Alagoano (Trapiche da Barra)* e *Cemitério Paraibano (Entre Flores e Princesa)*; e mais dois *Cemitérios Pernambucanos: Flores do Navio e Custódio*.

*Agrestes*, livro escrito entre 1981 e 1985, possui toda uma seção do livro dedicada à morte, retomando de modo sugestivo o título de Bandeira: *A “Indesejada das Gentes”*. No volume temos *Cemitério na Cordilheira*, e na seção mencionada os *Cemitérios Metropolitanos*. Além dos poemas denominados cemitérios, a paisagem aparece em outros poemas, como em *Morte e Vida Severina*, no momento em que o retirante interrompe sua jornada para assistir ao enterro de outro lavrador, ou quando chega ao Recife, e ao sentar-se para descansar ouve a conversa de dois coveiros. Ou no livro *Dois Parlamentos*, no *Congresso no Polígono das Secas*, em que temos uma longa descrição dos *Cemitérios Gerais*.

Com exceção daqueles publicados em *Agrestes*, todos estes que foram editados em obras da década de 50 possuem algumas características em comum: como o distanciamento do olhar, mencionado na leitura de *Vale do Capibaribe*, e a mesma reificação do humano que sempre aparece aquém: os corpos/objetos se assemelham ao humano, mas são outra coisa. Outro ponto, também mencionado anteriormente, é o completo desvelamento dos corpos em que se expõe uma leitura direta dos corpos, estes nada carregam ou carregam apenas o que acentua esse desvelamento. Além disso, a reificação e o desvelamento estão em conjunto com a ausência de fala e um extremo da racionalidade e da objetividade.

Voltando a *Paisagens com Figuras*, Antônio Carlos Secchin nos apresenta uma hipótese interessante para leitura da distribuição dos poemas no livro. Para o crítico, na sequência que vai do primeiro cemitério (*Toritama*) até último (*Nossa Senhora da Luz*), há um movimento de abertura do espaço fechado para o espaço aberto, assim os três podem ser

lidos em um “regime de complementaridade semântica”, em que *Toritama* “se destaca pelo espaço *fechado*, de impermeabilidade à paisagem externa”, já o segundo, *São Lourenço da Mata*, “marca a progressiva penetração da paisagem externa” e, por último, o cemitério de *Nossa Senhora da Luz* “configura o rompimento das barreiras que separavam o dentro e o fora, integrando ambos numa única “paisagem defunta”“. (SECCHIN, 2014, p. 103-104).

Seguindo essa disposição colocada por Secchin, podemos perceber um movimento comum na linguagem poética de João Cabral de Melo Neto, que busca sempre abrir e não fechar o seu horizonte. E, no entanto, nesse mesmo movimento de abrir, que nos proporciona o contato com o vento que libera, reside o profano gesto de abrir o cemitério e, mais profano ainda, de abrir as tumbas, retirando todo o invólucro que envolve os tradicionais ritos de luto: não há diferença entre o que constitui os mortos e a matéria da paisagem defunta, os mortos não vêm envoltos em caixão, assim como as cruzes têm sua simbologia dessacralizada e são vistas como mastros de um naufrágio, ressaltando como característica predominante dessa paisagem a opacidade do seco, do osso, da caliça, da pedra, das tumbas, em que nada parece produzir alguma diferença capaz de atribuir singularidade ou memória aos corpos.

Iniciando a leitura desses cemitérios na sequência da hipótese de abertura apontada por Secchin, *Toritama*, em suas três primeiras estrofes, apresenta uma série de perguntas que giram em torno da possibilidade de separação entre cemitério e paisagem. As perguntas são marcadas por uma retórica, pois a mesma questão se repete com pequenas variações que com ironia e sarcasmo parecem querer exagerar a pergunta para convencer seu interlocutor. Recorre-se, assim, ao questionamento sobre o motivo de se isolar a morte nos muros do cemitério, se o que há para além do muro é também morte, questão que se desdobra de três modos distintos:

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

A morte nesta região  
gera dos mesmos cadáveres?  
Já não os gera de caliça?  
Terão alguma umidade?

Para que a alta defesa,  
alta quase para os pássaros,  
e as grades de tanto ferro,  
tanto ferro nos cadeados?  
(MELO NETO, 2003, p. 155)

Algo importante a ressaltar é o desvelamento dos mortos com a sugestão implícita da destruição do cemitério, algo que recorre na desaturização irônica e extrema da morte na obra de João Cabral. Se a paisagem ao redor não se diferencia desses cemitérios não há razão para que ele exista, ele não cumpre sua função de luto: não diferencia o que é morte e o que não é, não nos permite criar uma lembrança singular dos mortos, não cria o espaço singular em que se torna possível velar a morte. Temos uma profanação ao mostrar que o ocultamento das tumbas não as diferencia do que está fora. O que está dentro, desse modo, o morto, não se constitui no oculto do mistério ou do sagrado, é o mesmo que está e sempre esteve fora. Isso nos leva a reconsiderar o modo como as figuras aparecem na superfície no decorrer do livro, pois nos outros poemas elas parecem operar na chave da relação constante entre diferença e semelhança, pensemos por exemplo em *Imagens em Castela*: na mesma superfície, as *mesetas* de Castela, somos levados a imaginar diferentes figuras que, no entanto, se assemelham em algum traço com a paisagem. Essa relação entre diferença e semelhança destaca as figuras da superfície, mas no caso dos cemitérios a ausência dessa relação confirma o apagamento da figura dos mortos.

As duas primeiras perguntas já indicam o que será constante no decorrer do poema: colocar em questão o cemitério como limite entre os mortos e a paisagem defunta. Esse questionamento, que já podemos ler nessas duas primeiras perguntas da primeira estrofe, é recolocado de modo distinto, mas sempre buscando apontar para a indiferença entre a morte da paisagem e a morte que se busca isolar no cemitério. Dessas primeiras questões, outra é sugerida: se nesta região a morte gera seus mortos dos mesmos cadáveres ou os gera de calíça. A imagem da calíça aqui é importante, pois ela carrega uma ambiguidade fazendo com que seja ao mesmo tempo imagem de catástrofe e de história sedimentada. O que o poeta nos quer indicar com essa pergunta? Que a matéria dos corpos já não é composta pela carne, mas já trazem sua ruína em ossos? Assim, a calíça da paisagem, que pode ser compreendida como os restos de uma construção demolida ou em desmoronamento, também nos leva a pensar se não seria dos próprios ossos desses mortos. Ou ainda, retomando o que foi abordado em *Vale do Capibaribe*, já não seria a calíça os restos do que devorou em calor extremo o *Deus da Seca*, evaporando toda umidade?

