

HELÂNIA CUNHA DE SOUSA CARDOSO

A POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E AS ARTES
ESPAÑHOLAS

BELO HORIZONTE
FACULDADE DE LETRAS
2007

HELÂNIA CUNHA DE SOUSA CARDOSO

A POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E AS ARTES
ESPAÑHOLAS

Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários (Área de Concentração: Literatura Brasileira; Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade)

Orientadora: Professora Doutora
Maria Ester Maciel de Oliveira Borges

BELO HORIZONTE
FACULDADE DE LETRAS

2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C268p Cardoso, Helânia Cunha de Sousa.

A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas / Helânia Cunha de Sousa Cardoso. – Belo Horizonte: [s.n.], 2007.
231 f. il.

Orientador: Maria Ester Maciel de Oliveira Borges.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

1. João Cabral de Melo Neto. 2. Artes Espanholas. 3. Artes Visuais. I. Título.

CDD: 709.46

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me concedeu sabedoria para conduzir esta pesquisa e serenidade para enfrentar os desafios que a cada passo se postavam no meu percurso.

A meus pais, Edson Ramiro de Sousa e Ana Cunha de Sousa; meus irmãos, Heliana, Ernando e Edriana, que sempre me apoiaram e me incentivaram em todos os meus projetos, fazendo-me acreditar na possibilidade da realização de meus sonhos.

Ao meu marido, Pedro Cardoso Filho, e minhas filhas, Ana Cecília e Thaís, pelo incentivo, pela compreensão nos meus momentos de prolongadas ausências.

À professora Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges, que acompanhou de forma atenta e cuidadosa toda a pesquisa e elaboração do texto.

Aos professores Dra. Melânia Silva de Aguiar, Dra. Lucila Nogueira Rodrigues, Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli, e Dr. Antônio Carlos Secchin, que se dispuseram a participar de minha banca avaliadora, dividindo comigo suas experiências e conhecimentos.

Às professoras Dra. Maria Zilda Cury e Dra. Sueli Maria Coelho, por aceitarem o convite para compor a suplência de minha banca.

A todos os professores do Curso de Pós-graduação em Letras, área de Estudos Literários, pelo convívio intelectual e afetivo durante os quatro anos de UFMG.

À Fundação Educacional de Patos de Minas, na pessoa de seu Pró-Reitor de Planejamento, Administração e Finanças, Prof. Ms. Milton Roberto de Castro Teixeira, pelo fomento à minha pesquisa.

À Secretária de Estado de Educação, professora Vanessa Guimarães Pinto, por me liberar das atividades docentes nos quatro anos de pesquisa.

À Diretora da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Patos de Minas, professora Neusa Helena de Queiroz Borges, pela confiança e pelo apoio que me dispensou ao longo desses quatro anos de curso.

Ao poeta Francisco Bandeira de Mello e aos professores, Dra. Graciela Ravetti, Ms. Marcos Antônio Caixeta Rassi, Ms. Roberto Carlos dos Santos, Altamir Fernandes de Sousa, pelas conversas sobre João Cabral de Melo Neto e os espanhóis.

Aos professores Ms. Mônica Soares de Araújo Guimarães, Ms. Carlos Roberto da Silva, Ms. Geovane Fernandes Caixeta, Ms. Helena Maria Ferreira, Dr. Luís André Nepomuceno, Ms. Sidnei Cursino Guimarães Romão, Moacir Manoel Felisbino, bibliotecária Dione Cândido Aquino, estagiários, amigos da Rede Arte na Escola e da Escola Estadual “Professor Antônio Dias Maciel”, pelo incentivo e pela confiança ao longo deste percurso.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho e cujos nomes possam ter sido, injustamente, olvidados.

RESUMO

O presente trabalho propõe a leitura da poesia de João Cabral de Melo Neto a partir de suas relações com as artes espanholas. Buscou-se evidenciar os modos de estruturação da linguagem cabralina em comparação com formas e articulações estruturais utilizadas nas linguagens da arquitetura, da literatura, da pintura, da dança e da música espanholas. Para a consecução dos objetivos propostos, o texto foi dividido em duas partes, sendo que a primeira trata dos modos de construção do visível, no contexto da modernidade, e a segunda recai sobre as formas de intercuro entre a poesia de João Cabral e as obras de alguns artistas espanhóis. Os resultados obtidos explicitam as variadas realizações desses diálogos, os quais favorecem a leitura do texto cabralino.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto. Diálogo. Artes Espanholas.

ABSTRACT

This work proposes a reading of João Cabral de Melo Neto's poetry comparing it to its connection with the Spanish arts. It was tried to show the ways of structuring the cabralina language if compared to figures and structural articulation used on the language of the Spanish architecture, literature, painting, dance and music. To achieve the proposed goals, the text was separated in two parts, and the first part deals with the ways of visible construction, taking into account the modern context, and the second part deals with the interdiscourse between João Cabral's poetry and some pieces of art of some Spanish artists. The results obtained set out a variety of realizations of these dialogues, which favour the reading of cabralino's text.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto. Dialogue. Spanish Arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> -1907.....	226
Figura 2 - <i>Homenagem a Picasso</i> -1912-.....	226
Figura 3 - <i>Retrato de unaniña</i> - 1918-1919	227
Figura 4 - <i>Retrato de bailarina espanhola</i> - 1921.....	227
Figura 5 - <i>La masovera</i> -1922-1923.....	228
Figura 6 - <i>Retrato de Mrs. Mills</i> - 1929.....	228
Figura 7 - <i>Caracol, mulher, flor e estrela</i> -1934	229
Figura 8 - <i>Mulheres rodeadas pelo vôo de um pássaro</i> - de 1941.....	229
Figura 9 - <i>Mulher e pássaros ao amanhecer</i> - 1946.....	230
Figura 10 - <i>Mulher e pássaro à noite</i> - 1968.....	230
Figura 11 - <i>Mulher e pássaro diante do sol</i> - 1972.....	231

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1ª PARTE: A BUSCA DE PLASTICIDADE EM LITERATURA.....	21
CAPÍTULO 1: MODOS DE CONSTRUÇÃO DO VISÍVEL.....	21
1.1 A imagem visual como exigência da arte moderna.....	27
1.2 A atualização do modelo cartesiano.....	49
1.3 A estética do visível como proposta de testemunho da realidade.....	52
1.4 O racionalismo estético de João Cabral de Melo Neto.....	53
CAPÍTULO 2: A ESTÉTICA CABRALINA EM EXERCÍCIO.....	66
2.1 <i>Pedra do sono</i> e a organização do texto figurativo na busca da visibilidade.....	66
2.2 O exercício cubista em <i>Os três mal-amados</i>	78
2.3 A fase construtiva do discurso: a visibilidade geométrica e os indícios de um futuro diálogo com os espanhóis.....	81
2ª PARTE: JOÃO CABRAL DE MELO NETO EM DIÁLOGO COM AS ARTES ESPANHOLAS.....	86
CAPÍTULO 3: OS NÍVEIS DO INTERCURSO DE LINGUAGENS.....	86
3.1 A citação por epígrafes.....	87
3.2 As alusões diretas a nomes ou a processos de criação artística.....	94
3.3 A recorrência a mitos, a temas e a espaços espanhóis.....	105
CAPÍTULO 4: PRESENÇA DA PINTURA ESPANHOLA EM JOÃO CABRAL ..	115
4.1 O cubismo de Picasso.....	119
4.2 A técnica de Juan Gris.....	127

4.3 O trânsito estético-crítico entre Cabral e Miró.....	134
4.3.1 A estética do <i>vivo</i> em Juan Miró.....	136
4.3.2 O movimento na poética de João Cabral Melo Neto.....	140
CAPÍTULO 5: MÚSICA, DANÇA, ARQUITETURA E LITERATURA EM DIÁLOGO.....	144
5.1 O <i>cante jondo</i> e seu aproveitamento na poética cabralina.....	147
5.2 A dança <i>flamenca</i> na poética cabralina.....	157
5.2 A arquitetura e a poesia.....	170
5.3 A mulher como espaço sevilhizado na poesia de João Cabral.....	173
5.4 Entre Recife e Sevilha: modernidade, espaço urbano e João Cabral de Melo Neto.....	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	195
REFERÊNCIAS	201
ANEXOS.....	213

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O permanente exercício de João Cabral de Melo Neto em torno do ofício da escrita tem suscitado, ao longo dos anos, estudos de naturezas teórico-críticas diversas. Na maioria das vezes, tem-se tomado a imagem do poeta pela vertente da inventiva racional, sem se atentar para a preocupação do autor com a recepção de sua poesia. Foi por perceber, na linguagem literária de seu tempo, a intransitividade e o hermetismo que João Cabral se esforçou por apresentar uma poesia dinâmica, não congelada na figura de objeto acabado, mas impulsionadora de inovações técnicas, identificando-se como um autor que tenta se adaptar aos novos tempos, com vistas a atingir o seu leitor. Dentre as inovações propostas por João Cabral, está o modo como propõe o intercuro com outras formas de linguagens artísticas.

Isso posto, o objetivo principal desta tese é mostrar como são estabelecidos esses diálogos interartísticos em sua poesia e quais são os possíveis precursores do poeta nesse processo. O estudo parte dos poemas, ensaios, depoimentos e casos narrados de viva voz pelo poeta, bem como de textos pertencentes à sua fortuna crítica.

A relevância da pesquisa está na possibilidade de aprofundar o entendimento sobre os processos de organização da poética cabralina em sua relação com textos pertencentes a outros sistemas semióticos, além do literário, como os da pintura, da arquitetura, da música e da dança espanholas. Até onde pudemos chegar em nossas investigações, observamos que a hipótese de aproximação de João Cabral aos espanhóis já foi defendida por alguns estudiosos, os quais propõem, sobretudo, relações entre textos pertencentes ao mesmo sistema semiótico da literatura, isto é, à linguagem verbal.

Por outro lado, esses estudos procuram evidenciar as fases da poesia cabralina em que tais diálogos acontecem¹, como é o caso de João Gaspar Simões (1964, p.342) o qual observa que João Cabral, depois que sai do Brasil, busca na Espanha, “mesmo sem querer, a ‘razão matemática’ que igualmente rege seus versos em substituição do discursivo inerente ao romance peninsular.”

Assim, de acordo com o crítico, o interesse do poeta brasileiro pelos espanhóis surge em decorrência da postura metalingüística assumida na “primeira fase” de sua trajetória poética. O nome citado nesse contexto é o do poeta espanhol Jorge Guillén (1893-1984)² que, à maneira de um Paul Valéry (1871-1945)³, também cultivava a poética do rigor, como será mostrado adiante.

César Leal (1964, p.4) também admite que a influência da tradição ibérica dá à poesia cabralina uma nota de austeridade, de contenção. Através do *romancero*, o poeta brasileiro passa a dar o sentido e a ordem que sua poesia mais caracteristicamente

¹ Em relação às fases da poesia cabralina, João Cabral de Melo Neto, ao publicar o livro *Duas águas*, em 1956, propõe a seguinte divisão: uma fase construtiva e outra participante. A primeira fase é formada pelos poemas experimentais, arquitetônicos, feitos para poetas e que versam sobre o próprio fazer poético. A fase participante volta-se para a problemática social do homem do nordeste e é formada por obras como *O cão sem plumas* (1950) e *O rio* (1953), que são poemas longos sobre os miseráveis habitantes dos manguezais do rio Capibaribe. Essa última fase, apesar do mesmo rigor estético das obras construtivistas, atinge com mais facilidade o leitor comum, pois lida com problemas universais do ser humano: a fome, a miséria, as diferenças sociais. Apesar dessa divisão proposta por João Cabral, em depoimento dado à TV Cultura, por ocasião do documentário *Duas águas*, o escritor e ensaísta Décio Pignatari observa que tal critério “é reducionista e prejudica o entendimento da obra de João Cabral. O pessoal da Academia de Letras e os acadêmicos da Universidade se contentam com esta divisão e acham que ela explica tudo. Mas não é bem assim. João Cabral sustenta uma enorme crise, um debate que nunca se resolve, entre a obra de arte em si e a obra de arte enquanto instrumento de melhoramento e aperfeiçoamento social. Ele mantém esta contradição constantemente, e isto impregna toda a obra dele. O conflito é rico e é muito mais entranhado.” Disponível em www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/joacabral/joacabral3.htm - 23k -

² Jorge Guillén é um dos importantes poetas da chamada *Generación del 27*, grupo que inclui nomes como os de Pedro Salinas, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Juan José Domenchina. Dentre outras propostas, os poetas dessa geração renovaram os estudos de Luis de Góngora y Argote (1561-1627).

³ Poeta-crítico francês pertencente à linhagem dos poetas-críticos nos quais predomina a disciplina no processo de criação artística.

nordestina merece.

Já Eduardo Portella (1956) divide a obra de João Cabral em três períodos diferentes, ao se referir a *Duas águas*. O primeiro período, “de espírito francês, valeryano”, apresenta uma preocupação esteticista, um rigor formal a ponto de afastar o leitor; o segundo, é o período “espanhol”, ou seja, “quando o poeta reconhece que o exercício formal não deve ser uma atitude intransitiva e que aos anos de elevação técnica tem de suceder uma fase de extensão, fase em que a maior preocupação é recuperar o leitor. O popular, a linguagem falada revaloriza-se então.”(PORTELLA, 1956) Com a intenção de recuperar o seu leitor, o poeta procura adequar a sua linguagem. Já o último período, na opinião do crítico, é o da “compenetração dos dois momentos anteriores”(Ibidem), em que a temática, as formas e as expressões nacionalizam-se. É a fase de *Morte e vida severina* (1955-1955).

João Cabral, de certo modo, confirma a observação de Portella ao afirmar que, se não tematizou o Nordeste antes, foi porque entendia que ainda “não tinha descoberto a linguagem adequada para falar do Brasil”(MELO NETO, 1968)⁴. Para o poeta, a linguagem adequada viria, sobretudo, a partir do conhecimento da literatura espanhola:

A Espanha deu-me um afastamento suficiente, não excessivo, para poder escrever sobre o Nordeste e a carreira [diplomática] libertou-me do provincianismo de muitos dos meus contemporâneos. (MELO NETO, 1968)

E quando cheguei à Espanha, eu comecei a estudar sistematicamente a literatura espanhola. Foi uma coisa que me libertou dessa influência francesa que eu tinha através do Willy Lewin e ao mesmo tempo abriu horizontes para mim enormes.

⁴ Os depoimentos de João Cabral são extraídos dos livros *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond.*, de Flora Sussekind (2001), *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, de Félix de Athayde (1998) e *Civil Geometria* – bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982, de Zila Mamede (1987). No corpo do texto, indicamos o ano em que tais depoimentos foram proferidos e nas referências finais, indicamos, na ordem em que são citados, os nomes dos entrevistadores, seguidos dos nomes das revistas ou dos jornais onde foram publicados.

Porque o espanhol, apesar de ser o povo da Inquisição, o povo católico, o espanhol tem a literatura mais realista do mundo. Isso foi outra coisa da maior importância para mim, para eu me reforçar no meu anti-idealismo, no meu anti-espiritualismo, no meu materialismo.(MELO NETO, 1990)

Esses depoimentos demonstram que há, em João Cabral, o desejo de identificação de sua arte com os padrões europeus, principalmente espanhóis, com os quais conviveu por treze anos⁵. Em cartas enviadas aos poetas Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, na época em que morava em Barcelona, João Cabral revela um contato intelectual muito grande com os escritores da Espanha, tornando-se, diante de seus conterrâneos, uma espécie de porta-voz da literatura espanhola daquele momento (CARVALHO, 2002).

Aventada, então, a possibilidade de relacionar a poesia de João Cabral à literatura espanhola, principalmente no que concerne ao aspecto formal da organização da linguagem, fomos instados a retornar aos depoimentos do poeta pernambucano, com o propósito de delimitar o nosso tema.