As perguntas da terceira estrofe, embora ainda questionem a divisão entre cemitério e paisagem defunta, alteram levemente o que está sendo colocado em questão no decorrer do poema ao apresentar a figura do pássaro: não é somente o fato de separar um espaço do outro, mas do porquê proteger excessivamente o espaço do cemitério. A pergunta parece nos sugerir,

desse modo, que tanta proteção só deve ocorrer porque há algo de raro, precioso ou sagrado que deve ser selado nesse espaço, o que nos leva à irônica estrofe que finda o poema:

- Deve ser a sementeira  
o defendido hectare,  
onde se guardam as cinzas  
para o tempo de semear.  
(MELO NETO, 2003, p.155)

Nessa última quadra temos uma resposta para as perguntas do poema que parece se configurar como a finalização de um diálogo, finalizando a construção sintática das perguntas que de modo retórico conduz o poema. Esse travessão, desse modo parece cortar o processo reflexivo sobre a morte que acontecia nas estrofes anteriores e, de modo irônico parece aceitar a ideia de que as cinzas dos corpos são sementes da paisagem. A imagem da semente para lidar com a morte pode ser interpretada no poema como mais um dos sarcasmos que parece desvelar qualquer figura de fertilidade e, mais ainda, a simbologia que frequentemente acompanha essa figura: ao plantar cinzas não se imagina que algo diferente das mesmas cinzas podem ser colhidas, é o que pode ser imaginado também no “cultivar o deserto/ como um pomar às avessas”, nada podemos encontrar a não ser o próprio nada, desse modo, o “tempo de semear” não parece poder ser compreendido com o tempo mítico, que após os rituais de oferenda aos deuses (ao “deus da seca” no caso) esperam o tempo de fertilidade, justamente porque essa “oferenda” somente acentua a infertilidade da paisagem desértica.

No cemitério de São Lourenço da Mata, o poeta inicia “É cemitério marinho / mas marinho de outro mar”. Esse “outro mar”, mais uma das inúmeras montagens com a imagem do mar realizada pelo poeta, pode ser lido como outra coisa que não o próprio mar e que ainda conserva traços do mar: como o *mar-bandeira*, espécie de símbolo da poesia pura desconstruído em *O cão sem plumas*, o *mar-canavial* que aparece primeiramente em *O Rio* quando este deixa as usinas - “Agora vou deixando / a povoação daquela usina. / Outra vez vou baixando / entre infindáveis partidos; / entre os mares de verde / que sabe pintar Cícero Dias,” (MELO NETO, 2003, p. 133) -, e que será recorrente nos próximos livros do poeta, o *mar-montanha* de “Pregão Turístico do Recife”, o *mar-racional* de “Campo de Tarragona” e este *mar-cemitério* em que as covas se assemelham às ondas, e as cruzes correspondem aos mastros de uma embarcação em naufrágio:

É cemitério marinho  
mas marinho de outro mar.  
Foi aberto para os mortos  
que afoga o canavial.

As covas no chão parecem  
as ondas de qualquer mar,  
mesmo as de cana, lá fora,  
lambendo os muros de cal.

Pois que os carneiros de terra  
parecem ondas de mar,  
não levam nomes: uma onda  
onde se viu batizar?

Também marinho: porque  
as caídas cruzes que há  
são menos cruzes que mastros  
quando a meio naufragar.  
(MELO NETO, 2003, p. 157)

Uma possibilidade de leitura desse “outro mar” parece se referir ao famoso poema de Paul Valéry *Cimetière Marin*, o que nos alude, dessa maneira, que este cemitério pernambucano seria cemitério marinho mas não como o de Valéry e sim um outro. Essa comparação possível parece fortuita para pensarmos: que outro mar seria esse? Em que o cemitério marinho cabralino se diferencia ou se altera do cemitério marinho valeryano?

Embora não seja possível um aprofundamento na leitura do modo como a morte aparece no poema de Valéry, o que já valeria por si só um estudo extenso e de grande dificuldade, é possível apontar um traço do poema que pode dar início a algum possível diálogo como o cemitério marinho do deserto cabralino. Em *Cemitério Marinho*, poema de grande complexidade em suas articulações sonora e imagética, a questão da morte também aparece de maneira central nas duas estrofes que, como afirma João Alexandre Barbosa, constituem o “centro geométrico” do poema, o “núcleo, o eixo de onde partem as várias modulações do texto” (BARBOSA, 2009, p. 81). Assim, a partir do seguinte núcleo tem-se a emanção da “metáfora em expansão”, utilizando o termo de Barbosa, que vai constituir o restante do poema:

XIII.

Os mortos vão bem, guardados na terra  
Que os aquece e os mistérios lhes encerra.  
O meio-dia imóvel na amplidão  
Pensa em si mesmo e se vê satisfeito...  
Completa a frente, diadema perfeito,  
Eu sou em ti secreta alteração.

XIV.

Só tens a mim para te proteger!  
Remorsos, dúvidas que eu conhecer,  
Do teu grande diamantes são defeitos...  
Mas uma noite pesada de mármore



Um povo errante entre raízes de árvores  
 Tem lentamente o teu partido aceito.  
 (VALÉRY apud BARBOSA, 2009, p. 92)

Segundo Barbosa, é nesse momento do poema que o jogo entre imobilidade e movimento, constituído na percepção de uma consciência que mantém a tensão entre *cemitério* e *mar*, é designado com maior precisão, “atingindo o ponto de saturação num movimento de auto-reflexividade devastador” (BARBOSA, 2009 p. 81). Se nos voltarmos, no entanto, para o poema de João Cabral, levando em consideração a possibilidade de um diálogo irônico com o poema de Valéry, nem essa consciência parece estar resolvida nem mesmo a condição dos mortos que, embora também “guardados na terra”, como veremos na leitura de *Nossa Senhora da Luz*, não significa que “vão bem”. O traço, no entanto, mais importante para a comparação do poema de Valéry com o de Cabral está na participação do sujeito lírico nesse movimento de luto que parece ter sucesso em sua tarefa de consciência e superação da perda, mais especificamente no seu olhar para a morte, como podemos ver no último verso da estrofe XIII e no decorrer da estrofe XIV.

O *Cemitério Pernambucano* de *Nossa Senhora da Luz*, o terceiro na sequência do livro, não inicia com a investigação de uma imagem que o caracteriza, mas nos apresenta uma descaracterização dos mortos nas palavras *jaz* e *caixão*, que não podem ser referidas aos mortos do local como de costume em relação a outros mortos:

Nesta terra ninguém jaz,  
 pois também não jaz um rio  
 noutra rio, nem o mar  
 é cemitério de rios.

Nenhum dos mortos daqui  
 vem vestido de caixão.  
 Portanto, eles não se enterram,  
 são derramados no chão

Aqui temos um primeiro exemplo do sentido tautológico da figura do morto em relação à paisagem, uma vez que se descaracteriza tudo o que pode diferenciá-los em relação à paisagem. A figura da morte torna-se uma só com a paisagem, nos sugerindo que a matéria dos mortos é a mesma que a da paisagem, assim como a água de um rio que deságua em outro ou a mesma água do rio desaguando no mar que compartilham a mesma substância. O que vem na sequência vai marcando ironicamente a intimidade dos corpos mortos com a terra infértil da paisagem defunta, como se os mortos estivessem, enfim, encontrado sua medida, completamente desvelados a terra, desse modo é quem lhes veste como luva. Essa intimidade

com a terra ironicamente inverte a imagem do ar que liberta, expande e dá movimento à paisagem, assim, o movimento é paralisado na estática composição da *terra-livre* que condensa a figura na paisagem.

Vêm em redes de varandas  
abertas ao sol e à chuva.  
Trazem suas próprias moscas.  
O chão lhes vai como luva.

Mortos ao ar-livre, que eram,  
hoje à terra-livre estão.  
São tão da terra que a terra  
nem sente sua intrusão.  
(MELO NETO, 2003, p. 159)

Com essa dessacralização extrema e o completo desvelamento desses corpos, a figura da morte, que se apresenta ao nosso olhar como algo inelutável, ganha tratamento extremamente objetivo. A recorrência desse modo de encarar a morte se assemelha à tentativa de cessar a cisão que essa morte nos provoca por uma via tautológica, em que a morte é ironicamente reduzida à morte, em que toda tentativa de diferenciação dos mortos em relação à paisagem defunta parece impossível. Em um discurso publicado Diário de Pernambuco e Jornal do Comércio, ambos do Recife, no dia 20 de abril de 1980, o poeta, em um raro gesto cívico, declara:

Relembremos esses fatos, neste dia, neste lugar, como quem vai rezar a céu aberto: não, numa igreja, e muito menos, num cemitério. Mauriac escreveu que os cemitérios são o único lugar onde estava certo de não encontrar seus mortos. Guararapes não é um cemitério. É um Parque Nacional, aberto aos alísios e ao terral. E todos sabemos que a preferência dos ventos é mais a de abrir do que a de fechar janelas. Guararapes não é um cemitério. Não é um museu nem um arquivo. Guararapes aponta na direção contrária: não guarda nem tenta reviver o que morreu. E, se relembremos que aqui muitos morreram, não o fazemos por deleitação mórbida, mas para dizer que morreram por alguma coisa. Aqui, João Fernandes, André Vidal, Henrique Dias e Felipe Camarão encontrariam, sim, a lembrança de seus mortos, mas não lhes ocorreria rezar por eles como se reza numa igreja ou num cemitério. Rezariam, sim, pelo que pôde, e ainda puder nascer das sementes em que esses mortos se semearam. Guararapes, de sol livre e ao ar livre: bom lugar para se lembrar um passado que não se faz mármore mas frutifica(ou)” (MAMEDE, 1987, p. 120)

A referência de Cabral é a guerra contra os holandeses que resultou na expulsão destes pelas forças coloniais, mais especificamente o episódio da batalha dos Guararapes ocorrido

nos dias 18 e 19 de abril de 1648 no Morro dos Guararapes<sup>16</sup>. O mais interessante para a nossa leitura, no entanto, são as imagens empregadas pelo poeta para tratar dos mortos, imagens atingidas em momentos decisivos de seus poemas e que indicam, mais que uma opção estética, uma ação, uma postura ética diante de seus mortos. João Cabral busca apontar o que há de vivo nos seus mortos, iniciando por um. Aberto aos ventos úmidos e de chuva calma dos alísios, que sopra no decorrer de todo o ano na região equatorial, também ao terral, vento que vai da terra para o mar no sentido contrário, portanto, dos ventos marítimos. A imagem do vento é recorrente em todo o livro *Paisagens com Figuras*, uma imagem geradora de figuras.

Como afirmei no início do capítulo, a morte aparece em João Cabral em perspectivas distintas, uma delas se dá em relação à sua própria obra. Nesse caso é interessante notar o livro *Museu de Tudo*, publicado em 1975 e que sugere ironicamente esse espaço do museu ou do arquivo como certo arrefecimento da lâmina desperta e o início de uma maturidade, em uma escrita que vai se tornando mais autobiográfica, colecionando memórias pessoais que vão se tornando mais frequentes a partir de então na obra do poeta. De maneira semelhante é que compreendo o poema dedicado a *Augusto de Campos* que inicia *Agrestes*, livro publicado em 1985. No poema, o próprio poeta declara a finitude de sua obra enquanto projeto vivo, e sugere a Augusto, a possibilidade de enxergar nas ruínas, no defunto, algo de vivo e de novo:

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.  
(MELO NETO, 2003, p. 517)

E, embora ainda tenha publicado dois livros depois de *Agrestes*, o poeta anuncia em *O Postigo* sua despedida:

---

16 Cf. “Negócio do Brasil- Portugal, Os Países Baixos e o Brasil”, escrito por Evaldo Cabral de Mello, irmão do poeta e historiador do período holandês do Brasil Colonial.

Agora aos sessenta e mais anos,  
 quarenta e três de estar em livro,  
 peço licença para fechar,  
 como fizeste meu postigo  
 (MELO NETO, 2003, p. 585)

Fechando a pequena janela de sua poesia, o poeta afirma, no entanto, que voltaria a abri-la “se escrever não fosse de nervos” e aponta o risco de se “viver em nervos” quando já se passa dos sessenta anos, isso porque:

[...]  
 quem vive nesse território  
 só pensa em conquistar os quandos:

o tempo para ele é uma vela  
 que decerto algum subversivo  
 acendeu pelas duas pontas,  
 e se acaba em duplo pavio.  
 (MELO NETO, 2003, p. 585)

Retomando o discurso citado acima, e os poemas mencionados pode-se encontrar uma lição de leitura da morte, que parece não ter saída nos cemitérios, nesse paradoxal rezar ao sol livre e ao ar livre: virar a paisagem dos cemitérios, dela recortar a figura dos mortos e encontrá-los em outros espaços que não são museus ou arquivos, nos atentar para ouvir suas vozes no vento, armadas de areia, lembrar esse passado que não é o estático dos vencedores marmorizados, mas o passado que está vivo, da luta que está viva embora não seja contada ou cantada, como a chama dessa vela que é a janela da poesia e que se acende no passado e no presente, como o que pode nascer dessas sementes em que os mortos se semearam quando nos dispomos a não deixá-los no esquecimento.

#### 4.2 O Olhar Cindido na Poética Cabralina

Passando a uma breve exposição do olhar e da morte em relação à paisagem, podemos notar que desde seus primeiros poemas, escritos entre 1937 e 1940, e que seriam publicados somente em uma reunião realizada por Antônio Carlos Secchin em 1990<sup>17</sup>, a questão do olhar e sua relação com a ausência da morte configuram como questão poética. Em *O Sábio Louco*, poema escrito em 1938, quando o poeta contava apenas 18 anos portanto, temos uma figura

---

<sup>17</sup> Para uma introdução a esses primeiros poemas, com a história completa de como foram recuperados e futuramente editados, sugiro a leitura de *O Poeta Aponta*, primeiro capítulo do livro *João Cabral: Uma Fala Só Lâmina* de Antônio Carlos Secchin (2014).

que tenta arrumar pacientemente pedaços de corpos humanos “que caíam como chuva/que vinham nas asas das abelhas/e nos sinais dos telégrafos Morse” (MELO NETO, 2003, p. 809). Há algo do olhar desse sábio louco que continua nos *Cemitérios Pernambucanos*, na relação que guarda com a catástrofe. O “sábio louco” organiza, imitando a racionalidade do mundo administrativo, aquilo que esta mesma racionalidade é incapaz de apresentar como produto de sua organização, o absurdo da catástrofe, seus arquivos abertos mostrando, pela reflexão crítica dessa racionalização do que não pode ser racionalizado, que a morte não pode ser encarada pela divisão e organização racional, nem mesmo pode ser contemplada como peça de museu. É assim, que essa imagem da ausência se coloca contra o gesto de sacralização conformista, retirando de modo profano o que há de vivo na morte coletiva.

A questão do olhar em relação ao espaço também está presente nos seus primeiros poemas, como em Pirandello I e Pirandello II (MELO NETO, 2003, p. 806-807). Já em seu primeiro livro publicado em *Pedra do Sono*, em *Poema*, temos uma articulação entre olhar e paisagem que envolve, como recorrente neste primeiro livro do poeta, a expressão da morte individual e a dificuldade de encontrar a palavra que possa superar o vazio de sua ausência.