Em entrevista concedida a Antônio Carlos Secchin (1999), em novembro de 1980, ao ser questionado sobre aspectos que julga mal ou insuficientemente analisados em sua obra, João Cabral observa:

Acho errado ver *Uma faca só lamina* exclusivamente como arte poética. Também ainda não se enfatizou o grande predomínio dos substantivos, adjetivos e verbos

⁵ João Cabral é transferido como vice-cônsul para o Consulado Geral de Barcelona em 1947. Em 1950, é transferido para o Consulado Geral de Londres. O poeta retorna ao Brasil em 1952, quando é acusado de subversão, a fim de responder a inquérito. Colocado em regime de disponibilidade pelo Itamaraty, fica no Brasil até 1956, ano em que é nomeado cônsul-adjunto em Barcelona. Em 1958, é transferido para o Consulado-Geral em Marselha. Em 1960, volta à Espanha, como primeiro-secretário da Embaixada, em Madri. Em 1961, volta ao Brasil, mas, no mesmo ano, retorna à Embaixada em Madri. Em 1962 é transferido para Sevilha. Em 1964, segue para Genebra. Em 1966, transfere-se para a Embaixada em Berna, no cargo de ministro-conselheiro. Em 1967, é nomeado cônsul-geral em Barcelona. Em 1968, é eleito para a vaga de Assis Chateaubriand na Academia Brasileira de Letras, tomando posse em 1969, quando é removido para a Embaixada em Assunção. Em 1972, é nomeado embaixador do Brasil no Senegal. Em 1979, transfere-se para o Equador. Em 1981, é nomeado embaixador em Honduras. Em 1982, é removido para Portugal. Em 1987, é transferido para o Rio de Janeiro, aposentando-se como embaixador em 1990. Em 1992, representa o Brasil em Sevilha, por ocasião das comemorações do Sete de Setembro.

concretos nos meus textos. Sim, porque adjetivos e verbos admitem essa categoria. Por exemplo: o adjetivo *sublime* é abstrato, como *tristeza*. *Maçã* é tão concreto quanto o adjetivo *torto*. A literatura espanhola usa preponderantemente o concreto, e por isso me interessou. As literaturas primitivas me interessam. Parece que a linguagem começou pelas palavras concretas. (SECCHIN, 1999, p. 333)

Como podemos observar, o significado da palavra “concreto” para João Cabral difere do uso do termo situado no contexto de vanguarda brasileira, e em parte daquele formulado pelo grupo *Noigrandes*, de São Paulo, apresentado por um artigo de outubro de 1955, por Augusto de Campos:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são *coisas*, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os *poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’ – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. (CAMPOS, *apud* TELES, 1979, p.178)

Observamos que a idéia de “concreto” formulada pelo poeta pernambucano não coincide com o dos concretos, embora apresente certos traços valorizados por eles, como a exploração da materialidade da linguagem, em sua dimensão plástica e sonora. Ou seja, o conceito cabralino, por não se circunscrever ao culto da palavra como um objeto autônomo, é mais amplo e matizado que o do concretismo brasileiro, aproximando-se mais da proposta dos teóricos da análise do discurso⁶, os quais observam que a idéia de “concreto” não se restringe apenas aos substantivos, mas estende-se aos adjetivos e verbos, como “vermelho”

⁶ Referimo-nos aos preceitos de Jean-Michel Adam (1987), traduzidos por Francisco Platão Savioli e José Luiz Fiorin (1996).

e “abanar-se”, palavras que contêm um grau de concretude maior do que as palavras “tolerante” e “invejar”, por exemplo. Nesse sentido, eles entendem que concreto e abstrato não são dois pólos absolutamente opostos. Assim, no tocante à opinião de João Cabral, o interesse pela literatura espanhola advém do modo como tenta redimensionar o uso do vocábulo concreto.

Nesse contexto, João Cabral cita nomes que vão desde a vertente realista e objetiva que surgiu na Espanha com a literatura épica primitiva – principalmente o *romancero* e a novela picaresca – no período anterior ao chamado Século do Ouro espanhol, até poetas da Geração de 27, como Miguel Hernández, García Lorca e outros, em que se percebe a preponderância do uso de uma linguagem plástica, concreta.

Por outro lado, além do visível interesse pelo uso do concreto, João Cabral chama a nossa atenção também para os possíveis diálogos entre as literaturas portuguesa, espanhola e brasileira pela valorização da cultura popular:

A literatura espanhola é grande porque é, sobretudo, a mais realista do mundo. É a que tem bases mais profundamente populares. Até mesmo nos clássicos, como Cervantes, Quevedo, mesmo em Góngora, se encontra a presença do povo, do popular. Em Góngora, observamos bastante o realismo, por vezes rude, áspero [...] o espanhol é o povo do concreto. (MELO NETO, 1952)

Sim, eu creio que uma das coisas formidáveis que nós latinos, ibéricos e ibero-americanos temos é a tradição de um teatro visceralmente popular, desde Gil Vicente e Lope Rueda, até Lope de Vega, Calderon e Tirso de Molina. Quanto a mim, essa tradição tem uma vitalidade extraordinária e pode ajudar muito todos aqueles que pretendem criar um teatro e um tempo moderno e popular. Não só no teatro. O verso camoniano e garciliano, à exceção dos decassílabos, é popular. Os nossos grandes utilizaram indistintamente formas eruditas e não eruditas de expressão. O seu verso subsiste ainda na literatura popular de Portugal, Espanha e Brasil. (MELO NETO, 1966)

Sobre o tipo de realismo que João Cabral valoriza na literatura espanhola, acreditamos que seja aquele resultante de um processo criativo que demanda uma atitude

vigilante do autor diante do ato da escrita, com vistas a alcançar um tipo de objetividade ou de realismo distintos da objetividade e do realismo que concebe a literatura como uma técnica para a imitação direta da aparência das coisas. Nessa perspectiva, em conformidade com as teorias da arte contemporânea⁷ que tratam do sentido da palavra *mimesis*, João Cabral nega a concepção que defende a idéia de reflexo ou reprodução da realidade.

Portanto, de acordo com os depoimentos do poeta em estudo, as maiores qualidades da literatura da Espanha são o uso da palavra concreta, tomada, sobretudo, em sua dimensão plástica; o realismo da linguagem, considerando a linguagem como realidade primeira do homem, usada no seu caráter popular.

Sob este ponto de vista, esse fascínio de João Cabral pelos espanhóis poderia ser visto como “uma ânsia coletiva de afirmar componentes europeus de nossa formação”, conforme propõe Antonio Candido (2000, p. 110) ao se referir ao intelectual brasileiro. A nosso ver, no entanto, esse parece não ser o caso de João Cabral, já que o aproveitamento da temática popular e da técnica de versejar espanhola é mais visível nas obras escritas na Espanha. Acreditamos que, longe de casa, em contato com uma cultura que valoriza o prosaico, ecoa com mais nitidez a voz do povo nordestino que se dá a ver num ritmo áspero e contundente.

O passo seguinte, então, foi verificar se os traços da literatura espanhola destacados pelo poeta brasileiro são reconhecidos pelos críticos de arte daquele país. Para nossa surpresa, entre os nomes mais tradicionais da Espanha, observamos que há um consenso acerca de algumas constantes que marcam as obras produzidas pelos artistas espanhóis.

⁷ De acordo com Herbert Read (1991, p.72), desde o *Filebo*, última obra de Platão, há o abandono definido da teoria da *mimese* como imitação direta da aparência das coisas.

Apontam como marcas tradicionais o uso da palavra concreta, a ininterrupta adesão aos ideais nacionais e a vigência da tradição local em suas manifestações artísticas.

Na concepção de Ramón Menéndez Pidal (*apud* LÓPEZ, 1957, p.404), por exemplo, as tendências mais significativas da literatura espanhola na Idade Média são o gosto pelas formas de expressão mais sóbrias e espontâneas ou a aversão a tudo quanto se supõe que sejam artifícios ou complicações excessivas; a inclinação para um tipo de arte realista, oposta tanto ao fantástico, quanto às vagas impressões abstratas. Reforçando essa tendência da literatura espanhola em objetivar o texto, José García López (1957) observa que muitos escritores espanhóis tendem a eliminar todo tipo de retórica desnecessária, oferecendo-nos um tipo de lírica mais objetiva, mais concreta.

Diante dessas informações relevantes para a delimitação de nosso objeto de pesquisa, surgiu a dúvida quanto ao *corpus* literário que seria utilizado, já que a presença espanhola parece marcar a produção de João Cabral em todas as suas fases. A fim de evitar a exaustiva análise de todos os livros do poeta, como tradicionalmente tem acontecido, penamos em priorizar as obras publicadas a partir de *A escola das facas* (1975-1980). No entanto, percebemos que, desde o primeiro livro, João Cabral já indicia, na busca de uma linguagem visual, a possibilidade de inter-relação com outras artes. Assim, a nossa tarefa foi selecionar poemas que evidenciam os modos como acontecem esses diálogos; se no plano estrutural dos textos, através do aproveitamento da técnica de composição dos versos; se na organização sintática do discurso; ou se apenas através da recorrência a temas comuns.

Nesse contexto, o método escolhido foi o da análise de textos em seus vários níveis, partindo de autores que propõem os fundamentos da arte visual no contexto da modernidade e daqueles que discutem as possibilidades de relações intertextuais.

Admitimos que não conseguimos manter a coerência que desejávamos na escolha desses nomes. Em parte, porque, como o nosso objetivo inicial foi articular procedimentos estéticos, entendemos que o poema e sua escritura deviam ser prioridade no momento da interpretação; e em parte porque a nossa postura interpretativa variou de acordo com a temática abordada em cada poema: ora nos ativemos à análise do discurso poético, ora inter-relacionamos processos de criação artística, ora procuramos mostrar como esses processos derivam de circunstâncias socioeconômicas ou ideológicas.

Essa variação está refletida na estrutura de nossa tese: embora esteja dividida em duas partes, cada parte teve que ser subdividida em capítulos, nos quais acabamos tratando de questões teóricas e análises de textos ao mesmo tempo.

Desse modo, para efetivar o estudo proposto, empreendemos inicialmente uma pesquisa bibliográfica e analítica, visando a estabelecer os principais fundamentos da proposta estética do poeta em estudo. Mostramos, na primeira parte, a ênfase na plasticidade da linguagem, como princípio norteador da escrita do poeta, sendo que, no primeiro capítulo, discutimos a perspectiva visual da arte contemporânea e buscamos as principais vertentes desse pensamento em arte, a fim de recuperar o tipo de racionalidade proposta pelo poeta em seu discurso teórico-crítico. No segundo capítulo, aprofundamos as nossas análises de textos das duas primeiras obras de João Cabral, com o intuito de evidenciar os recursos utilizados pelo poeta na primeira fase de sua produção artística, se de natureza estrutural, sintática ou semântica.

Na segunda parte de nosso estudo, tentamos estabelecer os diálogos entre literatura e outras artes, sem perder de vista o grau de sugestibilidade dos textos cabralinos e a identificação de seus níveis de intercurso com outras linguagens artísticas. A segunda parte

foi dividida em três capítulos. No primeiro, tentamos explicitar os modos pelos quais a poética cabralina dialoga com as artes espanholas. Nos dois últimos capítulos, propusemos a leitura de poemas em suas relações com essas artes, atentando para as teorias que fundamentam esses trânsitos inter-semióticos.

Por fim, nas considerações finais, pontuamos as principais questões discutidas ao longo dessa pesquisa, bem como as conclusões a que chegamos no final de uma acurada reflexão.

1ª PARTE

A BUSCA DE PLASTICIDADE EM LITERATURA

CAPÍTULO 1

MODOS DE CONSTRUÇÃO DO VISÍVEL

João Cabral de Melo Neto lança seu primeiro livro de poesia em 1942, depois de consolidado o modernismo brasileiro e de redefinida a nossa cultura. Esse papel coube às gerações de 1922 e de 1930, como observa Antonio Candido (2000). Aos poetas de 1940 em diante, coube a realização de pesquisas formais⁸ e psicológicas na poesia, ou então abdicaram do papel de escritores e se tornaram especialistas em propagandas e panfletos políticos. O aumento gradativo do número de leitores nos primeiros decênios do século XX, o surgimento de numerosas editoras, a concorrência de meios de comunicação mais expressivos, como o rádio, o cinema, o teatro etc., são alguns dos fatores que justificam as inovações formais em literatura nesse período.

No caso de João Cabral, percebemos que é consensual a idéia de que o poeta pernambucano apresenta uma proposta artística que, desde a primeira fase, problematiza um tipo de lirismo cristalizado na tradição da poesia brasileira, ao condenar o sentimentalismo e o emocionalismo e ao postular um novo tipo de objetividade para a poesia. Não há dúvidas de que essa nova objetividade é marcada pela ênfase na pesquisa estética, sem a preocupação com o engajamento político-social do texto, como reza a

⁸ Neste estudo, empregamos o termo *forma* e seus correlatos de acordo com a concepção clássica definida por Herbert Read como “uma certa relação harmônica ou proporcional das partes com o todo e umas com as outras que pode ser analisada e finalmente reduzida a número.” (READ, 1967, p.98)

geração de 30, ou seja, visando à literatura de testemunho da realidade. Como acentua Antônia Torreão Herrera (1995),

sua questão é como *não dizer* esse Nordeste, já todo ele mediatizado pela interferência do ficcional de excessivo peso conteudístico, semantizado sentimentalmente numa ilusão mimética que imagina o signo transparente e capaz de fazer por ele falar o real como um dado *a priori*. Resta ao poeta instaurar uma nova linguagem como novo modo de ver – uma “forma fecunda em idéias”, que possa dar a ver nela a realidade -, e que não se propõe a dizer. (HERRERA, 1995, p.151)

Nessa perspectiva, de acordo com os textos críticos de João Cabral, o poeta moderno tem necessidade de repensar a função da poesia de seu tempo e introduzir em sua obra pelo menos uma das seguintes atitudes mentais: “captar mais completamente os matizes sutis, cambiantes, inefáveis, de sua expressão pessoal” e “apreender melhor as ressonâncias das múltiplas e complexas aparências da vida moderna”.(MELO NETO, 1998, p.97)⁹

Em face do nosso desejo de discutir o sentido da objetividade pensada pelo poeta pernambucano e de observar quem são os seus precursores, buscamos todas as afirmações que João Cabral faz acerca da idéia de *hermetismo, linguagem, lirismo, literatura, poesia, forma*, e termos afins. Na maioria das vezes, percebemos que é enfatizada a idéia de um *escrever claro*:

(...)Eu, quando escrevo, o meu esforço não é escrever harmonioso, não é escrever bonito, é escrever claro. Não me dar a entender como a linguagem matemática, mas dar a ver aquela coisa da maneira mais clara. No poema não só há uma obrigação moral do poeta ser claro, como também eu tenho a impressão de que o esforço mais fecundo que ele pode fazer é procurar ser claro. (MELO NETO, 1989)

⁹ Essa é a tese do poeta, ao tratar da função moderna da poesia, em 1954.

Sob esse aspecto, *escrever claro, dar a ver* a realidade não significa simplesmente organizar o texto dentro de uma lógica matemática, geométrica, ou como rezam algumas propostas de objetividade que antecedem a produção poética de João Cabral, sobretudo no Brasil¹⁰, mas usar palavras concretas.

Por isso, ao se referir aos três tipos de poesia propostos por Erza Pound, o poeta afirma que as poesias portuguesa e brasileira são “preponderantemente melopéia e logopéia” (MELO NETO, 1958), ou seja, poesia de sugestão auditiva e poesia que transmite uma idéia, respectivamente. A poesia cabralina é vista por ele mesmo como uma poesia de “fanopéia”, isto é, aquela que apresenta uma realidade visual ou visualizável. Este tipo de poesia, a fanopéica, ao sugerir uma maçã, por exemplo, cria um símbolo, um objeto concreto, que pode ser lido tanto pelo escritor, como pelo leitor, por dar a ver o que o escritor quer dizer. Desse modo, a comunicação entre os dois se estabelece prontamente, porque quando se lê *maçã*, não se lê o conceito de maçã. Ao passo que *melancolia*, cada um lê de um jeito. Para João Cabral a palavra concreta, porque muito mais sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, pois a palavra concreta é a palavra entendida pelos sentidos e a palavra abstrata é a palavra que se atinge pela inteligência. (MELO NETO, 1989)

Em virtude dessas afirmações, perfilamos a racionalidade cabralina à vertente que pretende a organização de um tipo de linguagem literária que corporifica a palavra, a fim de que esta seja percebida pelo leitor e se encarne como algo que produza uma nova e

¹⁰Na seqüência deste primeiro capítulo, tentaremos evidenciar as diferenças que existem entre o projeto de objetividade de João Cabral e as propostas que marcaram as gerações que precederam o poeta, sobretudo a geração de 30, de acordo com os estudos de Flora Sussekind (1984)

diferente ordem significativa¹¹, isto é, numa perspectiva fenomenológica¹². Nesse sentido, devemos observar que o ato de corporificar o pensamento como imagem vai além da simples preocupação com o fazer artístico, pois visa a alcançar as sensações dadas pela natureza do objeto. O próprio poeta tenta explicar esse processo, ao falar da influência de Murilo Mendes em sua poética:

Pois bem: creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical (a poesia dele, que tanto parecia gostar de música, é muito mais de pintor ou cineasta do que de músico). Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que assim a função do poeta é *dar a ver* (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma a ouvir: enfim, a sentir) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar. (MELO NETO, 1976)

Além de Murilo Mendes, percebemos que essa tendência em estruturar um tipo de linguagem que alcance a forma do objeto pela sua concretude também advém de outras leituras do poeta. Graciliano Ramos, por exemplo, é o nome citado por João Cabral, no momento em que a temática do texto problematiza a propensão formal e social da linguagem literária, ou seja, quando tenta articular o “fazer e o dizer” no seu canto “A palo seco”¹³:

¹¹ Chamamos a atenção para o perigo de confundirmos potencialidade significativa da linguagem de João Cabral com ambigüidade discursiva, recurso marcado pelo poder de sugestão, que permite o mistério, a indefinição do texto. *A priori*, tal efeito ofuscaria a *clareza* da expressão, embora o próprio poeta tenha admitido essa ambigüidade em alguns de seus depoimentos: “Agora eu sinto que apesar de todo meu esforço de não ser hermético, eu sou um poeta hermético, disso não tenho dúvida.” (In: *34 Letras*. Rio de Janeiro, nº 03, março, 1989, p.44)

¹² Partimos das concepções de *percepção fenomenológica* apresentadas por Marilena Chauí (2002), na obra *Convite à Filosofia*. Para a autora, em nosso século, a Fenomenologia e a *Gestalt* alteraram bastante as teorias do conhecimento apresentadas pelas tradições empirista e intelectualista, conforme observaremos ao longo de nosso estudo.

¹³ Para evitar a transcrição de todos os textos no corpo da tese, aqueles que repetem aspectos já analisados ou que não sejam analisados verso a verso, serão apresentados sob a forma de anexos ou fragmentados. Os anexos serão numerados de acordo com o capítulo a que se referem. Por exemplo: capítulo 01, consultar anexo 01.

A palo seco existem
situações e objetos:
Graciliano Ramos,
desenho de arquiteto,

as paredes caiadas,
a elegância dos pregos,
a cidade de Córdoba,
o arame dos insetos.

(MELO NETO, 1986, p.164)

Ciente da impossibilidade de dizer o real, de Graciliano Ramos o poeta aprende a direcionar o seu canto para a linguagem do objeto, por isso recorre a recursos de construção da imagem que possam dar a ver uma realidade contida na imagem mesma.

Tentando esclarecer essas questões de maneira mais objetiva, alguns anos mais tarde, em fevereiro de 1970, em entrevista a Ruiz Nestosa¹⁴, João Cabral volta a falar sobre a função da poesia na era moderna, lembrando que à poesia não se pode atribuir a função de outros gêneros literários. O poeta brasileiro alega que a poesia e a arte devem ter algum comprometimento, mas que isso não pode ofuscar a personalidade do artista. João Cabral, nesse contexto, refere-se, sobretudo, ao realismo socialista praticado pelos espanhóis nos

¹⁴ [...] la poesía cumple una gran función en la sociedad contemporánea. Pero es la misma función que cumple toda la actividad intelectual, y no hay buscarle, de ningún modo, una función especial y diferente. No hay por qué atribuirle una función específica como pretenden muchos, y con ella se puede hacer todo lo que se puede hacer con todos los otros géneros. La única función de la poesía es decir la verdad. No mentir, como todo el arte. Y la única obligación del intelectual es para con la verdad [...] Para mí, el viejo y contravertido tema del intelectual y el compromiso, se reduce a lo que decía: compromiso con la verdad. El artista no debe comprometerse con ninguna ideología, aun cuando algunos creen que deben comprometerse con un partido político. Es cierto que la verdad no es algo absoluto. Pero la obligación del artista es decir aquello que él cree es verdad, la verdad de cada uno. Si el artista se compromete con un partido político, pierde su libertad ya que ese partido le impone una línea, y no se puede hablar entonces, con sinceridad, de una verdad que se le impone a uno[...],/De todos modos, creo que lo más importante para un artista es conocerse de manera exhaustiva para no hacer algo para lo que él no está habilitado. Y esto es importante, pues el artista tiene muchísimas más posibilidades de equivocarse por que es muy sensible a la moda. [...] Pero la literatura es algo pendular. Hoy los jóvenes se reúnen alrededor de mi poesía y no se acuerdan de Schmidt. Mañana se reunirán de nuevo alrededor de él y se olvidarán de mi. Y así sucesivamente[...].

anos 40, começo dos 50, segundo Joan Brossa (1919-1998).¹⁵ O poeta pernambucano discorda do realismo espanhol, considerando que aquele tipo de literatura inibe a força individual. Para João Cabral, a força individual, aquilo que é do artista, não pode ser oprimido por nenhuma ideologia. Sua idéia é que a poesia deve indicar um caminho de crítica social, mas sem jamais se submeter a qualquer teoria.

Portanto, nos dois momentos em que fala da função da poesia, temos a impressão de que João Cabral tenta desarticular o fazer poético do poeta moderno da questão político-social, como se a poesia estivesse acima de qualquer intenção ideológica ou partidária. Dizer a verdade em poesia não significa, para o autor, converter a literatura em testemunho da realidade, mas em oferecer uma das possibilidades de apreensão dessa mesma realidade.

Luiz Costa Lima (1967), em entrevista, foi um dos primeiros críticos a chamar a atenção para o tipo de realismo cabralino, alegando que,

na consciente traição à poética mallarmeana, a obra de João Cabral nos tem proposto a possibilidade de repensarmos não só nossas idéias sobre o discurso poético, e sua maneira de realização, como, e de maneira drástica, de pormos em cheque o conceito de realismo. Na verdade, se confundirmos, como é freqüente, realismo e expressão testemunhal ou seremos obrigados, neste caso, a desprezar o conceito por sua estreita utilidade, ou não entenderemos o alcance da lição cabralina, forçando-a por senda descabida. Pois em Cabral madura e se condensa a tensão que notávamos desde Manuel Bandeira: a de fazer da palavra mais que indício do real, a de construir pelo próprio tipo das relações de palavra a palavra, de frase a frase, de verso a verso, um realismo de linguagem.[...] Com João Cabral chega a seu tempo a fase criadora do modernismo.[...](LIMA,1967)

Desse modo, talvez na tentativa de explicitar esse novo tipo de realismo, em outro momento o poeta tenta definir o tipo de literatura que deseja alcançar:

¹⁵ De acordo com o escritor catalão, os escritores espanhóis viviam “muito limitados durante o franquismo e ele [João Cabral] abriu novas perspectivas para nós com suas idéias. Cabral vivia a sua época e a gente não.” Em entrevista publicada nos Cadernos de Literatura Brasileira, 1998, p. 16.

Literatura não é só o ato de captar na obra literária uma determinada coisa: há a contraparte, que é a capacidade de comunicar a coisa captada.(...)... o critério para saber se a coisa foi bem expressa é justamente a possibilidade de que ela tenha sido comunicada a outras pessoas além do artista.(MELO NETO, 1953)

De acordo com essa definição, João Cabral não “sacrifica ao bem da expressão a intenção de comunicar” (MELO NETO, 1998, p.99), como alguns individualistas exacerbados de seu tempo, mas preocupa-se também com o poder de comunicação de sua linguagem e com os modos de recepção de seus textos. Assim, a objetividade do projeto cabralino está pautada em uma reflexão crítica acerca do fazer poético, ao mesmo tempo em que tenta resgatar a comunicação com o leitor, visto por ele como “contraparte essencial à atividade de criar literatura.” (MELO NETO, 1998, p.67).

Com o intuito de aprofundar nossas reflexões, passamos a investigar as razões de a lírica moderna em geral, e em especial, a lírica cabralina, estarem atentas ao aspecto da organização de “um instrumento mais maleável e de reflexos imediatos”(MELO NETO, 1998, p.97), como diz João Cabral, ao se referir à poesia que a modernidade exige.

1.1.A IMAGEM VISUAL COMO EXIGÊNCIA DA ARTE MODERNA

Para João Cabral, embora a poesia de seu tempo “seja uma coisa multiforme demais” (MELO NETO, 1998, p.97), há a possibilidade de se encontrar nela um denominador comum: o espírito de pesquisa formal, já que esse aspecto “tem caracterizado as diversas gerações que se vêm sucedendo no período dito moderno, ainda que não se possa afirmar seja a pesquisa da forma o motivo nodal da criação poética de cada uma

dessas gerações.” (Ibidem)

Atentando para o sentido que João Cabral dá para a necessidade de uma constante pesquisa em arte e para o modo como o poeta brasileiro inova a sua poesia, encontramos, em seus depoimentos, referências a algumas vertentes artísticas, as quais privilegiam a imagem visual como possibilidade de atualização e modernização do discurso literário, em consonância com a vida moderna, a despeito de terem surgido antes ou depois de João Cabral.

No que concerne à arte de seu tempo, como já mostramos, João Cabral fala da importância do visual sobre o conceitual no momento da organização do texto que, segundo ele, tem que atingir a realidade exterior, a qual se tornou mais complexa e exigente nos tempos atuais, em face da concorrência dos meios de comunicação. Nesse contexto, o poeta pernambucano reconhece que a imagem determina ou é determinada pelo texto. Em razão disso, em muitos momentos, o poeta confessa o seu interesse por estéticas ligadas ao visual:

Ficando nos modernos, eu confesso que o Cubismo, para mim, é da maior importância. Não só o Cubismo como pintura, mas também como teoria artística. E também toda a pintura abstrata construtivista. Não a pintura abstrata chamada lírica; mas a abstrata geométrica, construtivista me interessa muito. (MELO NETO, 1986)

O interesse de João Cabral não só pelas artes, mas também pelas teorias cubistas e construtivistas demanda o estudo dessas duas correntes estéticas, já que o nosso propósito é articular o discurso cabralino a tendências visuais da modernidade.

Em relação ao Cubismo, interessa-nos a classificação proposta por alguns estudiosos, a fim de que possamos observar se o poeta pernambucano filia-se a uma única vertente cubista. De acordo com os fundamentos de Herbert Read (1991), por exemplo, há

duas escolas cubistas: a rígida e a liberal. Os liberais são representados por Braque e Juan Gris. Levam sua abstração para um fim decorativo. Apresentam pinturas discretas em tom, “cuidadosamente trabalhadas, plasticamente efetivas, relacionadas em seu efeito total com a harmonia de natureza morta de Chardin. Parecem trazer consigo alguma sugestão do mundo orgânico, uma nota dos processos vitais”(READ,1991, p.80) Já a corrente rígida de um Léger, um Metzinger, um Duchamp ou um Duchamp-Villon suprime toda a sensibilidade orgânica, segundo Read. Para esses artistas, vale a sensibilidade mecânica sugerida pela máquina.

Considerando essa classificação, acreditamos que João Cabral aproxima-se de ambas, já que está mais preocupado com os mecanismos da linguagem cubista, os quais exigem um trabalho intelectual rigoroso no momento da produção da arte, do que em privilegiar uma tendência como a melhor possibilidade de apreensão visual da realidade. Ressaltamos as palavras de Antonio Candido (1999) que, em 1943, no artigo de apresentação do livro *Pedra do sono* (1942), observa em João Cabral a propensão a um tipo de “cubismo de construção (...) sobrevoado por um senso surrealista de poesia”¹⁶. Em uma entrevista sobre *Pedra do sono*, João Cabral confirma a leitura de Antonio Candido, ao afirmar que o crítico “notou que minha poesia aparentemente surrealista, no fundo era a poesia de um cubista.”(MELO NETO, 1975) Na verdade, tudo isso leva a crer que João Cabral, ao longo de sua trajetória como intelectual e poeta, está sempre pesquisando formas de linguagem que possam resolver o problema da comunicação com o seu leitor.

Além disso, é importante lembrar que o poeta pernambucano convive com outras formas de organização estética, além do Cubismo e do Surrealismo, pois retorna ao cenário

¹⁶ Conferir “Poesia ao norte”. O texto foi reproduzido no Caderno Especial da *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 out. 1999, por ocasião da morte de João Cabral.

brasileiro¹⁷, no momento em que o país funda museus de arte moderna (1948-49) e inaugura a *I Bienal de São Paulo* (1951), os quais abrem caminho para a internacionalização de linguagens artísticas, como propõe Maria Alice Milliet (2005). Nesse contexto, ainda segundo Milliet, “o acesso à informação, por meio da vinda de mostras e artistas estrangeiros, favoreceu a adesão de jovens artistas à arte de raiz construtivista” (MILLIET, 2005, p.08).

Na concepção de Read, o Construtivismo ambiciona “a criação de uma nova realidade, o produto de uma atividade que usa apenas os elementos absolutos de espaço e tempo – até renunciaram à cor como meio pictórico por causa de sua natureza ‘acidental’.”(READ, 1981, p.87) Para o crítico, essa tendência artística mantém a significação humanística em suas atividades, já que “as imagens visuais criadas pelo artista, embora independentes da ciência e tecnologia, ‘têm um efeito na psicologia humana comum e transferem os sentimentos do artista aos sentimentos dos homens em geral’.” (READ, 1981, p.87) Portanto, não negam totalmente a subjetividade.

Já para Aaron Scharf (2000, p.116), o artista do Construtivismo acreditava que “podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação”.

Nesses termos, o objetivo das novas estéticas, sobretudo daquelas de natureza construtivista, é o da socialização da arte. Os construtivistas propunham que os artistas “deviam libertar-se das excrescências ornamentais e das algemas acumuladas da arte do

¹⁷ Como já observamos anteriormente, o poeta é transferido como vice-cônsul para o Consulado Geral de Barcelona em 1947, mas retorna ao Brasil em 1952, quando é acusado de subversão, a fim de responder a inquérito.

passado. Advogavam o edifício nu, a pureza inerente nas formas elementares.” (SCHARF, 2000, p.117) Em outras palavras, libertar a arte das “excrescências ornamentais e das algemas acumuladas” possibilitaria a organização lógica da sociedade, ao mesmo tempo em que atribuiria à arte uma significação utilitária, uma vez que o artista tomaria problemas concretos como ponto de partida de suas criações. Assim, o “movimento, no seu significado original, repudia o conceito de ‘gênio’: intuição, inspiração, auto-expressão.”(Ibidem, p.121) A ordem, o equilíbrio e a clareza construtivistas aproximam artista e espectador, já que há a possibilidade deste articular esse tipo de arte às suas experiências cotidianas. Em síntese, o que podemos afirmar acerca do Construtivismo é que é uma estética que se organiza em função do destinatário e do consumo de suas produções, por isso interessa a João Cabral.

Além do interesse em conhecer essas novas tendências estéticas, em 1938, João Cabral fez parte de um grupo de intelectuais interessados em literatura, que se reunia em Recife. Essa “roda literária” circulava no *Café Lafaiete* e se reunia em torno do poeta Willy Lewin e do pintor Vicente do Rego Monteiro.