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.  
 (MELO NETO, p. 43, 2003)

Nesse primeiro exemplo já temos uma dupla distância instaurada pelo que olha o sujeito lírico: os olhos, não necessariamente distantes, mas que ganham distância “espiando” a rua que também se abre na alma; o olhar para a rua antecede e é imprescindível para o olhar para a alma, afinal é a rua que o olha de volta de encontro com os rios invisíveis, instaurando um mesmo curso entre esses rios e a rua. Esse olhar não apenas olha, ele espia, e ao espionar temos uma investigação, um exame, pois, afinal, não se olha apenas, mas se olha com um aparelho instalado nos olhos, alguém que olha com um telescópio não olha simplesmente,

mas olha como quem busca algo. É nesse espaço que se instaura, ligando em uma mesma ausência a rua e a alma, nesse espaçamento do sujeito que aparecem as figuras.

Em poema a Carlos Drummond de Andrade, escrito em 1943 em papel do Departamento Administrativo do Serviço Público, no qual o poeta pernambucano acabara de ser admitido, e nunca publicado em nenhuma temos o peso da melancolia que envolve o poeta ao olhar para o escritório ao seu redor, temos aqui uma cisão nesse olhar que, nos objetos que o olham de volta para sua ausência, e o poeta vê sua própria morte, um luto interminável. No poema escrito por Cabral, além da evidente afinidade com os versos curtos dos primeiros livros de Drummond, pode-se notar um movimento de abertura e acentuado fechamento, de dentro e de fora, que já pudemos notar também naquele olhar que se projeta para fora no poema de *Pedra do Sono*.

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

Não é 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 proibindo  
Assovios, versos, flores.  
[...]  
E os arquivos, Carlos,  
As caixas de papéis:  
Túmulos para todos  
Os tamanhos de meu corpo.  
[...]  
Não encontro a palavra  
Que diga a esses móveis.  
Se os pudesse encarar...  
Fazer seu nojo meu...

Carlos, dessa náusea  
Como colher a flor?  
Eu te telefono, Carlos,  
Pedindo conselho.  
(MELO NETO, 2001, p. 192-193)

Assim, após mencionar que “Não é lá fora o dia/ Que me deixa assim”, a angústia do sujeito lírico se acentua conforme somos colocados diante das imagens dos objetos-funcionários que impedem toda explosão viva da *poiesis*. O poeta pede conselho para o amigo Carlos, que parece mais experiente tanto no que diz respeito à lida com o mundo

desencantado da racionalidade administrativa quanto com a melancolia de servir a esse mundo como funcionário, como podemos notar no humor com que consegue contornar sua angústia:

Estradas de ferro distribuem a correspondência,  
a esperança é verde como os telegramas,  
uma carta para cada uma das namoradas  
e o amor vence a divisão administrativa. (DRUMMOND, 2010, p. 64)

Ou o Drummond de *O Lutador*, que vai dosando angústia e humor em sua luta com a palavra que, embora vã, nunca cessa:

Lutar com palavras  
é a luta mais vã.  
Entanto lutamos  
mal rompe a manhã.  
[...]  
Lutar com palavras  
parece sem fruto.  
Não tem carne e sangue...  
Entretanto, luto.  
(DRUMMOND, 2010, p. 121-122)

No caso de João Cabral, falta a palavra que o poeta possa dizer aos objetos, que poderia superar, ultrapassar ou suturar essa cisão entre o sujeito e as coisas que estão ao seu redor. Temos aqui, não a dessacralização racional que se dá de modo consciente pelo poeta, mas antes a angústia de não poder se encontrar nos objetos que o rodeia a não ser na figura da morte que parece corresponder melhor às coisas quando limitadas à sua dimensão administrativa.

Em carta enviada a Carlos Drummond de Andrade em abril de 1943, João Cabral nos apresenta uma condição semelhante, embora em contexto diferente. Enviado como funcionário do DASP a Goiás, o poeta traça um breve comentário sobre a figura do “herói fracassado”, criticada em *Elegias de Abril* de Mário de Andrade (1974), ensaio publicado dois anos antes por encomenda da então recente revista *Clima*. No ensaio, o escritor e crítico paulistano emprega uma dura crítica à geração mais jovem que, embora reconheça mais técnica e humanista que a sua, se definiria por um comportamento “abstencionista” ou “escapista”, que desencadeia na produção de “heróis fracassados” na literatura do momento, “[...] esse herói novo, esse protagonista sintomático de muitos dos nossos melhores romancistas atuais: o fracassado”. (ANDRADE, 1974, p. 190). Importante ressaltar que o texto é publicado em um ambiente político autoritário, logo após a instituição do Estado Novo de Vargas, o que parece ressoar na preocupação com o “abstencionismo” dos intelectuais

daquela geração. Inconformado com a empatia da intelectualidade com essa figura do herói fracassado, entre eles cita o protagonista do romance *Angústia* de Graciliano Ramos, o crítico lança a pergunta: “Toda esta literatura dissolvente será por acaso um sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo?” (ANDRADE, 1974, p. 191).

Ironizando a tipologia do “herói fracassado” apresentado por Mário de Andrade, João Cabral comenta que o silêncio e a solidão impostos a ele pela viagem e por sua indisposição em escrever cartas aos amigos tendo em vista comunicar seu tédio, o levaram a compreender esse herói. Para o poeta o caso de sempre haver um quarto para o qual o personagem está voltando nos romances comentados por Mário de Andrade, não indica um “escapismo”, mas o aborrecimento por não ter aonde ir, e que “o ar de derrota” não é uma perversão nacional, “mas simplesmente o tom de qualquer pessoa falando sozinha”. Com isso, propõe como solução fazer com que as pessoas não voltem para casa a não ser quando mortas de sono, apresentando também outra causa para o que Mário apontava como “abstenção consciente”:

Se se fizesse uma pesquisa entre os autores, acho que se descobriria terem eles escrito esses romances quase sempre desempregados ou estudantes (ou em comissões do governo, como a minha atual). (MELO NETO, 2001, p 206)

Comento esse trecho da carta pela afinidade com o que foi expresso pelo sujeito lírico no poema enviado a Carlos Drummond como pedido de conselho. Aqui se repete a problemática do sujeito fechado em si mesmo, lembrando que o problema não é lá fora, o dia, as avenidas, o cinema e outros não afazeres, mas esse espaço fechado em que o dentro não possui nenhuma correspondência ou ligação com o que está fora, não possui nenhuma projeção para fora de si mesmo. Assim, apresenta sua posição sobre a questão colocada por Mário, uma questão que me parece ser não somente individual, mas colocada pelo debate literário do momento:

Creio que a função mais importante da literatura não é refletir a miséria que a gente está vendo e sim dar coragem a esses que está vendo na miséria. Manejar a melancolia e a morbidez é perigoso porque termina sendo criado um gosto por ela. Esse é um perigo que você é talvez o único autor nosso a saber evitar. Nem mesmo Aníbal [Machado] ou Vinícius [de Moraes], pessoas de uma saúde moral tão formidável, são capazes disso. (MELO NETO, 2001, p. 206)