A Willy Lewin, João Cabral dedica o primeiro livro e depois escreve um poema póstumo¹⁸, em *Museu de tudo* (1966-1974), referindo-se ao amigo como sendo “o fantasma /que prelê o que faço,/e de quem busco tanto o sim e o desagrado.” (MELO NETO, 1997, p.72). De acordo com o poeta, Lewin era “um homem informadíssimo, com um conhecimento estupendo da literatura moderna francesa”.(MELO NETO, 1991) Era dono de uma biblioteca onde, durante a guerra, os poetas do grupo de Pernambuco obtinham informações sobre arte. Lewin dava especial atenção aos surrealistas e incentivava os

¹⁸ Conferir anexo 01

jovens escritores para que lessem novos autores, principalmente os franceses. Ainda segundo João Cabral, Lewin via nos surrealistas “os sujeitos iluminados, os videntes, no sentido de Rimbaud”(MELO NETO, 1990), enquanto João Cabral preferia Mallarmé. É importante lembrar que o primeiro livro, *Pedra do sono* (1940-1941), de feição “surrealista” para muitos críticos, é dedicado a Willy Lewin e a epígrafe é um verso de Mallarmé.

Para o pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro (1899 - 1970), João Cabral, na obra *O engenheiro* (1942-1945), escreve dois poemas. Em um deles, o poeta descreve um dos quadros do pintor¹⁹:

A paisagem zero
(pintura de Monteiro, V. do R.)

A luz de três sóis
ilumina as três luas
girando sobre a terra
varrida de defuntos.
Varrida de defuntos
mas pesada de morte:
como a água parada,
a fruta madura.
Morte a nosso uso
aplicadamente sofrida
na luz desses sóis
(frios sóis de cego);
nas luas de borracha
pintadas de branco e preto;
nos três eclipses
condenando o muro;
no duro tempo mineral
que afugentou as floras.
E morte ainda no objeto
(sem história, substância,
sem nome ou lembrança)
abismando a paisagem,
janela aberta sobre
o sonho dos mortos.

(MELO NETO, 1986, p. 342)

¹⁹ Embora tenhamos feito uma pesquisa sobre a obra do pintor, não conseguimos identificar o quadro descrito por João Cabral.

No início do texto, são ressaltadas figuras como sóis, luas etc., motivos que se tornam inspiração para grande parte das obras do pintor, devido ao seu interesse pelas lendas e costumes da Amazônia. Todavia, ao longo do poema, João Cabral privilegia em sua descrição o modo como o pintor trata esses elementos na tela, remetendo-nos a um dos depoimentos de Vicente do Rego Monteiro:

Eu planejo como um arquiteto. Eu uso cálculos sucessivos até achar a linha para a construção definitiva. Eu acho que o quadro, vou usar essa palavra, o quadro se fabrica, se constrói como uma casa. Esse negócio de falar de inspiração, de improvisação, só no tachismo e impressionismo, onde o artista vai com o corpo e a cara, com tudo, improvisa. Mas eu acho que o artista, depois do cubismo, constrói o seu trabalho. Para mim a linha é tão importante. A linha é exatamente o continente, e a cor, o conteúdo. A cor dá luz e sombra mas a linha é que define. (MONTEIRO, 1969)²⁰.

No outro texto do mesmo livro dedicado ao pintor, há a referência à vida pessoal do artista plástico:

A Vicente do Rego Monteiro

Eu vi teus bichos
mansos e domésticos:
um motociclo
gato e cachorro.
Estudei contigo
um planador,
volante máquina,
incerta e frágil.
Bebi da aguardente
que fabricaste
servida às vezes
numa leiteira.
Mas sobretudo

²⁰ Depoimento à Walmir Ayala e Ricardo Cravo Albim, para o Ciclo de Artes Plásticas do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 27.10.1969, publicado posteriormente no livro *Vicente do Rego Monteiro: pintor e poeta*. Rio de Janeiro: 5ª Cor, 1994. p.254-255, 270, 272.

senti o susto
de tuas surpresas.
E é por isso
que quando a mim
alguém pergunta
tua profissão
não digo nunca
que és pintor
ou professor
(palavras pobres
que nada dizem
de tais surpresas);
respondo sempre:
_É inventor,
trabalha ao ar livre
de régua em punho,
janela aberta
sobre a manhã.

(MELO NETO, 1986, p.357)

No poema supracitado, o poeta refere-se aos atributos do pintor em relação ao seu ofício cotidiano. Assim, do aprendizado com Vicente do Rego Monteiro, pintor que em 1919 realizou, em Recife, sua primeira mostra individual, João Cabral destaca a inventividade geométrica e concisa. De acordo com os biógrafos do pintor, Vicente foi professor de pintura sucessivamente na Escola de Belas-Artes de Recife e na de Brasília, sendo que só pouco antes de falecer desfrutou algum prestígio maior em sua terra natal. As principais características de sua arte são “a plasticidade, a sensação volumétrica que se desprende dos planos, a textura quase imaterial, de tão leve, o forte desenho, esquematizado e a ciência da composição, que o torna um clássico, preocupado com a construção das formas.”²¹

Outra questão importante acerca de Vicente do Rego Monteiro é que, em março de 1930, o pintor levou para o Recife uma exposição de obras dos principais representantes da chamada Escola de Paris, entre os quais destacamos Picasso, Léger, Miró e Braque. O

²¹ Conferir dados no endereço <http://www.pitoresco.com/brasil/viremon/viremon.htm>, captados em 15 de novembro de 2006.

evento, segundo Moacir dos Anjos Junior e Jorge Ventura Moraes (1998), apesar da qualidade intrínseca das obras, encontrou uma alta dose de incompreensão.

Outro pintor pernambucano que mereceu um poema de João Cabral foi Joaquim do Rego Monteiro (1903 - 1934), irmão de Vicente. Embora o texto tenha sido publicado em *Museu de tudo* (1966-1974), obra que vai reunir os poemas que o autor nunca conseguiu encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior, destacamos a referência ao aspecto cromático das telas do pintor:

Joaquim do Rego Monteiro, pintor

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, 1997, p.66)

É interessante ressaltar a força expressiva do contraste visual estabelecido no poema, no momento em que João Cabral se refere aos “verdes podres do alagado” e à “lama”. Além da forte plasticidade do poema, João Cabral também recorta o tom taquigráfico das imagens aprendido na geografia do seco e do úmido de Recife. Os trabalhos de Joaquim do Rego Monteiro, segundo Gilberto Freyre (1979, p. 369), “são todos paisagens e marinhas. Assuntos ingênuos: recantos de bairros quietos com as suas lojitas de telhado vermelho; trechos de cais batidos de sol; pedaços de ruas meio tristonhas onde habitam e negociam *petits bourgeois* morosos e bons.”

Apesar do interesse por pintores que valorizam o aspecto plástico de seus quadros, pelas estéticas cubistas, construtivistas e pelos surrealistas em primeira instância, ou da

provável influência de Baudelaire e Mallarmé, em meio à efervescência de novas idéias em arte, João Cabral diz que são os ensaios críticos de arquitetura de Le Corbusier e de Paul Valéry que mais o influenciam:

(...) do nosso grupo participavam jovens arquitetos que tinham o livro do Le Corbusier, outra grande influência da minha vida, talvez até maior que a de Valéry. Porque se o pensamento de Valéry me interessava até o último ponto, a poesia era uma coisa que eu sempre achei um pouco perfumada, um pouco preciosa e que não me interessava muito. Ao passo que Le Corbusier foi um sujeito que me revelou a importância da criação intelectual. (MELO NETO, 1990)

Portanto, de acordo com o poeta brasileiro, Le Corbusier (1887 - 1965), ou Charles-Édouard Jeanneret, é o nome que mais influencia o pensador e intelectual João Cabral de Melo Neto. Le Corbusier, com sua concretização audaciosa de teorias arquitetônicas avançadas, curou-o do Surrealismo, definido como arte fúnebre. De Le Corbusier o poeta recorta a expressão “*machine à émouvoir*”, que vai servir de epígrafe ao livro *O engenheiro* (1942-1945) Embora o poeta não tenha localizado o artigo de onde retirou essa citação²² e de ter alegado tratar-se da descrição de um quadro, ela é reiterada em vários ensaios do arquiteto franco-suíço sobre a arquitetura moderna²³, publicados parcialmente na Revista *L’Esprit Nouveau*, posteriormente reunidos no livro *Vers une architecture* (1923), obra que consagrou Le Corbusier.

Os ensaios que compõem o livro, de acordo com os organizadores da edição brasileira²⁴, definiram na Europa “toda uma certa maneira de pensar o problema plástico.”

²² O poeta diz em entrevista que leu um artigo de Le Corbusier em uma revista de pintura, mas não sabia localizar tal artigo. (Conferir entrevista a Mário César Carvalho, *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, São Paulo, 24 maio 1988)

²³ Na tradução em português encontramos o mesmo trecho em três artigos sobre Arquitetura: “1. A lição de Roma”, pág. 105; “2. A Ilusão das Plantas”, pág. 125; “3. Pura Criação do Espírito”, pág. 145.

²⁴ Conferir a capa da 4ª edição publicada pela Editora Perspectiva, São Paulo, 1989.

Nesse sentido, as idéias contidas, “neste vigoroso livro-manifesto”, são “em defesa de um meio ambiente construído com vistas não apenas ao homem empreendedor mas principalmente ao homem estético.” Desse modo, as palavras citadas por João Cabral pertencem ao contexto da descrição de uma experiência estética em arte, como podemos observar no trecho a seguir:

Vocês usam pedra, madeira e concreto, e com esses materiais constroem casas e palácios, isso é construção. A inventividade está em ação. De repente, porém, vocês tocam meu coração, fazem-me bem; fico feliz, e digo: “Isso é bonito”. Isso é Arquitetura. Existe a participação da arte. Minha casa é prática. Agradeço a vocês, como poderia agradecer aos engenheiros ferroviários ou ao serviço telefônico. Vocês não tocaram meu coração. Mas suponhamos que as paredes se elevem aos céus de um modo que me deixe emocionado. Percebo suas intenções: seus estados de espírito foram gentis, brutais, encantadores ou nobres. É o que me dizem as pedras que vocês erigiram. Vocês me fixam no lugar e meus olhos o contemplam. Eles vêem algo que expressa uma idéia. Uma idéia que se manifesta sem som ou palavra, mas unicamente através de formas que mantêm uma certa relação mútua. Essas formas são tais que se revelam claramente à luz. As relações entre elas não têm, necessariamente, nenhuma referência àquilo que é prático ou descritivo. São uma criação matemática que a mente de vocês gerou. São a linguagem da Arquitetura. Com o uso de materiais inertes e partindo de condições mais ou menos utilitárias, vocês estabeleceram certas relações que despertaram minhas emoções. Isso é Arquitetura. (LE CORBUSIER, *apud* FRAMPTON, 1997, p.179)

Antes de descrever essa experiência, em outro ensaio intitulado “Roteiro”, Le Corbusier discorre sobre a estética do engenheiro, contrapondo-a à estética do arquiteto. Ele observa que a estética do engenheiro nos põe em acordo com as leis do universo, atingindo a harmonia, uma vez que se inspira na lei de economia e é conduzida pelo cálculo. Já o arquiteto, por ordenar formas,

realiza uma ordem que é uma pura criação de seu espírito; pelas formas afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, ele desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos em consonância com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; é então que sentimos a beleza. (LE CORBUSIER, 1989, p.XXIX)

Portanto, ao anunciarmos o fragmento de Corbusier como sendo o relato de uma experiência estética, pensamos nas palavras de Ralph Roos (*apud* DONDIS, 1997, p.23), o qual observa que a arte existe quando “produz uma experiência do tipo que chamamos de *estética*, uma experiência pela qual passamos, quando nos encontramos diante do belo e que resulta numa profunda satisfação.”

Além do mais, lembramos que a experiência estética existe a partir da contemplação do objeto e, antes de qualquer coisa, desperta emoções naquele que contempla, como ressalta Le Corbusier: “Com o uso de materiais inertes e partindo de condições mais ou menos utilitárias, vocês estabeleceram certas relações que despertaram minhas emoções”. (LE CORBUSIER, *apud* FRAMPTON, 1997, p.17)

Diante dessas observações, acreditamos que a identificação de João Cabral com Le Corbusier não pode ser vista somente em função do geometrismo ou da racionalidade do arquiteto. Mesmo porque, segundo Frampton (1997), por ser o primeiro trabalho teórico de Le Corbusier sobre Arquitetura, o texto em tela revela uma atitude mental “dialética” diante da arte. Essa atitude dialética do arquiteto é devida, por um lado, às suas origens albigenses, de resto calvinista e à sua visão maniqueísta meio esquecida, mas latente. Por outro lado, por ter experimentado várias escolas (na Suíça, em Paris, na Alemanha), a trajetória de Le Corbusier é marcada por influências extremamente variadas e intensas, destacando-se o Cubismo em pintura e a estética mecânica do Purismo²⁵. O arquiteto franco-suíço, com seu Purismo de feição neoplatônica, desejava “abranger todas as formas de expressão plástica, da pintura de salão ao *design* de produtos à arquitetura”.(FRAMPTON,1997, p.182)

²⁵ O seu lado cubista é observado por João Cabral em entrevista a André Pestana, *O que eles pensam*, Rio de Janeiro, Tagore, 1990. Já as suas idéias estéticas de purismo em arte, segundo Frampton, foram reunidas em um ensaio intitulado *Le Purisme*, que foi publicado em 1920, no quarto número da revista artística e literária *L'Esprit Nouveau*.

Acreditamos que essa concepção dialética da forma, introduzida por Le Corbusier principalmente no ensaio “Estética e Arquitetura do Engenheiro” seja a maior lição aprendida por João Cabral, sobretudo quando este observa que “(...) a maior influência que sofri foi a de Le Corbusier. Aprendi com ele que se podia fazer uma arte não com o mórbido, mas com o são, não com o espontâneo, mas com o construído.”(SECCHIN, 1999, p.327)

Nesse sentido, devemos lembrar ainda que a dialética do arquiteto francês, em Arquitetura, é visível no jogo onipresente de opostos em suas obras. Nelas são percebidos os contrastes “entre o sólido e o vazio, luz e sombra, Apolo e Medusa”. (FRAMPTON,1997, p.179). Já nos ensaios do livro *Vers une architecture*, o dualismo conceitual do arquiteto é visto “em sua necessidade imperiosa de atender às exigências funcionais através da forma empírica” e no “impulso de usar elementos abstratos de modo a atingir os sentidos e nutrir o intelecto.” (Ibidem, p. 182)

Quanto a Paul Valéry (1871-1945), a nosso ver, a lição aprendida por João Cabral está nos ensaios do poeta-crítico francês, sobretudo em *Eupalinos ou o Arquiteto*, publicado pela primeira vez em 1921. Nesse livro, conforme veremos no capítulo referente às relações entre a poesia cabralina e a Arquitetura, Valéry, através do arquiteto Eupalinos de Mégara, define a Arquitetura como sendo a arte que possibilita a ordenação entre o corpo e o espírito:

O corpo e o espírito, esta presença invencivelmente atual e esta ausência criadora que disputam o ser, e que é preciso enfim compor; este finito e este infinito que trazemos em nós mesmos, cada qual segundo sua natureza, cumpre agora que se unam em uma construção ordenada. E, queiram os deuses, se trabalharem de acordo, trocando conveniência e graça, beleza e solidez, movimentos contra linhas e números contra pensamentos, terão enfim descoberto sua verdadeira relação, seu ato. Que se combinem, que se compreendam através da matéria de minha arte! Pedras e forças, perfis e massas, luzes e sombras, agrupamentos artificiais, ilusões de perspectiva e realidades da gravidade, estes são os objetos

de seu comércio; e seja lucro a incorruptível riqueza que chamo Perfeição.
(VALÉRY, 1996, p.69)

Talvez tentando ilustrar esse pensamento de Valéry, principalmente no que diz respeito à necessidade de controle do artista no momento de criação, em um dos poemas de seu terceiro livro, *O engenheiro* (1942-1945), o poeta escreve:

A Paul Valéry

É o diabo no corpo
ou o poema
que me leva a cuspir
sobre meu não higiênico?

Doce tranqüilidade
do não-fazer; paz,
equilíbrio perfeito
do apetite de menos.