Outro exemplo que gostaria de comentar, ainda em diálogo com Drummond, está em seu pequeno drama poético *Os Três Mal Amados*. De modo semelhante, as falas do personagem João expressam a angústia de uma possibilidade de perda que se dá na presença



muito próxima de Teresa, há um isolamento do personagem, uma incapacidade interação apesar da pequena distância corporal entre os dois. Seu olhar para a amada rompe nas falas dramáticas do sujeito, em uma distância de muitos quilômetros, como se pudesse ter instalado os telescópios nos olhos, a partir do qual ele a olha:

Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui a meu lado, a poucos centímetros de mim. A poucos centímetros, muitos quilômetros. Por que essa impressão de que precisaria de quilômetros para medir a distância, o afastamento em que a vejo neste momento? (MELO NETO, 2003, p. 59)

Podemos apontar uma semelhança com a exposição do conceito de *aura* por Walter Benjamin – “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 184 2012) – a qual não parece ser ocasional. No caso de *Os Três Mal Amados*, da distância do olhar provocado pela amada, a mediação possível dessa expressão do personagem cabralino está em Paul Valéry em um aspecto do olhar que será retomado por Benjamin quando apresenta a noção de aura na parte XI de *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*: “Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.” (BENJAMIN, 1994, p. 140). A experiência aurática tal como colocada por Benjamin se dá por uma correspondência do olhar, quando permito a aquilo que vejo que me revida o olhar. Aqui, me parece, estamos em um ponto crucial para a reinterpretação da filosofia de Benjamin por Didi-Huberman, a cisão do olhar ocorre justamente quando se separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha.

No caso de *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, Benjamin como analogia para essa percepção da aura, busca uma afirmação de Valéry sobre a percepção do sonho:

Quando digo: vejo isto aqui, com isto não foi estabelecida qualquer equação entre mim e a coisa... No sonho, ao contrário, existe uma equação. As coisas que vejo, me vêm tanto quanto as vejo.” (VALÉRY *apud* BENJAMIN, 1994, p. 140)

João Cabral, a quem não se pode considerar pequena a chance de ter conhecido a asserção de Valéry, parece levar em consideração e incorporá-la em sua composição poética, marcando, no entanto, uma cisão, como venho tentando apontar, na experiência do olhar, que podemos constatar, não apenas em como o olhar aparece em seus primeiros livros, mas também pelo que afirma em *Considerações Sobre o Poeta Dormindo* em relação ao olhar no sonho. Parecendo retomar exatamente a afirmação de Valéry citada acima, Cabral diz:

Talvez eu deva novamente insistir nas dificuldades que existem em se falar de um assunto em que é tão considerável a parte do vago. No meu caso essa

dificuldade se multiplica em impossibilidade. Impossibilidade de poder, por exemplo, penetrar no mistério de “olhos abertos”, e com essa segura tranquilidade, aventura tão comum mas que ainda não deixou de me espantar em Paul Valéry. (MELO NETO, 2003, p. 687)

Nesse olhar que, ao contrário de Valéry e do sujeito lírico de *Cemitière Marin*, não consegue penetrar no mistério de olhos abertos, podemos compreender algo do olhar que se volta para os *Cemitérios Pernambucanos*, do olhar que cindido e paralisado pelo que o olha de volta, imagem espessa do seu próprio vazio, busca uma saída na dessacralização dessas figuras em sua redução tautológica: há tantos mortos porque a paisagem também é morta. O olhar para o arquivo, no poema dedicado a Drummond, revela um desespero semelhante ao olhar para as covas dos Cemitérios Pernambucanos. Como os arquivos dos escritórios, nas estatísticas e nos desertos há espaço para os mortos do sertão nordestino serem tautologicamente incorporados: nas estatísticas viram números, nos desertos são parte da própria paisagem, em uma frieza incapaz de expressar a medida da dor da perda. Na impossibilidade de dar voz ao sujeito que sofre a catástrofe, o poeta pernambucano não pode fazer a denúncia que esse sujeito faria, mas pode denunciar a impossibilidade de se tornar sujeito de seu próprio discurso ao expô-lo em sua irônica “reificação”. Desse modo, pela ausência de subjetividade do outro, que, no entanto, existe de modo despersonalizado, temos uma representação do aquém humano que se dá no limiar entre o “quase humano” e o “quase objeto”, fazendo com que a objetificação consciente do humano sirva de denúncia de sua condição.

Retomando a fábula filosófica de Didi-Huberman, diante do vazio do olhar para a morte, da cisão provocada por esse olhar, entre uma saída pela crença, ou pela tautologia, o poeta Ainda que seja doloroso, é necessário lidar com a profanação dos cemitérios e dos corpos como uma constante nesses poemas: os corpos não estão envoltos, não são velados, estão completamente desnudados, evidentes para quem quiser vê-los.

- Nestes cemitérios gerais  
 não há morte a gosto,  
 táctil, sensorial,  
 com aura, ar de banho morno.  
 - Certo bafo que banha os vivos  
 em volta da banheira  
 dentro da qual o morto  
 banha na sua auréola espessa.  
 - A morte aqui é ao ar livre,  
 seca, sem o ressaibo  
 natural noutras mortes  
 e no sabor de Rilke ou de cravo.  
 - Ela não é nunca a presença

travosa de um defunto,  
sim morte escancarada,  
sem mistério, sem nada fundo. (MELO NETO, 2003, p. 273)

Evidente que nesse caso, não podemos isolar o modo que a morte é descrita da “voz” que a diz, um senador com sotaque sulista. E aqui se torna, novamente, relevante pensar no distanciamento dessa voz em relação ao que está sendo apresentado, mas também, em relação ao olhar, questão colocada de modo semelhante por Alfredo Bosi (2004) ao ler no poema o uso de uma “poética da superfície” em contraposição à *poesia dita profunda*, em que prevalecem figuras de um fora sem dentro: o sujeito, se desvinculando da expressão do eu do próprio poeta, traz a voz característica de um personagem, sendo, nesse caso, o senador.

Em seu penúltimo livro, *Crime na Calle Relator*, no entanto, no poema *O exorcismo*, e retomando a noção de paisagem como espaçamento do sujeito, é possível após todo esse percurso apontar um traço entre o sujeito e essa morte que aparece de modo extremamente objetiva:

Madrid, novecentos sessenta.  
Aconselham-me o Grão-Doutor.  
“Sei que escreve: poderei lê-lo?  
Senão tudo, o que acha melhor.”

Na outra semana é a resposta  
“Por que da morte tanto escreve?”  
“Nunca da minha, que é pessoal,  
mas da morte social, do Nordeste.”

“Certo. Mas além do senhor,  
muitos nordestinos escrevem.  
Ouvi contar de sua região.  
Já li algum livro de Freyre.

Seu escrever da morte é exorcismo,  
seu discurso assim parece:  
é o pavor da morte, da sua,  
que o faz falar da do Nordeste.”  
(MELO NETO, 2003, p. 596)

A hipótese colocada pelo poema nos ajuda a exemplificar a semelhança do olhar que se objetiva e aborda a morte individual e o olhar que se objetiva para abordar a morte social, ou pelo menos nos confirmar o limiar em que esse encontro é possível. Apesar dessa objetividade, o incômodo que sentimos ao olharmos para essas imagens nos envolve na intersubjetividade do poema, nas articulações entre sujeito e os objetos na espacialidade que os envolve. Voltando por um instante aos *Cemitérios Pernambucanos* é possível notar o que

há de dramático nessa repetição de perguntas que nos levam, não mais a certa indiferença do sarcasmo, mas a algo que não se pode suportar.

Dentre as figuras da morte que aparecem nos cemitérios, como busquei apontar acima, há um desvelamento dessas figuras que é constante, convergindo para esse desvelamento a ausência de fala e nome desses mortos. Há, entretanto, um caso que escapa desse modo geral de apresentar a figura da morte no auto *Morte e Vida Severina*. O personagem Severino, que embora seja igual em tudo na vida a outros Severinos, até mesmo no nome, possui um nome, e o percurso que acompanhamos nos é apresentado pela sua fala. Desse modo, embora possa ser, como afirmou Luiz Costa Lima, “menos um personagem que um modelo didático do que na vida doutros, que não falam nem representam” (LIMA, 1968, p. 321), Severino importa justamente porque ele fala e ele representa.

Aqui, no caso de Severino, podemos retomar a dualidade das fábulas, pois temos no andamento da prosa, como pretendo apresentá-la resumidamente, uma sequência narrativa que coloca em questão a relação entre mito e história: a trajetória de Severino, percorrendo vilas como um rosário é o itinerário de uma constante desilusão em relação à promessa de vida que esperava encontrar a caminho do mar. Há uma pré-definição de seu destino com a qual não contava, que é anterior à sua fala e à sua própria existência, caracterizando um aspecto do mito. Assim, se o protagonista esperava ir encontrando um gradual crescimento de possibilidade de vida, o que encontra, no entanto, é o desdobramento desse destino, da mesma morte já anunciada desde o início de sua caminhada, e até mesmo antes, pois desde sempre fora anunciada. Há uma linearidade que indica um movimento tautológico nessa caminhada, essa linha é sempre interrompida pela morte com que se encontra no caminho, mas na verdade a morte se confunde com a própria linha, uma vez que esta parece levá-lo à morte mesmo: o Severino, que são muitos Severinos “iguais em tudo na vida” e “iguais em tudo e na sina”, que morrem de morte igual, como se anuncia na primeira parte do auto, emigra.

[...]  
 E chegando, aprendo que,  
 nessa viagem que eu fazia,  
 sem saber desde o Sertão,  
 meu próprio enterro eu seguia.  
 Só que devo ter chegado  
 adiantado de uns dias;  
 o enterro espera na porta:  
 o morto ainda está com vida.  
 (MELO NETO, 2003, p. 192)

Essa linha, que deveria ir da morte à vida, liga a morte à própria morte, a consciência desse percurso pelo protagonista no fim da linha, no cais do Capibaribe, é o que nos leva ao diálogo trágico entre Severino e José, mestre carpina, a partir da questão que aquele faz a este:

Seu José, mestre carpina,  
que diferença faria  
se em vez de continuar  
tomasse a melhor saída:  
a de saltar, numa noite,  
fora da ponte e da vida  
(MELO NETO, 2003, p. 195)

No momento em que se desenrola o diálogo temos uma ruptura, que se dá por uma mulher que *anuncia o que se verá*, como indica a frase que dá título à sessão do poema:

[...]  
Estais aí conversando  
em vossa prosa entretida:  
não sabeis que vosso filho  
saltou para dentro da vida?  
Saltou para dentro da vida  
ao dar seu primeiro grito;  
[...]

Não é, portanto, nessa linearidade do sertão ao mar que ele encontra uma promessa de vida, não há uma progressão que poderíamos acompanhar milimetricamente com uma régua, mas justamente no *salto*, que da ponte do Capibaribe pode ser tanto um salto para fora da vida ou para dentro da vida. Há, ainda que não pareça tão evidente, uma semelhança com a *Fábula de Anfion* no que diz respeito ao papel do *acaso*, que fez soar a flauta seca na fábula e no salto para dentro da vida anunciado pelo nascimento do filho de José, mestre carpina, em ambos temos um tempo que se desdobra do tempo. De modo semelhante, essa incorporação do acaso como impulsionador de uma mudança a partir de seu encontro com o *oculto calor* ou com a *oculta fisionomia* da paisagem é capaz de dar origem a figuras ou imagens. No caso de *Paisagens com Figuras* a figura do *vento*, em seu encontro com a paisagem areal de Castela nos traz a voz bruta de resistência de Miguel Hernández, forma as figuras no canavial que lembram uma bandeira viva, que por sua vez lembra os gestos das pessoas que se movimentam nas praças.

## CONCLUSÃO

Algo que desde o início me chamou a atenção na obra de João Cabral de Melo Neto foi a mudança de sua poética que ocorre principalmente nas publicações a partir de 1947 e que a meu ver tem um de seus momentos mais criativos no decorrer da década de 50 e 60. De um modo geral, sua poética que inicia com um diálogo com a tradição francesa - com o simbolismo, a poética de Mallarmé e Valéry, o surrealismo e o construtivismo de Le Corbusier -, com o modo de dispor a imagem do surrealismo de Murilo Mendes, e com o verso curto e prosaico dos primeiros livros de Drummond, passa a partir de 1947, principalmente a partir de *O Cão Sem Plumás*, a incorporar elementos da tradição espanhola, que não necessariamente implicam em uma exclusão dessas afinidades anteriores, mas uma convergência muito singular de sua trajetória “modernista” e de aspectos da poesia medieval espanhola, do prosaísmo de Berceo e, no século XX, da Geração de 27.

Nessa trajetória e mesmo em poemas posteriores, pode-se notar a possibilidade de uma crítica que se desdobra espacialmente no poema cabralino, em um espaço intersubjetivo e que, no caso do livro *Paisagens Com Figuras*, vai se constituindo na própria articulação entre figura e paisagem. Retomando a hipótese de leitura de Flora Süssekind, pude notar dentre as muitas tensões que parecem haver no poema cabralino, uma tensão entre exposição e narração nesse movimento entre figura e paisagem, o que podemos notar pela exposição das figuras, pela montagem da imagem, pelo corte em algumas cenas, e pelo ritmo narrativo que algumas locuções vão colocando no poema, pela interlocução direta com o leitor que parece fazer com que o poema se inicie e se desdobre como um diálogo sutil. Desse modo, há uma exposição da paisagem, mas ela não parece ser colocada de modo imediato, sendo mediada por alguém que nos fala, alguém que nos apresenta e narra uma situação, mesmo que esse alguém não esteja declarado, o autor ninguém que se comunica em silêncio com o leitor ninguém, de um modo que parece atualizar o *anônimo* dos poemas medievais espanhóis.