No início do poema a Valéry, percebemos que a tranqüilidade do eu-lírico advém da consciência de conseguir retirar da matéria poética todos os resíduos de sua própria experiência interior, em função de um tipo de arte objetiva e clara. Atinge o “equilíbrio perfeito”, ao se negar enquanto subjetividade ao poema. Começa aí a poesia do “não”, a face antilírica do poeta.

Na seqüência do texto, João Cabral reforça essa tranqüilidade alcançada, por petrificar seu discurso, isolar “fugas, evaporação,/febre, vertigem”, enfim todos os “líquidos da vida”, que poderiam comprometer o discurso da objetividade:

Doce tranqüilidade
da estátua na praça
entre a carne dos homens
que cresce e cria.

Doce tranqüilidade

do pensamento da pedra,
sem fuga, evaporação,
febre, vertigem.

Doce tranqüilidade
do homem na praia:
o calor evapora,
a areia absorve,

as águas dissolvem
os líquidos da vida;
e o vento dispersa
os sonhos, e apaga

a inaudível palavra
futura, - apenas
saída da boca,
sorvida no silêncio.

(MELO NETO, 1986, p.359)

Do ponto de vista sintático, no texto, percebemos que a tranqüilidade do eu-lírico é reforçada pela repetição do verso “Doce tranqüilidade” e do paralelismo observado no uso constante de adjuntos adnominais do termo repetido. Também o ritmo binário sugere essa mesma paz e tranqüilidade que a semântica das palavras impõe ao texto.

Também em *Agregates* (1981-1985), na parte intitulada “Linguagens alheias”, através do poema “Debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry”, João Cabral destaca os pressupostos teóricos do poeta-crítico francês:

Quem que poderia a coragem
de viver em frente da imagem

do que faz, enquanto se faz,
antes da forma, que a refaz?

Assistir nosso pensamento
a nossos olhos se fazendo,

assistir ao sujo e ao difuso
com que se faz, e é reto e é curvo.

Só sei de alguém que tenha tido
a coragem de se ter visto

nesse momento em que só poucos

são capazes de ver-se, loucos
de tudo o que pode a linguagem:
Valéry – que em sua obra, à margem,
revela os tortuosos caminhos
que, partindo do mais mesquinho,
vão dar ao perfeito cristal
que ele executou sem rival.
Sem nenhum medo, deu-se ao luxo
de mostrar que o fazer é sujo.

(MELO NETO, 1997, p.252)

Ao revistar o poeta, muitos anos depois, João Cabral reconhece o projeto estético do autor francês, descrevendo, verso a verso, cada etapa do audacioso fazer de Valéry. Ressaltamos que, de acordo com os estudos críticos, Valéry surge na poética de João Cabral na mesma época em que foi construída a primeira grande obra cívica da arquitetura moderna brasileira, o prédio do Ministério da Educação, de Le Corbusier, de Niemeyer, dos irmãos Roberto e de Lúcio Costa, ou seja, nos anos 1936-1942.

Fábio Lucas (1990) é um dos críticos que, em conformidade com o poeta pernambucano, atesta o pertencimento de Valéry ao grupo dos poetas-críticos do rigor e da disciplina:

Daí a sua luta para fazer do poema uma construção mental. Em carta a seu amigo Louÿs, de 1890, já definia o caráter voluntário de seu desígnio poético: "Sonho com uma poesia curta - um soneto - escrita por um visionário requintado que seria ao mesmo tempo um agradável arquiteto, um algebrista sagaz, um calculador infalível do efeito a produzir." A disciplina que buscou nas ciências ofereceu-lhe uma propensão ao método exato e uma preferência por uma arte quase matemática, por uma expressão obtida pela química verbal. Enfim, Valéry se empenhou na busca de um método destinado a fazer da criação poética uma obra de precisão. O lirismo para ele não ia além do "desenvolvimento de uma exclamação" (LUCAS, 1990, p. 09).

Portanto, de Valéry, João Cabral recorta a preocupação com “um método” de construção artística como “direção axial comum a todas as atividades”, já que este

afirma escrever mediante a organização de um roteiro estabelecido previamente. Nada mais interessa a João Cabral, como alerta Costa Lima :

do mesmo modo que a sombra de Mallarmé se projeta sobre a obra de Cabral, sem que, por isso, ele seja mallarmeano, de igual forma ele recebe Valéry para transgredir seu rumo. Deste mantém o poeta nordestino o rigor no trato da palavra, o ideal do poema como construção. No mais, restam diferenças.(LIMA, 1968, p.279)

No entanto, o lado arquitetônico do poeta brasileiro não advém somente da influência de intelectuais estrangeiros. Ainda no Recife, João Cabral aperfeiçoa o gosto pela Arquitetura, por intermédio de um grupo de arquitetos com os quais conviveu, principalmente através da amizade com Joaquim Cardozo (1897-1978), poeta do Capibaribe, a quem João Cabral dedica o livro *O cão sem plumas* (1949-1950): “Eu era muito amigo de Joaquim Cardozo que era o calculista de cimento armado de Oscar Niemeyer e tudo isso me encorajou muito a levar a poesia para esse lado arquitetônico.”²⁶

No mesmo livro dedicado a Le Corbusier, no qual João Cabral escreve também a Valéry, há um texto dedicado a Joaquim Cardozo:

A Joaquim Cardozo

Com teus sapatos de borracha
seguramente
é que os seres pisam
no fundo das águas.

Encontraste algum dia
sobre a terra
o fundo do mar,
o tempo marinho e calmo?

Tuas refeições de peixe;
teus nomes

²⁶ Depoimento dado à TV Cultura, por ocasião do documentário *Duas águas*, direção e roteiro de Cristina Fonseca, disponível em www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/joaocabral/joaocabral3.htm-23k-

femininos: Mariana; teu verso
medido pelas ondas;

a cidade que não consegues
esquecer
aflorada no mar: Recife,
arrecifes, marés, maresias;

e marinha ainda a arquitetura
que calculaste:
tantos sinais da marítima nostalgia
que te fez lento e longo.

(MELO NETO, 1986,p.356)

No poema a Joaquim Cardozo fica evidente a referência ao ofício do poeta-arquiteto homenageado. Essa referência, no entanto, não acontece apenas no plano semântico, na escolha das palavras que pertencem ao mundo de Joaquim Cardozo. Percebemos que o tom apelativo do discurso, transposto no recurso da interrogação, sugere o questionamento das dificuldades do ofício do amigo arquiteto dos edifícios e da geografia de Recife.

Também nos livros *Museu de tudo* (1966-1974), *A escola das facas* (1975-1980) e *Crime na Calle Relator* (19885-1987), João Cabral dedica poemas ao amigo arquiteto:

A luz em Joaquim Cardozo

Escrever de Joaquim Cardozo
só pode quem conhece
aquela luz Velásquez
de onde nasceu e de que escreve.

A luz que várzeas da Várzea
onde nasceu, redonda,
vem até o ex-Cais de Santa Rita
que viveu: luz redoma,

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

(MELO NETO, 1997, p. 48)

No segundo poema, João Cabral observa que consegue escrever sobre o amigo

depois de conhecer a luz de Velásquez, pintor barroco da corte espanhola do século XVII e um dos maiores artistas de todos os tempos. Vale lembrar que o pintor espanhol, mesmo vivendo em meio aos fidalgos cortesãos, não deixou de inspirar-se em figuras populares para compor seus magníficos quadros, os quais se tornaram representação viva da sociedade castelhana daquele tempo.

Outro poema escrito a Joaquim Cardozo, em *Museu de tudo* é “Pergunta a Joaquim Cardozo”:

É que todo o dar ao Brasil
de Pernambucano há de ser *nihil*?
Será que o dar de Pernambuco
é suspeito porque em tudo
sintam a distância, o pé atrás,
insubserviente de quem foi mais?

(MELO NETO, 1997, p.87)

No texto, a pergunta é feita ao companheiro que, do mesmo modo que o autor, tenta dar a ver a sua realidade ao Brasil, a partir de seu lugar de origem, ou seja, a partir do que é Pernambuco. Ao falar do poeta do Capibaribe, João Cabral diz que “Cardozo era pernambucano de corpo e alma, sua linguagem era regional, seu espírito, atento.” Além dessas características, João Cabral observa que admirava Cardozo pela sua teimosia em falar das coisas de Pernambuco “com os pés plantados no chão.” (MELO NETO, 1984)

Daí, talvez, a perspectiva de uma arte *nihil*, incompreendida pela maioria daqueles que não convivem com a realidade do povo nordestino. Em *A escola das facas*, aparecem mais dois poemas dedicados ao amigo. O primeiro é “Na morte de Joaquim Cardozo”, no qual João Cabral mais uma vez ressalta o valor do poeta que deveria ser “comido” pela sua terra, como dizia Joyce:

Creio que Joyce é que dizia
que a Irlanda dele se comia

comendo os filhos, como a porca
que as crias melhores devora.

Estamos tão desenvolvidos
que já podemos esses estilo

De fazer Dublin, Irlanda, Europa?
e um novo imitá-las, em porca?

(MELO NETO, 1997 p.122)

Já no poema “Joaquim Cardozo na Europa”²⁷ o poeta pernambucano descreve o amigo como sendo aquele que percorreu os grandes centros da Europa como quem anda em Pernambuco, ou seja, não como “um turista ou visitante”, mas como alguém que “viveu-as de dentro, habitante”. (MELO NETO, 1997, p.133)

Finalmente no livro *Crime na Calle Relator* aparece o último texto dedicado ao arquiteto pernambucano “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”²⁸. É um poema longo, dividido em quatro partes, nas quais João Cabral recorda episódios vividos pelo conterrâneo no Nordeste, durante o ofício da escrita, nos momentos em que visitava outras regiões nordestinas e durante a viagem à Europa e depois. Em todo o texto, João Cabral ressalta em Joaquim Cardozo o poeta que poucos leram.

Por fim, ao enumerar os seus precursores em relação ao uso da imagem visual, João Cabral lembra o contato que teve com a literatura inglesa, especialmente com a poesia dos imagistas Eliot e Auden. Mas, em virtude da delimitação do nosso campo de pesquisa, não discutiremos a presença desses dois poetas.

Voltando para o contexto em que viveu João Cabral, devemos ressaltar ainda que,

²⁷ Conferir anexo 01.

²⁸ Conferir anexo 01.

preocupado com os caminhos da poesia no Brasil, no início dos anos 50, o poeta pernambucano publica quatro artigos sobre os poetas da geração de 45.²⁹ Contemporâneo dessa geração, João Cabral foi um poeta dissonante, por estar mais afinado com as estéticas construtivistas da vanguarda internacional³⁰ e por ter recuperado a matéria prosaica e a prosificação do verso proposta pela tradição de 22, no sentido de “assegurar uma dicção corrente e precisa”, como lembra Benedito Nunes (1971, p.30). Ainda em relação aos poetas de 45, Nunes observa que “Bem outra será a posição de João Cabral, que oporá o princípio da clareza ao de pureza e o controle reflexivo da elaboração poética à sondagem e ao aprofundamento das vivências”(NUNES, 1971, p.31)

Ainda tratando de teorias que pressupõem o tipo de arte exigida pela modernidade, destacamos o nome de Italo Calvino (1990), o qual apresenta “seis propostas para o próximo milênio”: leveza, rapidez, exatidão, multiplicidade, visibilidade e consistência. A *visibilidade* é a proposta que nos interessa, por duas razões: primeiro porque Calvino reconhece a prioridade da imagem visual, no momento de formar o imaginário, numa época em que a literatura já não mais se refere a uma autoridade ou tradição que seria sua origem ou seu fim, mas visa à novidade, à originalidade, à invenção. A segunda razão é porque acreditamos que o termo *visibilidade* aproxima-se do conceito de *visualização*, proposto por Luiz Costa Lima (1968) em relação ao projeto de João Cabral, como sendo “uma forma de criação poética, que implica na relação dialética entre percepção e imaginação.” (SOARES, 1978, p.46), conforme mostraremos no segundo capítulo de nossa tese.

²⁹ Referimo-nos aos quatro artigos sobre a Geração de 45, publicados no *Diário Carioca*, em 1952.

³⁰ João Cabral sempre fez questão de afirmar que não pertencia à Geração de 45, pois, no momento em que essa geração consegue se projetar no cenário artístico brasileiro, ele já estava na Espanha, como vice-cônsul, desde 1947: “No Brasil, nunca participei de política literária nenhuma. Sou da Geração de 45 porque todos os que se consideram assim são meus contemporâneos.”(MELO NETO, 1969)

Para Italo Calvino (1923-1985), há dois processos imaginativos: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal.”(CALVINO,1990, p.99) O primeiro deles está articulado à recepção da obra literária e do cinema, por “projetar imagens em nossa tela interior.” Já o segundo relaciona-se ao ato da produção artística, uma vez que cabe ao autor da obra a “escolha entre várias imagens que ‘chovem’ na fantasia”. (Ibidem, p.102)

Partindo da sua experiência como escritor, Calvino observa que, quando começou a escrever histórias fantásticas, ainda não se colocavam problemas teóricos, “a única coisa de que estava seguro era que na origem de cada um de meus contos havia uma imagem visual.” (Ibidem, p.104).

Diante dessa proposta de Calvino, observamos que tanto Calvino quanto João Cabral revelam preocupações semelhantes quanto à arte da modernidade, época da “civilização da imagem”, na qual o indivíduo corre o risco de “perder a faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar por imagens*” (Ibidem, p.108).

Para alcançar esse olhar, Calvino sugere uma espécie de “pedagogia da imaginação”, através da qual o indivíduo aprende a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, ‘icástica’.”(Ibidem).

Os dois autores compartilham o mesmo pensamento quanto aos passos para se formar a parte visual da imaginação literária: partem da observação direta do mundo real antes de verbalizar o pensamento. Por isso a tese cabralina de que a “poesia é dar corpo, dar

imagem ao pensamento, à idéia”(MELO NETO , 1980), ou a de Calvino ao afirmar que

todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridades e interioridade, mundo e ego, experiências e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto.(CALVINO, 1990, p.114)

Apesar de Calvino ressaltar as fantasias e as interioridades no seu fazer artístico, é pela valorização da imagem visual que aproximamos os dois artistas. O que podemos apreender é que devemos rever a *visibilidade* da poesia de João Cabral, articulando essa tendência à preocupação do poeta em tornar mais próximos de nossa compreensão os significados que essa poesia traz.

1.2. A ATUALIZAÇÃO DO MODELO CARTESIANO

No momento em que discutimos os fundamentos teóricos da objetividade cabralina, temos que considerar dois modos distintos de inteligência: a chamada inteligência cartesiana, proposta por Descartes, “o primeiro filósofo a separar o raciocínio de uma dependência sensória das coisas (*penso, logo existo*)” (READ,1967, p.169) e a inteligência estética, “que mantém contato com o mundo sensório em todas as fases de seu raciocínio (*sinto, logo existo*:a realidade é uma criação de meus sentidos)”, postulada pelos filósofos da fenomenologia da percepção.

No que diz respeito à possibilidade de atualização do racionalismo cartesiano em João Cabral, sabemos que o poeta impõe, no momento de organização de seus textos, um

olhar matemático, com o propósito de organizar um tipo de linguagem que possa *dar a ver* o seu objeto como uma realidade concreta. Esse procedimento justifica a tendência da crítica de articular a poesia cabralina, principalmente os livros da primeira fase, à concepção da inteligência de linhagem aristotélica, que se pauta no preceito horaciano do *limae labor* e que obedece aos princípios da ordem, simetria e determinação.

A despeito de revelar o lado arquiteto/engenheiro do poeta em tela, essa concepção do fazer literário de João Cabral pressupõe a imagem de um escritor que escreve poesia “como ‘trabalho intelectual’” e que se expressa através de uma linguagem lógica, raciocinante, que deve ser “compreendida, mais do que assimilada em termos de emoção”, como propõe Wilson Martins (1999).

Por outro lado, presume que o desejo de *ver claro*, *leitmotiv* da poesia cabralina coloca na feitura de sua poesia uma lógica que, de tão rigorosa, se torna difícil de compreender, apresentando versos que “são pedras, paralelepípedos deixados ao acaso (propositadamente) na estrada da sua poesia para que o leitor pare, questione, analise e possa, assim, atingir o conhecimento da mesma. Não de uma forma emocional, mas racionalmente”. (AFONSO, 1995, p.31)

Mediante essas afirmações, acreditamos que considerar a proposta de objetividade cabralina apenas como um projeto concebido em consonância com os princípios da inteligência cartesiana poderia dificultar a fruição estética dessa poesia, já que, como observa Edla Van Steen (1980), esse tipo de crítica, contraditoriamente, pode servir de obstáculo à leitura, entendimento e compreensão viva do texto de João Cabral, uma vez que cria, “em cima da obra do autor de *O cão sem plumas*, plumas de gesso e camadas de granito senão intransponíveis ao menos duras de roer.” Ou então acentuar a metalinguagem

como a principal característica dos textos, admitindo que esta poética caminha para a “esterilidade da forma pura”.³¹

A nosso ver, em se tratando de um fenômeno de índole estética, não podemos relacionar a recepção dessa poesia apenas a uma das conotações da palavra *compreender*, ou seja, “alcançar com a inteligência”. Nessa concepção, de acordo com o dicionário, o ato da compreensão é entendido como o ato de apreender com a mente um conteúdo racional, enquanto que a obra de arte que nos é apresentada exige um tipo de percepção que vai muito além disso. Portanto, em se tratando de poesia, temos que trabalhar o sentido de compreender enquanto “perceber ou alcançar as intenções ou o sentido de” (FERREIRA, 1986, p.442) O *significado* conceitual de um produto literário é menos importante do que a sua capacidade de significar, como lembra José García López (1957).

Por outro lado, lembramos que o racionalismo cartesiano, ao articular a arte com a realidade, aproxima-se do chamado realismo testemunhal, que marca várias gerações da literatura brasileira, de acordo com os estudos de Flora Sussekind (1984). Com o propósito de não confundirmos a racionalidade cabralina com realismo testemunhal, como sugere Costa Lima, na seqüência, evidenciamos os principais pressupostos teóricos dessa tradição estética.

³¹ Lauro Escorel (1973) discorda das leituras que aplicam a fórmula “esterilidade da forma pura”, ao se referirem à fase construtiva da poesia cabralina: “Só um preconceito sociológico, de nenhuma validade, poderá falar de ‘esterilidade da forma poética pura’, a propósito dos poemas da primeira fase do poeta pernambucano.” (1973, p.49) Escorel defende a tese de que toda palavra empregada por Cabral até *Psicologia da composição* é “psicologicamente significativa” e traduz “estados de consciência profundos e autênticos, tão objetivos na sua interioridade como os mais concretos objetos e paisagens de que mais tarde lançará mão para expressar-se.” (Ibidem) O crítico propõe uma abordagem psicológica da poesia de Cabral, à luz da psicologia junguiana e dos ensinamentos de Charles Mauron.

1.3. A ESTÉTICA DO VISÍVEL COMO PROPOSTA DE TESTEMUNHO DA REALIDADE

Flora Sussekind, em obra prefaciada por Luiz Costa Lima,³² assinala que a marca da tradição da chamada literatura realista brasileira é a “obsessão pela visibilidade”. De acordo com a pesquisadora, quando o discurso literário “tenta ocultar sua própria ficcionalidade em prol de uma maior referencialidade, talvez os seus grandes modelos estejam efetivamente na ciência e na informação jornalística, via de regra consideradas paradigmas da objetividade e da veracidade.” (SUSSEKIND,1984, p.37)

Nesse contexto, como lembra a pesquisadora³³, autores e leitores são levados a obedecer a uma “estética do visível”, ou seja, ao “desejo irresistível de *ver*,” no texto literário, aspectos caracterizadores da nação, da cultura, do povo brasileiros. Para alcançar essa visibilidade, a autora observa que, em tais obras, é “dominante a correlação da atividade literária com as ações contidas em verbos como ‘retratar’, ‘ver’, ‘olhar’, ‘enxergar’.”(SUSSEKIND, 1984, p.101)

Sussekind ressalta ainda que esse tipo de procedimento exige do literário e daquele que o escreve a negação do “trabalho com a e na linguagem para que o leitor, dominado por um ‘desejo irresistível de ver’, pareça estar em contato direto com ‘o’ real.”(Ibidem) Dessa maneira, o escritor se torna uma espécie de “película virgem em busca de impressões reais, assim como da opacidade da literatura simples transparência”, para que o público possa

³² Trata-se do livro *Tal Brasil, qual romance?* – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo, originalmente apresentado como dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, na PUC do Rio de Janeiro. Luiz Costa Lima foi um dos componentes da banca de Sussekind.

³³ A autora faz referências a alguns textos representativos do Realismo/Naturalismo do final do século XIX, do Neo-Realismo da década de 30 e do Romance-reportagem dos anos setenta.

“*ver* o acontecido sem nenhuma barreira e sem as ambigüidades próprias do ficcional” (SUSSEKIND, 1984, p.101).

Entendemos que, embora o poeta pernambucano seja obcecado pela organização lógica do poema, pela precisão geométrica de seu discurso e eleja os “olhos”, desde os seus primeiros poemas, como o sentido privilegiado no processo de percepção da realidade, não há em sua poesia o objetivo de fixar, sem ambigüidades, impressões que pareçam ‘tais e quais’ às concepções do leitor de nação, cultura e verdade, como confirma Sussekind em relação à vertente naturalista brasileira. Como ressalta Herrera, o universo poético de João Cabral “é, pois, construído no intuito de dar a ver uma realidade que nela mesma está contida” (HERRERA, 1995, p.157), remetendo-nos às palavras de Tzvetan Todorov (1986):

Não se deve ceder à ilusão representativa que, durante muito tempo, contribuiu para ocultar esta metamorfose: não há, em primeiro lugar, uma determinada realidade, e depois a sua representação pelo texto. O dado é texto literário. (TODOROV, 1986, p.42)

Em virtude disso, já em *Pedra do sono* (1940)³⁴, parece haver uma perspectiva fenomenológica na construção das primeiras imagens poéticas apresentadas, como mostraremos no segundo capítulo desta tese. Por essa razão, tentamos relacionar a objetividade de João Cabral também à perspectiva da inteligência estética.

1.4. O RACIONALISMO ESTÉTICO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Tomando depoimentos de João Cabral, desde o início da publicação de sua obra e os seus ensaios críticos, percebemos que a concepção que o autor tem de objetividade em arte

³⁴ Primeira coletânea em que João Cabral reúne poemas escritos em sua adolescência em Pernambuco.

ultrapassa a visão racionalista cartesiana. Consciente do seu papel de poeta-crítico, o autor não se atém somente ao princípio da auto-referência e do autoquestionamento da sua linguagem. Como vimos, o discurso literário e crítico do poeta é marcado pela preocupação com o leitor e pela comunicabilidade dos poemas.

Ao tratar do processo de composição em poesia, por exemplo, João Cabral propõe a discussão acerca das idéias opostas de “inspiração” e “trabalho artístico” que marcam sua geração. Sabemos que João Cabral sempre negou todo tipo de lirismo que se vincula à idéia de “inspiração”, ou seja, aquela escrita em linguagem corrente, resultante de pouca elaboração, cuja essencialidade está no tom

É através do tom, de suas qualidades musicais, e não qualidades intelectuais ou plásticas, que ela [a poesia] tenta reproduzir o estado de espírito em que foi criada. Muitas vezes, mais do que pelas palavras é pela entonação que o autor penetra em sua atmosfera. É uma poesia que se lê mais com a distração do que com a atenção, em que o leitor mais desliza sobre as palavras do que as absorve. Vagamente, para captar das palavras, sua música. É uma poesia para ser lida mais do que para ser relida.(MELO NETO, 1998, p.59)

Na concepção de João Cabral, a poesia de “inspiração” vale-se da musicalidade, da entonação, ou do *tom*, para alcançar o leitor. Percebemos que a palavra *tom* refere-se tanto ao modo de expressar-se, à inflexão da voz, como, no contexto da música, à altura de um som na escala geral dos sons. Desse modo, a palavra *tom* está ligada ao sentido da audição, à capacidade de ouvir.

De acordo com os estudos sobre os sentidos apresentados por Jacob Bronowski (1997), a audição é um tipo de apreensão do mundo limitada, que não leva o leitor a uma experiência estética completa, uma vez que o ouvido é usado amplamente para o estabelecimento de contato com outras pessoas ou com outras coisas vivas, a fim de se obter informações dessas outras pessoas ou coisas no mundo.

Já para Marilena Chaui (1988, p.47), “ouvir, volta-nos para dentro, ver, lança-nos para fora.” A pesquisadora observa, no entanto, que mais importante do que pensar essa diferença é considerar a afirmação platônica de que a verdadeira causa pela qual recebemos a audição e a vista é estarmos destinados ao conhecimento. Por estar voltada para o interior, “a audição nos faz começar ali onde todo saber deve começar, interpretação socrática do oráculo de Delfos: ‘conhece-te a ti mesmo’.”(Ibidem)

Nessa perspectiva, João Cabral neutraliza a poesia de “inspiração”, levando-nos a presumir que esta seja um tipo de texto que não proporciona ao autor/leitor a verdadeira fruição estética. O poeta considera que, por não se constituir como uma atividade limitada, aplicadora de regras, ou posterior à inspiração, a tendência de se trabalhar o projeto artístico é convertida em exercício estético desde o momento da criação. Essa seria a forma de realização artística: o poeta torna-se leitor de si mesmo, crítico de seu fazer, inventor de “novo tipo de dicção”. Por isso, de acordo com João Cabral:

Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta.(...) Não é de estranhar que muitas vezes esqueçam essa experiência, como tal, e que ela, ao ressuscitar, venha vestida de outra expressão, diversa completamente. (MELO NETO, 1998, p.65)

O poder sugestivo da linguagem cabralina está mais pautado “nos truques da escrita do que na sonoridade melódica de seus versos”, como lembra Herrera (1995, p.152). Desse modo, essa nova *dicção*, embora possa ser confundida com uma nova lei criada pelo poeta, não toma a forma de “catecismo para uso privado, um conjunto de normas precisas que ele se compromete a obedecer” (MELO NETO, 1998, p.66). Ao contrário, o único ponto de referência que o poeta teria ao escrever seria a sua consciência, “a consciência de *dicções*

de outros poetas que deseja evitar.”(Ibidem)³⁵ Essas outras *dicções*³⁶, marcadas por modos de expressão “pouco vivas”, “escrita sem fala”, precisariam ser abandonadas, uma vez que a experiência estética pressupõe um tipo de arte provocadora de sensações diversas, como um canto “a contrapelo, esfolado”:

como o que não adormece:
o mais contrário do embalo
e do canto emoliente.
Na Andaluzia esse canto
insonífero se atende:
a contrapelo, esfolado,
arrepinando a alma e o dente.

(MELO NETO, 1997, p.63)

O “canto a contrapelo” do poeta, provocador de sensações, abre mão do tom harmonioso, do ritmo embalador, em nome de um timbre cortante, áspero que arrepiava “a alma e o dente”. Nesse sentido, temos que admitir que o tipo de racionalidade proposta pela escrita cabralina implica também um ato reflexivo fenomenológico, na perspectiva da fenomenologia da percepção, uma vez que,

o conhecimento inteiro e o pensamento inteiro vivem de um fato inaugural cuja expressão é: senti. Senti: alcancei com esta cor, ou com qualquer outro sensível em questão, uma existência singular que interrompia de chofre meu olhar, e, no entanto, prometia-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde sempre reais nas faces escondidas da coisa, lapso de duração dado numa vez”. (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 437/438)

José Guilherme Merquior (1965) e Luiz Costa Lima (1968) são os primeiros a destacarem a “impregnação fenomenológica da obra de João Cabral” (LIMA, 1968, p.40),

³⁵ Muitas dessas *dicções* estão “Linguagens alheias”, do livro *Agrestes* (1981-1985).

³⁶ Conferir os poemas “Encontro com um poeta” de *Paisagens com figuras*; “O sim contra o sim”, de *Serial* (1959-1961); “A Pereira da Costa”, “O pernambucano Manuel Bandeira”, “Murilo Mendes e os rios”, de *Museu de tudo* (1966-1974); “Tio e sobrinho”, de *A escola das facas* (1975-1980), “*The return of the native*” de *Agrestes*, dentre outros.

baseados nos pressupostos teóricos de Edmund Husserl (1859-1938) e de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Diante dessa possibilidade, podemos inferir que emoção intelectual ou “poesia que se dirige à inteligência, através dos sentidos”(MELO NETO, 1985), como quer o poeta, implica poesia de natureza *plástica*, cuja linguagem é *clara, concreta*. Desse modo, o projeto lírico do poeta pressupõe o desenvolvimento de uma capacidade intelectual decorrente de um treinamento para criar e compreender as mensagens numa perspectiva visual. Acreditamos que esse é o papel de uma arte que pretenda engajar-se nas atividades ligadas à comunicação que a sociedade moderna exige, uma vez que esta dispõe de meios de comunicação que apresentam e reproduzem a vida quase como um espelho, além de favorecerem um processo de inter-relação de linguagens artísticas.

Em virtude disso, discutimos a poética cabralina enquanto uma produção artística que tenta fixar e tornar possível, ao leitor, simultaneamente, a visão da realidade que nos circunda em sua perenidade e permanência. Algumas observações de Maurice Merleau-Ponty (1975), no ensaio *A dúvida de Cézanne*, sinalizam para esse tipo de produção artística:

O que motiva um gesto do pintor não pode residir unicamente na perspectiva ou na geometria, em leis da decomposição de cores ou em qualquer outro conhecimento. Para todos os gestos que pouco a pouco fazem um quadro só há um motivo, a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta - a que Cézanne justamente chamava “motivo”. Começava por descobrir as bases geológicas. Não mais se movia depois, e, olhos dilatados, contemplava, relatava Mme. Cézanne. Ele “germinava” com a paisagem. Tratava-se, esquecida toda a ciência, de recuperar por meio destas ciências a constituição da paisagem como organismo nascente. (...) A arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão. (MERLEAU-PONTY, 1975, p.309)

É nessa direção que entendemos a proposta da poesia de João Cabral, já que o poeta tenta “pintar” uma realidade de um modo que ainda não foi pintado pela nossa tradição lírica³⁷, privilegiando a expressividade do texto.

Na mesma conferência em que trata do problema da composição poética, o poeta reafirma a questão do perigo da incomunicabilidade da arte, já que o trabalho artístico, voltado apenas para a pesquisa formal da linguagem, pode tornar-se uma violência contra si mesmo. Em cada novo livro há a preocupação em se cortar mais do que em se acrescentar ao que já está feito, em nome do que não se sabe. Nesse sentido, o poeta corre o risco de produzir uma obra de arte que passa a valer por si, matando um certo tipo de comunicação com o leitor:

Seria a morte da comunicação, e nela esse tipo de poesia iria se encontrar com a outra incomunicação, a do balbucio, que, por outros caminhos, estão também buscando os poetas do inefável e da escrita automática.(MELO NETO, 1998, p.67)

Morta a comunicação, surge uma espécie de desprezo pelo leitor, resultando um processo criativo o qual funda as bases do hermetismo na poesia. Há o perigo de o poeta falar sozinho “de si mesmo, de suas coisas secretas, sem saber para quem escreve. Sem saber se o que escreve vai cair na sensibilidade de alguém com os mesmos segredos, capaz de percebê-los” (MELO NETO, 1998, p.68)

Com esse argumento, João Cabral mostra a relevância do leitor no momento da criação do poema. Essa nova poesia demanda um *novo* tipo de leitor. Que leitor seria

³⁷ Em entrevista a Marques Gastão, em 1958, Cabral diz que: “Um crítico brasileiro disse que eu sou o poeta mais estranho e distante da tradição do lirismo português e brasileiro. (...) O que limita as duas poesias, a portuguesa e a brasileira, é serem excessivamente líricas e, como tais, exclusivamente subjetivas. E, como subjetivas, correm o perigo de cair no sentimentalismo”

esse? Percorrendo também os depoimentos e os poemas de João Cabral, algumas características desse leitor podem ser encontradas: um leitor que, *a priori*, identifica-se com o texto lido, que tem desejo e prazer em lê-lo:

(...) A leitura é, para mim, a coisa mais importante. Quando me perguntam o que aconselharia a um jovem para ler, eu digo que, para ler, é preciso ter prazer. Quem tem esse prazer vai descobrindo o que quer ler. As escolas deviam ensinar aos jovens o prazer da leitura. Infelizmente, não e o estão fazendo. Noto que cada dia se lê menos. A TV está tirando das pessoas o hábito da leitura. Mas, me pergunto: como alguém pode ser um bom médico ou um bom físico sem ler? A leitura é cada dia mais necessária e cada dia se lê menos. (MELO NETO, 1986).