Nesse movimento não se coloca de modo evidente um sujeito lírico que expressa a si mesmo no poema, e mesmo quando o poema está em primeira pessoa, como em *Alguns Toureiros*, *Volta a Pernambuco* ou *Encontro com um Poeta*, o que temos é o encontro desse sujeito com a exposição das figuras, sua disposição na paisagem que vai sendo montada no ato de ler o poema. Nesse sentido sua poética sinaliza uma aproximação com o mundo e com o humano, uma aproximação estética, ética e política, que se dá pelo encontro com o que está vivo no poema, lembro aqui o “viver é ir entre o que vive”, aforismo embutido no verso, que me parece servir como tarefa ética e poética desses poemas que se iniciam com *O Cão Sem Plumás* e que tem a formulação mais evidente talvez na fala de *Frei Caneca* no auto escrito em homenagem à figura central da revolução pernambucana:

[...]  
 Acordo fora de mim:  
 como fora nada eu via,  
 ficava dentro de mim  
 como vida apodrecida.  
 Acordar não é de dentro,  
 acordar é ter saída.  
 Acordar é reacordar-se  
 ao que em nosso redor gira.  
 [...]  
 Essas coisas ao redor  
 sim me acordam para a vida,  
 embora somente um fio  
 me reste de vida e dia.  
 Essas coisas me situam  
 e também me dão saída;  
 ao vê-las me vejo nelas,  
 me completam, convividas.  
 [...]  
 (MELO NETO, 2003, p. 469)

Nessa fala de *Frei Caneca* escrita por Cabral acredito que exista uma grande correspondência com o sujeito lírico cabralino que procurei pensar com o auxílio de Michel Collot. Um sujeito que se objetiva não para se ausentar, mas para se expressar, não em si mesmo, mas nos outros, nas coisas, nas pessoas, nas obras, nas linguagens que ao nosso redor gira e vão se sobrepondo no decorrer do poema. Essa projeção do sujeito se estende também para uma dimensão histórica, no modo como o poeta presentifica nesse espaço intersubjetivo aquilo que está vivo na memória: aspectos estruturantes da poesia de tradição espanhola, o topos medieval do deserto, a luta contra o deserto, a presença do arcaico difícil de ser nomeado, a lembrança do olhar paralítico do rio que incomoda como um cão sem plumas. Um modo diferente de abordar a memória daquele que será frequente em sua obra a partir de *Museu de Tudo*, em que ganha o caráter de lembrança de acontecimentos passados. A memória que aparece em *Paisagens com Figuras* busca apresentar ao leitor traços do passado que podem ser lidos em sua extemporaneidade, que permanecem presentes.

Retomando a questão do olhar colocada por Didi-Huberman, considero que esse acordar para fora de si em reacordo com o que está vivo ao nosso redor, está próximo da experiência da correspondência do olhar, de quando nos abrimos para que aquilo que vemos possa nos olhar de volta. Essa aproximação permite ler nas paisagens cabralinas um jogo de correspondências imaginativamente fértil, que vai se formando nas articulações imagéticas, nas relações entre página e paisagem dos poemas *Imagens em Castela*, *Campo de Tarragona* e *Paisagem Tipográfica*, ou no movimento do vento em *Vento no Canavial* e *Encontro com*

*um Poeta*, mas permite ler também o risco da paralisia do olhar de lama, do deserto, das tumbas dos cemitérios pernambucanos, da figura da morte reduzida a sua paisagem também morta. Neste último caso o que está diante de nosso olhar nos revela uma ausência em sua figura, provoca uma cisão, uma situação inelutável diante da qual não podemos sair. Assim, se essas paisagens são paisagens de lama ou desérticas, se suas figuras são de esclerose e morte incessante, se vivemos, não entre o que está vivo, mas entre a ausência de vida e a presença da morte, como encontrar a vida entre o que nos rodeia nessas paisagens? Ou, retomando Didi-Huberman, como superar essa cisão inelutável quando o que nos olha de volta revela essa ausência da figura da morte? Essa me parece ser uma questão que se coloca diante do olhar cabralino desde seus primeiros livros, primeiramente em uma dimensão individual, e que a partir da década de 50 não deixa de ter uma carga menos dramática por conta da objetividade com que são apresentadas nessas paisagens nordestinas. O olhar na poética de João Cabral nos transmite um desafio ético, de encontrar o que está vivo no que é apresentado apenas como morte, e o poeta parece buscar isso na tensão que se coloca tanto pela negação da crença quanto pelo extremo absurdo a que a objetividade é levada.

Especificamente em *Paisagens com Figuras*, pode-se perceber a complexidade entre local, olhar e imagem na poética de João Cabral nas articulações entre paisagem e figura, retomando a afirmação de Collot. Como pudemos expor em *Pregão Turístico do Recife* em que, apesar das figuras e da descrição, os detalhes são mínimos, próprios da concisão cabralina, mas o olhar é ambíguo: convivem e se encontram na mesma paisagem o olhar regular e matemático do *mar* e o olhar paralítico do rio, de lama esclerosada, o que confere ao poema não um equilíbrio absoluto mas o constante limite entre a regularidade geométrica e o incontrolável que desautomatiza essa regularidade, que põe em questão o seu equilíbrio. O movimento é semelhante ao do toureiro, que como aponta Leiris tem sua geometria torcida pela bestialidade do touro, e semelhante à dualidade que ocorre em inúmeros poemas de João Cabral. Como em suas fábulas em que a dualidade parece marcar a passagem do mito/mágico para o histórico, passagem que precisa sempre ser reiterada na poética de João Cabral e no qual temos um incontornável exemplo nas ruínas do *Vale do Capibaribe*: no poema chegamos no deserto sem memória e sem palavra, nos cemitérios toda palavra e imagem é reduzida à morte que não diferencia figura da paisagem.

Essa dualidade, embora só possamos lê-la na linguagem do poema, não se resolve, ela se abre para uma contradição histórica, pois essa articulação entre o regular e o irregular, entre o controlável e o incontrolável, entre a luz metal e o calor que a tudo cria, entre o claro e o escuro, entre o azul e o encarnado, perto e distante etc., não parece se limitar apenas a uma



opção estética cuja afinidade reside na definição de Baudelaire, não se resolve pelo controle do fazer poético ou por uma volta a uma dimensão mítica do poético, mas é confrontada com a finitude apresentada pela constante e incessante figura da morte. Como afirma Didi-Huberman, na dualidade da *fábula* criada pelo filósofo entre crença e tautologia, entre um extremo mítico e um extremo racional, entre o olhar que quer transcender a cisão vendo algo além e aquele que quer reduzi-la e ver apenas o que vê:

Não há que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa: a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31)

Com isso, se podemos extrair uma lição de abertura para a relação com o mundo nas articulações entre figura e paisagem, no voltar-se para fora, de uma subjetividade que se multiplica abrindo portas para a interação com o que nos rodeia e ir entre o que vive. Surpreende, por outro lado a cisão desse jogo colorido entre paisagem e figura quando estamos diante da presença da morte. A forma em João Cabral não se limita a uma questão de poética, mas se estende a uma ética: um espaço, não apenas do poema, em comum que pode ser construído em diálogo com o leitor, cuja medida vai sendo atingida de acordo com a interação, a vida em constante encontro que vai moldando esse espaço ético e poético.

No deserto em ruínas do *Vale do Capibaribe* não temos o verbo que possa nomear a luta que é viva, que ocorre de dia a dia, e talvez por isso mesma não pode ser nomeada como a luta que já ocorreu há muitos séculos na semelhante paisagem seca de *Medinaceli*, da qual a população, por conta do conto/canto do *Poema de Mio Cid*, ainda diz em silêncio seu não, pela memória da ausência na paisagem espanhola podemos ler uma ausência de memória na paisagem pernambucana que vai ser levada ao extremo no desvelamento da morte e na desfiguração dos mortos nos Cemitérios Pernambucanos.