Nesses termos, o leitor cabralino ideal experimenta inicialmente uma relação de prazer com o texto, a fim de descobrir a experiência da leitura. Do prazer de ler, surge o novo leitor, sujeito ativo, crítico, paciente, que penetra na complexidade do texto de modo a contemplar, a perceber sensível e cognitivamente todo o seu significado. Encontramos, em alguns poemas de João Cabral, esse tipo leitor, sujeito que assume o papel de tradutor, de porta-voz dos seus semelhantes, como o garoto de a “Descoberta da literatura”, do livro *A escola das facas* (1975-1980), que lia para os trabalhadores do engenho:

Descoberta da Literatura

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

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

(MELO NETO, 1997, p.129/130)

A descoberta da literatura acontece em decorrência do envolvimento dos ouvintes. Embora já soubessem da história narrada, a qual variava “em nada ou pouco”, como diz o poeta, toda a densa tensão pressentida pelo leitor, contagia os ouvintes, na medida em que percebem a mágica das palavras que os imanta ao texto.

Por outro lado, percebemos, no texto, o lugar do leitor. Filho-engenho que se coloca perante cassacos do eito e divide com eles o conhecimento que é restrito à Casa-grande. Se no plano semântico é possível ver a realidade nordestina, com todas as suas gritantes diferenças sociais e econômicas, no plano da organização estrutural e sintática do texto, somos remetidos ao canto da letra analfabeta, que marca as feiras de

Pernambuco. Desse modo, João Cabral fala do leitor ao leitor analfabeto, mesmo com o objetivo de levá-lo apenas a experimentar o prazer da descoberta da literatura.

Apesar de o poeta brasileiro manifestar preocupação como leitor, Donis A. Dondis (1997) observa que ainda há muito o que fazer quanto à recepção da arte da era tecnológica:

A arte e o significado da arte mudaram profundamente na era tecnológica, mas a estética da arte não deu resposta às modificações. Aconteceu o contrário: enquanto o caráter das artes visuais e sua relação com a sociedade modificaram-se dramaticamente, a estética da arte tornou-se ainda mais estacionária. O resultado é a idéia difusa de que as artes visuais constituem o domínio exclusivo da intuição subjetiva, um juízo tão superficial quanto o seria a ênfase excessiva no significado literal. Na verdade, a expressão visual é o produto de uma inteligência extremamente complexa, da qual temos, infelizmente, em conhecimento muito reduzido. (DONDIS, 1997, p.27)

De acordo com a pesquisadora, a estética da arte visual ainda não desenvolveu um sistema estrutural e uma metodologia que permita o ensino e o aprendizado de como interpretar visualmente as idéias. O leitor ainda não educou o seu olhar para a visão das coisas. As pessoas tendem a fazer leituras impressionistas, intuitivas do objeto artístico, limitando as possibilidades de sentidos a que tal objeto pode remeter. No que tange à literatura em geral, ainda persiste o olhar impressionista do leitor comum. Nesse contexto, encontra-se o leitor comum. O poeta tenta caracterizá-lo:

[Eu defendia] uma poesia que chegasse ao povo. Eu achava que a poesia estava fechada demais e tentei abri-la um pouco mais. Mas depois eu vi que era um negócio muito difícil por essa coisa de que o leitor no Brasil é a elite, de forma que você, queira ou não queira, acaba escrevendo para essa elite. Como é que você vai escrever para o sertanejo, que não sabe ler? (MELO NETO, 1994)

Percebemos, por essas palavras, que há uma preocupação constante do poeta com o leitor analfabeto e com o leitor comum. Essa é uma atitude que merece a nossa atenção,

quando tratamos da produção poética de João Cabral, pois não acreditamos que o poeta, ao se referir ao leitor que não sabe ler, ou àquele que tem dificuldades em alcançar o sentido de sua lírica, tenha a pretensão de exigir um domínio teórico dos processos construtivos do texto. João Cabral é um dos poetas da literatura de língua portuguesa que mais se preocupou em produzir uma poesia *visível* para o seu leitor, valendo-se de estratégias discursivas que caracterizam textos pertencentes ao contexto da arte popular, como o metro da literatura de cordel, o tom didático das fábulas etc.

Lembramos que o reconhecimento da preponderância do aspecto visual das imagens sobre o aspecto conceitual, além de exigir a concretização da palavra, para oferecê-la ao leitor de forma clara, implica também falar “numa ‘forma’ familiar ao leitor”, já que “cada povo tem determinadas formas ou gêneros de poesia que lhe são familiares.” (MELO NETO, 1954)³⁸ Nessa perspectiva, a clareza dessa poesia está articulada tanto ao processo de percepção sensorial, quanto à capacidade de o escritor dar tratamento poético às formas artísticas familiares ao leitor.

A partir do exposto, podemos afirmar que a busca do *visível* é o traço fundamental do lirismo de João Cabral, o qual marca a linguagem cabralina de *Pedra do sono* (1942) a *Andando Sevilha* (1987-1989), ou seja, de um tipo de Cubismo, de Surrealismo ou Construtivismo inicial, marcado pela pesquisa e planejamento, até chegar a um tipo de realismo social, contribuindo para uma percepção mais humana das populações nordestinas e do viver sevilhano. Nas palavras de George Rudolf Lind (1970),

a arte sóbria e severa de João Cabral, racionalmente clara apesar dos seus artifícios estilísticos gongóricos, esta arte não apela ao nosso sentimento, não conta com o nosso entusiasmo; mas, se assumirmos a atitude que ela exige de

³⁸ Conferir depoimento publicado na obra de Félix de Athayde (1998, p. 34), sem referência à fonte direta.

nós, a contemplação lúdica do mundo exterior e interior, ela recompensa o nosso esforço pela alta satisfação estética que nos oferece o espetáculo dum mundo rigorosamente ordenado em palavras, do mundo nosso re-feito e renovado, como apenas um autêntico poeta é capaz de fazer. (LIND, 1970, p.25)

João Cabral é um poeta que exige a postura contemplativa do leitor, pelo fato de, conforme João Palma Ferreira (*apud* MAMEDE, 1987, p.312), conseguir “induzir o leitor à percepção de um estranho e novo conceito de todas as possibilidades da palavra e a faculdade de por meio da palavra transmitir remotos aspectos sensoriais que a poesia tem desprezado ultimamente.”

Desse modo, acreditamos que o projeto lírico do poeta, desde a sua fase inicial, pressupõe a existência de um leitor que desenvolva a sua capacidade intelectual decorrente de um treinamento do olhar para criar e compreender as mensagens, inicialmente nos seus aspectos sensoriais, sem nenhuma intenção intelectual ou de projeção psicológica, em outras palavras, para viver uma experiência estética. Por isso, primeiro o leitor percebe a imagem do objeto como algo vivo, propulsor de significações, que o leva a uma experiência de prazer jamais esquecida. Dessa maneira, ousamos rever a sua *Psicologia da composição*, na perspectiva da recepção do texto, já que o leitor é a contraparte essencial nesse processo de composição, no qual também o autor tende a ser leitor de si mesmo:

VI
Não a forma encontrada
como uma concha, perdida
nos frouxos areais
como cabelos;

não a forma obtida
em lance santo raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;

mas a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,

desenrola,

aranha; como o mais extremo
desse fio frágil, que se rompe
ao peso, sempre, das mãos
enormes.

(MELO NETO, 1986, p.330)

A forma do poeta não seria encontrada no isolamento das palavras do texto e nem em impressões subjetivas ou juízos superficiais, mas na apreensão lenta de cada imagem, respeitando o “fio frágil” dos significados que se rompem a cada manejo técnico da leitura. Depois dessa apreensão, viriam as análises, as classificações e as projeções propriamente ditas. Pressupõe, portanto, o que Merleau-Ponty chama de “atitude natural do eu inocente, ingênuo” (1975, p.434), atitude prévia à reflexão, despojada de predicados, juízos e proposições.

Ao final desse capítulo, podemos inferir que o sentido de modernidade proposto pelo poeta em estudo sinaliza para a necessidade de se pesquisarem meios expressivos pertencentes não só aos sistemas verbais, mas também aos modos de comunicação visual, já que na modernidade prevalecem os meios de expressão visual e a pesquisa do poeta não pode perder de vista a comunicação com o seu leitor. Tendo em vista o leitor, vale a utilização de outros subgêneros textuais, tais como a anedota, canções populares, poesia satírica, poesia narrativa etc., os quais têm uma função social. Além do mais, há que se considerar também a estrutura da imagem, do verso da palavra, na notação da frase.

Não temos dúvida de que os ensaios citados condenam um tipo de lirismo intimista e individualista, provocador de um abismo entre poesia e leitor. Mostram a necessidade do poeta considerar os aspectos da vida moderna, a fim de que se possa diminuir esse abismo. Poesia e leitor, nesse sentido, adquirem vida, movimento, provocados pelo trabalho

perceptivo do poeta. Na tentativa de alcançar seus objetivos, como o poeta trabalha esses fundamentos teóricos e estéticos? Na seqüência, vamos aprofundar nossas leituras dos poemas em que há o uso de recursos de linguagem, na tentativa de alcançar a plasticidade das imagens.

CAPÍTULO 2

A ESTÉTICA CABRALINA EM EXERCÍCIO

Nesta parte da pesquisa, adotamos um procedimento predominantemente hermenêutico, com vistas a evidenciar que, em *Pedra do sono* (1940-1941) e em *Os três mal-amados* (1943), João Cabral já organiza a sua linguagem no sentido de obter a clareza e a plasticidade em poesia, sobretudo, através do uso enfático da palavra concreta, traço que marca a produção futura do autor, como anunciamos no primeiro capítulo desta tese.

Por outro lado, são obras que estabelecem um diálogo explícito com o poeta Carlos Drummond de Andrade, não só pela dedicatória e pela variação em torno do poema “Quadrilha”, de Drummond, mas no que se refere à procura de um conceito de poesia.³⁹ Além disso, é perceptível o diálogo com Murilo Mendes, sobretudo na primeira obra, devido à ênfase ao aspecto plástico das imagens.

2.1. PEDRA DO SONO E A ORGANIZAÇÃO DO TEXTO FIGURATIVO NA BUSCA DA VISIBILIDADE

Pedra do sono (1940-1941), livro de estréia do poeta pernambucano, apresenta um verso de Mallarmé, como epígrafe, e já tende ao construtivismo visual, através de um olho que observa o real e o surreal, adotando a mesma postura analítica e depuradora em relação a esses dois planos.

³⁹ Em um de seus artigos sobre a Geração de 45, João Cabral diz que os poetas mais jovens parte de um poeta mais antigo, com o propósito de definir um conceito de poesia, a partir do qual realizará sua própria poesia. Conferir: MELO NETO, 1998, p. 77.

A despeito de sua tendência surrealista, largamente justificada pela crítica devido ao uso de termos correlatos à idéia do onírico, do noturno, do líquido e do inconsistente, a obra em estudo, contrapõe real e irreal, através do encadeamento⁴⁰, no plano sintático de sua organização, de situações diurnas e noturnas, concretas e abstratas, obedecendo à lógica de um único olhar que observa. Acreditamos que não seja gratuita a opção pela forma discursiva em primeira pessoa, já que, na condição de observador da cena, o eu-lírico recorta e concatena imagens advindas do sonho, da memória e do mundo real. O resultado alcançado com esse processo define o tipo de texto apresentado, como sendo de natureza predominantemente figurativa.

De acordo com Francisco Platão Savioli e José Luiz Fiorin (1996), o texto figurativo é aquele em que predominam os termos concretos, em oposição ao texto temático, em que há o predomínio de termos abstratos. O texto figurativo apresenta mais elementos concretos, porque são estes tipos de elementos que se referem às “figuras”, isto é, às representações do mundo e das ações do homem, a algo presente no mundo natural, entendendo como natural os mundos criados pela linguagem.

Ainda de acordo com esses autores, conforme mostramos na introdução desta tese, o conceito de concreto estende-se também aos adjetivos, contrariando os pressupostos de algumas gramáticas, pois “formam um contínuo que vai do mais concreto ao mais abstrato.”(SAVIOLI e FIORIN, 1996, p.51) Do mesmo modo, João Cabral nos ensina a distinguir o sentido da palavra concreto, como mostramos na introdução desta tese:

Ainda não se enfatizou o grande predomínio dos substantivos, adjetivos e verbos concretos nos meus textos. Sim, porque adjetivos e verbos admitem essa categoria. Por exemplo: o adjetivo sublime é abstrato, como tristeza. Maçã é tão

⁴⁰ Usamos o termo *encadeamento*, no sentido em que é dado Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988), no *Dicionário de teoria da narrativa*, ou seja, como o ato de concatenar linearmente unidades narrativas mínimas.

concreto quanto o adjetivo torto. (SECCHIN, 1999, p.333)

Outro aspecto importante que deve ser ressaltado como critério de classificação dos textos em figurativos e temáticos é a noção de narratividade do texto. Para Reis e Lopes, “narratividade é o fenômeno de sucessão de estados e transformações, inscrito no discurso e responsável pela produção de sentido” (REIS e LOPES, 1988, p.69). Envolve relações temporais de concomitância, anterioridade e posterioridade. Desse modo, a narratividade do texto pode ser percebida pelo uso de verbos em tempos verbais variados e pelo uso de advérbios.

Diante dessas breves considerações teóricas, podemos considerar os vinte poemas de *Pedra do sono*, como sendo de natureza figurativa, uma vez que em todos eles somos remetidos a figuras que se referem a objetos e ações do homem no mundo natural e há a narratividade, ou seja, ocorre mudança de estado durante o texto. Podemos ilustrar todos esses aspectos, analisando o primeiro poema do livro:

Poema

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, 1986, p.375)

Inicialmente observamos que as imagens que nos são apresentadas surgem a partir da perspectiva de um “eu” que contempla o mundo natural ou imaginado. Embora tenhamos a impressão de que esse “eu” se encontre numa atitude permanentemente passiva diante do mundo, ele *espia* o que existe e o que não existe. Voltando ao dicionário, *espionar* refere-se ao ato de “observar secretamente; procurar descobrir, com o fim de fazer danos, as ações de; espionar.” Ou “olhar, observar furtivamente, disfarçadamente”. (FERREIRA, 1986, p. 704) Portanto, a passividade do eu-lírico pode ser vista também como disfarce, tentativa de engodo, daquele que sabe de seu propósitos, mas teme anunciá-los explicitamente na obra de estréia. De modo que, na situação de observador do mundo, João Cabral nos remete ao *gauche* de Carlos Drummond de Andrade. As referências aos temas, imagens e até palavras do poeta mineiro constituem o começo de um poeta que ainda não definiu o seu timbre.

No entanto, a possibilidade de anunciar o tipo de texto que deseja alcançar também se confirma no uso enfático do gerúndio, que nos remete à idéia de ação duradoura, pesquisa constante, persistente, minuciosa, traço que marca o fazer poético do autor em tela.