A morte parece colocar em questão os próprios pressupostos geralmente atribuídos à poética cabralina, a concisão, a *secura*, incapazes de falar sobre a figura. Retomando a hipótese de Flora Süssekind, a convergência entre exposição e narração parece se restringir à exposição, e uma exposição muitas vezes sarcástica e com grande distanciamento ou com uma dramaticidade contida, das figuras da morte, o que me parece revelar uma singularidade em relação ao que poderíamos chamar de *testemunho*, o que temos nessas figuras é a própria expressão da incapacidade de narrar essas figuras, de encontrar a palavra que poderiam salvá-las, no sentido benjaminiano, de seu esquecimento. A comunicação possível da morte em João Cabral de Melo Neto parece ser marcada por um impasse: é preciso que se fale sobre a

morte mas a morte parece ser o limite que a fala não consegue ultrapassar, se convertendo em uma exposição da morte com um grande distanciamento. Apesar disso, essa extrema objetividade, marca muitas vezes radical de insensibilidade no tratamento da morte, sempre incômoda para o leitor, é capaz de, senão comunicar a memória que faria justiça a esses corpos, comunica a *ausência da memória* e cria essa semente mineral que é a *memória da ausência*. Uma das lições que se pode aprender talvez seja a tarefa de semeá-la buscando recordar os mortos esquecidos, cultivar essa semente no deserto como um pomar às avessas para então despertá-la, encontrar o uso que as facas completa, pois se acordar é re(a)cordar-se com o que ao nosso redor gira, talvez possamos nesse gesto encontrar o “viver-através” dessa pequena luz de páramo. Este parece ser um dos cantos/contos de um dos galos que nos desperta para tecer a manhã.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

## **OBRAS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO:**

MELO NETO, João Cabral de. *Aniki Bobó* / João Cabral de Melo Neto, Aloisio Magalhães. – 1ed. – Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016

\_\_\_\_\_, João Cabral de. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, SP: Instituto Moreira Salles, 1996; Número 1 – Março de 1996.

\_\_\_\_\_, João Cabral de. *Correspondência de João Cabral com Bandeira e Drummond* / organização, apresentação e notas Flora Süssekind. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

\_\_\_\_\_, João Cabral de. *Duas Águas*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1956. 270 p.

\_\_\_\_\_, João Cabral de. Entrevista a Sebastião Uchôa Leite. Fonte: 34 letras, Rio de Janeiro, nº 3, mar. 1989

\_\_\_\_\_, João Cabral de. *Obra Completa*: volume único/org. Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

## **OUTRAS OBRAS**

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo, SP: Martins, 1974.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: BestBolso, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Coautoria de Samuel Titan Jr. São Paulo, SP: CosacNaify, 2001.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. 3. ed. rev. amp. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_, Rodrigo. *A Complexidade de Volpi*. In *Novos Estudos Cebrap* (81), Julho, 2008 pp. 139-155

HERNANDEZ, Miguel. *Poemas*. – 4ª ed. Barcelona : Plaza & Janes, 1991

## **FORTUNA CRÍTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

ATHAYDE, Félix de. *Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto/Félix de Athayde*. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira : FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BARBOSA, João Alexandre; *As Ilusões da Modernidade/ João Alexandre Barbosa*; São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_, J.A. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Alfa, São Paulo, 53 (2): 457-477, 2009 475 Duas Cidades, 1975.

\_\_\_\_\_, J.A. *A Metáfora Crítica / João Alexandre Barbosa*; São Paulo: Perspectiva; 1974.

\_\_\_\_\_. *Crítica poética de Le Corbusier*. In: \_\_\_\_\_. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Iluminuras, 1990b. p. 107-112.

\_\_\_\_\_, J. A. *O dentro e o fora: a dimensão intervalar da leitura: crítica poética de Le Corbusier*. In: \_\_\_\_\_. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Iluminuras, 1990a. p.25-34.

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

BOSI, Alfredo. *Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto*. In *Estudos Avançados* 28 (50), 2004 pp. 195-207

CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo, SP: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_, Ricardo Souza de. *Comigo e Contigo Espanha: Um Estudo Sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*. Tese (Doutorado - Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, 2006.

SCOREL, Lauro. *A pedra e o rio - Uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto* – Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição e permanência: Miro/João Cabral, da tela ao texto*. São Paulo, SP: Iluminuras, c1989.

COSTA, Cristina Henrique da. *Imaginando João Cabral imaginando*. Editora da Unicamp, Campinas, 2014.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro, RJ: Taurus, c1986.

\_\_\_\_\_, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. Rio de Janeiro, RJ: CosacNaify, 2003.

LIMA, Luiz Costa; *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral/ Luiz Costa Lima*; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia critica, analitica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo, SP: Nobel: Edusp, 1987;
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astucia da mimese: (ensaios sobre lirica)*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1997.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*; Petrópolis, RJ, Editora Vozes: 1971.
- OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O Gosto dos Extremos: Tensão e Dualidade na Poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.
- PEDRA, Nylcea; *Um João Caminha Pela Espanha*; Tese (Doutorado – Estudos Literários) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Arte, Universidade Federal do Paraná. Paraná, p. 199. 2010.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3. ed. rev Cotia, SP: Ateliê, 2004.
- SCRAMIM, Susana. *Considerações extemporâneas: Joan Miró, João Cabral e Murilo Mendes*. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 11, n. 2, p. 193-204, jul./dez. 2016.
- \_\_\_\_\_, Susana. *Poesia Modernista brasileira e suas afinidades com o arcaico. João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*. In *Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 4 - "Dentro da perda da memória": Dossiê João Cabral de Melo Neto*, 2011.
- SECCHIN, Antonio Carlos; *João Cabral: uma fala só lâmina/ Antonio Carlos Secchin*; São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- STERZI, Eduardo. *O Reino e o Deserto, A Inquietante Medievalidade do Moderno*; In *Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 4 - "Dentro da perda da memória": Dossiê João Cabral de Melo Neto*, 2011.
- \_\_\_\_\_, Eduardo. *Terra Devastada: Persistências de uma Imagem*. In *Remate de Males: Campinas-SP, (34.1): pp.95-111, Jan./Jun. 2014*.
- SÜSSEKIND, F. (1993). *Com passo de prosa - Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto*. *Revista USP*, (16), 93-102, 1993
- SÜSSEKIND, F. (1994) *O Predomínio do Negro*; *Caderno Mais!*; Folha de São Paulo, 22/05/1994; <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/22/mais!/12.html>

## TEORIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo, SP: Ática, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Jose Carlos Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo, SP: Brasiliense, 2012.
- \_\_\_\_\_, Walter. *Passagens / Walter Benjamin*; ed. alemã de Rolf Tiedeman; organização da edição Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; trad. do alemão Irene Aron, trad. francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018
- COLLOT, Michel. *O Sujeito Lírico Fora de Si*. Trad. Alberto Pucheu; In *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*; Ano IX, nº 11, 2004.
- \_\_\_\_\_, Michel. *Pensamento Paisagem*. In *Poética e Filosofia da Paisagem*; tradução: Ida Alves ...[et al]. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Dupla Distância*. In *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; Tradução de Paulo Neves. - São Paulo, SP: Editora 34, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 6ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1992
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1997.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Coautoria de Dion Davi Macedo. São Paulo, SP: Loyola, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: romantismo e crítica poética*. São Paulo, SP: FAPESP: Iluminuras, 1999.