Nesse sentido, ressaltamos ainda a idéia de que o eu-lírico se vale de olhos que “têm telescópios” e que compõem “visões mecânicas” do universo natural ou imaginado. Os olhos telescópicos, então, tornam a realidade ou os objetos mais próximos, mais completos, mais visíveis, a ponto de ganharem corpo, isto é, a ponto de tornarem-se palpáveis, concretos. Essa operação de aproximação da imagem, de chegá-la a si, para transmitir-lhe uma nova vida e fazer dela uma realidade perceptível de forma dinâmica, viva e integral é vista por Luiz Costa Lima (1968) e Angélica Maria

Santos Soares (1978) como o princípio da visibilidade, ou o mecanismo da visualização-concreção: “Visualização não deve ser confundida com visão, pois enquanto esta é apenas um dos sentidos da percepção humana, aquela se refere a uma forma de criação poética, que implica na relação dialética entre percepção e imaginação.” (SOARES, 1978, p.46)⁴¹ Por isso, no segundo poema intitulado “os olhos”

Todos os olhos olharam:
o fantasma no alto da escada,
os pesadelos, o guerreiro morto,
a girl a forca o amor.
Juntos os peitos bateram
e os olhos todos fugiram.

(Os olhos ainda estão muito lúcidos).

(MELO NETO, 1986, p. 375)

Portanto, na mesma direção do texto anterior, estes são olhos que têm condições de precisar as imagens observadas, tomá-las nos seus aspectos físicos, geográficos, enfim, corporificá-las através do mesmo procedimento, mesmo que pertençam ao campo da imaginação, pois “Os olhos ainda estão muito lúcidos”. Nessa perspectiva, os olhos possibilitam enxergar a realidade a partir do que é menos visível ao olho comum. Assim, mesmo que o eu-lírico não seja sujeito das ações que observa, percebemos que ele dá a ver a realidade de forma lúcida, figura o real, através do registro predominante de imagens, de situações e de ações concretas:

Poema deserto

Todas as transformações
todos os imprevistos
se davam sem o meu consentimento.

Todos os atentados

⁴¹ Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2005, p. 36), observam que “essa dualidade semântica das imagens como percepção e imaginação se encontra profundamente arraigada no pensamento ocidental.”

eram longe de minha rua.
nem mesmo pelo telefone
me jogavam uma bomba.

Alguém multiplicava
alguém tirava retratos;
nunca seria dentro de meu quarto
onde nenhuma evidência era provável.

Havia também alguém que perguntava:
Por que não um tiro de revólver
ou a sala subitamente às escuras?

Eu me anulo me suicido,
percorro longas distâncias inalteradas,
te evito te executo a cada momento e em cada esquina.

(MELO NETO, 1986, p. 375/376)

Como no primeiro poema, aqui também se trabalha a idéia de distanciamento do eu-lírico, que não “consente” as ações de terceiros. No entanto, tais ações existem e o registro delas obedece a seqüências temporais diversas, em lugares distintos, de diferentes modos, permitindo a idéia de narratividade do texto.

A visibilidade ou visualização, como processo basilar da criação poética de João Cabral, também pode ser observada em vários outros poemas de *Pedra do sono*, como em “Os manequins”:

Os sonhos cobrem-se de pó.
Um último esforço de concentração
morre no meu peito de homem enforcado.
Tenho no meu quarto manequins corcundas
onde me reproduzo
e me contemplo em silêncio.

(MELO NETO, 1986, p.376)

Neste poema, o eu-lírico materializa-se nos manequins de seu quarto, mantendo-se, no entanto, na mesma atitude contemplativa. A narratividade persiste no texto, uma vez que é visível a idéia de mudança, de transformação.

Na seqüência do livro, aparecem dois poemas “Dentro da perda da memória”⁴² e “Noturno”, nos quais as imagens vêm a partir de um processo de letargia do eu-lírico. As figuras, nesse contexto, são dadas a ver, obedecendo a uma desordem típica dos estados de inconsciência. Por outro lado, “Noturno” explora predominantemente o campo semântico da noite e os estados e/ou situações noturnas:

Noturno

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

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

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

(MELO NETO, 1986, p. 377)

“Dentro da perda da memória” refere-se também a “(dois olhos dois seios dois clarinetes)/ que em certas horas do dia/ cresciam prodigiosamente”. Aqui é a perda da memória que provoca a desordenação das figuras. Por essa desorganização do discurso em consonância com a idéia de perda da memória, paradoxalmente, os poemas primam pela sua clareza e concretude. Esse modo de escrever, o poeta toma emprestado de Murilo Mendes, seu mestre na organização plástica das imagens, do qual adota a mesma perspectiva surrealista. Do mesmo modo, percebemos os versos de “Infância”. São organizados em consonância com o jeito desordenado do pensamento infantil, ao mesmo

⁴² Consultar anexo 02.

tempo em que recupera elementos pertencentes ao universo da criança, como “anjo da guarda”, “hélices”, “aviões”, “locomotivas” “carrosséis” etc.:

Infância

Sobre o lado ímpar da memória
o anjo da guarda esqueceu
perguntas que não se respondem.

Seriam hélices
aviões locomotivas
timidamente precocidade
balões-cativos si-bemol?

Mas meus dez anos indiferentes
rodaram mais uma vez
nos mesmos intermináveis carrosséis.

(MELO NETO, 1986, p. 377)

“A poesia andando”, “Poema de desintoxicação”, “Poesia” e “Composição”⁴³ complementam, resguardadas as suas particularidades, a mesma reflexão metalingüística observada nos primeiros poemas do livro:

A poesia andando

Os pensamentos voam
dos três vultos na janela
e atravessam a rua
diante de minha mesa.

Entre mim e eles
estendem-se avenidas iluminadas
que arcanjos silenciosos
percorrem de patins.
Enquanto os afugento
E ao mesmo tempo que os respiro
Manifesta-se um trovoada
Na pensão da esquina.

E agora
Em continentes muito afastados
os pensamentos amam e se afogam
em marés de águas paradas.

(MELO NETO, 1986, p. 379)

⁴³ Consultar anexo 02.

Há o uso da primeira pessoa em todos eles; o encadeamento de imagens do mundo real e do mundo surreal: “Eu penso o poema/ da face sonhada,/ metade de flor/ metade apagada” (MELO NETO,1986, p.378); a oposição dia/noite; a narratividade do discurso, enfim, são predominantemente textos figurativos.

Já os poemas “Canção” e “Marinha”⁴⁴ retomam o estado de estaticidade do eu-lírico pelo fato de a corporificação das figuras ser estabelecida pelo pensamento, pela imaginação, ou pelo sonho:

Canção

Demorada demoradamente
nenhuma voz me falou.
Eu vi o espectro do rei
não sei em que porta ele entrou.
Meus sofrimentos cumpridos
que o sono os arrebatou?
Mas por detrás da cortina
que gesto meu se apagou?

(MELO NETO, 1986, p.380)

Outro aspecto que devemos ressaltar, nesses poemas, é o uso da interrogação. De acordo com Antônio Carlos Secchin (1999, p.21), o uso explícito da interrogação surge seis vezes em *Pedra do sono*. Apesar de usadas, na maioria das vezes, associadas “ao clima de mistério e transcendência”, como observa o crítico citado, tal recurso não deixa de conferir ao discurso um tom reflexivo e questionador:

Os homens e as mulheres
adormecidos na praia
que nuvens procuram
agarrar?

(MELO NETO, 1986, p.380)

⁴⁴ Conferir anexo 02.

Já em “A Porta” e “Janelas”, percebemos a luta do poeta no sentido de buscar a palavra exata, a imagem desvestida do véu que a encobre. O poema “Porta” é o primeiro a evocar essa idéia de procura:

Procuravam a esquecida chuva
de inverno em sua boca
de onde alguém soprara as
palavras de fora do poema.

Como interrogassem sobre a...(?)
a mulher falando no escuro:
levitações elefante até-logo,
o sol na frente não desaparecia.

Houve porém outro alguém
(deste só a cabeça
e o número da casa)
que se esqueceu entre o véu e o assalto.

(MELO NETO, 1986, p.381)

O contraste entre escuro/sol volta ao poema, reafirmando a idéia de tensão, de luta do poeta. Repetindo as palavras de Marta de Senna (1980),

sua luta é já aqui uma luta para enxergar para além do véu que encobre as coisas. A palavra é ainda véu (cf. “Janelas”, vs. 9-11) que oblitera o real ao invés de revelá-lo. É preciso rasgar o véu, domar a palavra, ultrapassar a pedra – a superfície plana e opaca que impede a visão das coisas que estão por detrás –, vencer o *sono* – esse inimigo que se insinua sub-repticiamente para intensificar a opacidade da pedra, para turvar qualquer tentativa de *ver claro*. (SENNA, 1980, p.03)

A porta, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997) “simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema” (1997, p.734). Por outro lado, esses autores lembram que a porta tem um valor dinâmico, de travessia, “pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la”, para que saíamos do “domínio profano para o domínio sagrado”. (Ibidem, p.735)

Já a palavra janela, na sua simbologia, remete “ao oriente, ao sul e ao ocidente, que são as três *estações do Sol*.(...) Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade.”(Ibidem, p.511). No poema, percebemos a alusão a diferentes situações humanas:

Janelas

Há um homem sonhando
numa praia; um outro
que nunca sabe as datas;
há um homem fugindo
de uma árvore; outro que perdeu
seu barco ou seu chapéu;
há um homem que é soldado;
outro que faz de avião;
outro que vai esquecendo
sua hora seu mistério
seu medo da palavra véu;
e em forma de navio
há ainda um que adormeceu.

(MELO NETO, 1986, p.381)

O paralelismo sintático dos verbos sinaliza para um estado comum de todos os homens apresentados: encontram-se desorientados, perdidos, “sonhando”, “fugindo”, “esquecendo” de alguma coisa. Portanto, todos eles procuram a luz, por isso o poema recebe o título de “janelas”, ou seja, diante da necessidade de cada um há a possibilidade de visualizar a luz.

Quanto aos poemas “O poeta”, “Homenagem a Picasso” e “A André Masson”⁴⁵, percebemos que o que está em discussão é o ato da escrita. No primeiro texto, o poeta ainda se debate entre o mundo onírico e a idéia do dia, prefigurada nas imagens surrealistas das “vozes sem cabeça”, do “telefone com asas”, das “nuvens” que povoam a “noite do poeta”, em oposição ao “relógio” que “marcava horas” e dos “olhos, vistos por fora”.(MELO NETO, 1986, p.383)

⁴⁵ Conferir anexo 02.

O segundo texto, “Homenagem a Picasso”, acentua a plasticidade da obra do pintor espanhol, como teremos a oportunidade de discutir na segunda parte desta tese, enquanto o terceiro texto, dedicado a André Masson (1896-1987), revela a simpatia de João Cabral pelo aspecto construtivista e abstratizante da técnica surrealista, através da alusão a temas e aos modos de organização “sintática” das telas do pintor dessa geração.

Finalmente em “Espaço jornal”, o poeta, mais uma vez, recorre a Drummond, na perspectiva irônica do discurso (duas últimas estrofes):

No espaço jornal
a sombra come a laranja
a laranja se atira no rio,
não é um rio, é o mar
que transborda de meu olho.

No espaço jornal
nascendo do relógio
vejo mãos, não palavras,
sonho alta noite a mulher
tenho a mulher e o peixe.

No espaço jornal
esqueço o lar o mar
perco a fome a memória
me suicido inutilmente
no espaço jornal.

(MELO NETO, 1986, p.384)

O livro em estudo termina com “O poema e a água”, no qual “as vozes líquidas do poema” convidam para um devaneio de “mentação surrealista”, como observa Costa Lima:

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver.

Falam para mim de ilhas
que mesmo os sonhos
não alcançam.

O livro aberto nos joelhos
o vento nos cabelos

olho o mar.

Os acontecimentos de água
põem-se a se repetir
na memória.

(MELO NETO, 1986, p.385)

Embora essa “mentação surrealista” venha nas duas primeiras estrofes, de acordo com o crítico, “tal identificação não deixará de chocar ao leitor familiarizado com a obra de Cabral a partir de *O engenheiro*. É certo que a alucinação surrealista não toca em sua lucidez” (LIMA, 1968, p.244), já que, nas duas últimas estrofes, o livro se mantém aberto e as imagens líquidas “põem-se a se repetir” no espaço da “memória”.

A título de conclusão, percebemos que o primeiro livro de João Cabral apresenta os “olhos”, ou as ações correlatas ao ato da visão, de uma maneira distinta da tradição observada por Sussekind, por permitir que a realidade ganhe corpo, torne-se dinâmica, viva, palpável, concreta. Desse modo, João Cabral parece conceber a percepção como resultante de uma relação do sujeito com o mundo exterior e não uma reação físico-fisiológica de um sujeito físico-fisiológico a um conjunto de estímulos externos (como suporia o empirista), nem uma idéia formulada pelo sujeito (como suporia o intelectualista). A relação dá sentido ao percebido e ao percebedor, e um não existe sem o outro. Se o eu-lírico do poema utiliza-se de olhos telescópicos, ou de “visões mecânicas”, é para enxergar a realidade a partir do que é menos visível ao olho comum e não para reduplicar a realidade do senso comum.

2.2. O EXERCÍCIO CUBISTA EM OS TRÊS MAL-AMADOS

A visualização-concreção, como processo de criação poética, como propõe Costa Lima, ou a percepção fenomenológica pode ser observada também no segundo livro do

poeta, *Os três mal-amados* (1943), no qual João, Raimundo e Joaquim apresentam suas amadas através de processos perceptivos que acontecem em diferentes circunstâncias. Em vista disso, observamos que a relação entre o sujeito e o objeto amado é mediada por um movimento do olhar que ora aproxima, ora distancia observador e observado:

João:

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?

Raimundo:

Maria era a praia que eu freqüentava certas manhãs. Meus gestos indispensáveis que se cumpriam a um ar tão absolutamente livre que ele mesmo determina seus limites, meus gestos simplificados diante de extensões de que uma luz geral aboliu todos os segredos.

Joaquim:

O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visitas. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome.

(MELO NETO, 1986,p.365)

Constatamos que, no primeiro caso, Teresa surge a partir do olhar de João, sujeito que ora aproxima, ora distancia a personagem de seu foco de visão, sem entender a razão desse procedimento. É um sonhador que não consegue alcançar o seu objeto de desejo, numa quase alusão à figura feminina inatingível de um romântico como Álvares de Azevedo:

João:

Olho Teresa como se olhasse o retrato de uma antepassada que tivesse vivido em outro século. Ou como se olhasse o vulto em outro continente, através de um telescópio. Vejo-a como se a cobrisse a poeira tenuíssima ou o ar quase azul que envolvem as pessoas afastadas de nós muitos anos ou muitas léguas.(...) Posso dizer dessa moça ao meu lado que é a mesma Teresa que durante todo o dia de hoje, por efeito de gás do sonho senti pegada a mim?(MELO NETO, 1986, p.365/366)

No caso de Raimundo, Maria é oferecida ao leitor como uma presença já experimentada, reconstituída no texto de maneira lúcida e clara, sem a interferência direta do olhar do observador. O modo de ver Maria dinamiza sua figura, tornando-a uma imagem viva:

Raimundo:

Maria não era um corpo vago, impreciso. Eu estava ciente de todos os detalhes de seu corpo, que poderia reconstituir à minha vontade. Sua boca, seu riso irregular. Todos esses detalhes não me seria difícil arrumá-los, recompondo-a, como um jogo de armar ou um prancha anatômica (...) Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso. (MELO NETO, 1986, p.367/372)

Já Joaquim está totalmente envolvido pelo sentimento amoroso. Homem do passado, surge como uma espécie de mediador da causa dos “mal-amados”, já que se entrega por inteiro a emoção que “devora” a sua pessoa. Aniquilado pelo amor, não lhe resta nem o tempo futuro enquanto “grande poeta”. Nessa perspectiva, como lembra Secchin, mostra que “‘amor’ e ‘poesia’ são inconciliáveis”(1999, p.32) Costa Lima, por sua vez, lembra que o poeta pernambucano não disfarça em Joaquim a presença de Drummond, voz que soa como um eco na poética do jovem poeta.

Por fim, em um texto que se mescla à prosa⁴⁶, encontramos três formas distintas de concepção da imagem dos “mal-amados” e de suas amadas. No entanto, nenhuma das três formas dá a ver a realidade, se tomadas isoladamente, pois se por um lado há a interferência da subjetividade (enunciação em primeira pessoa) e da emoção (o amor é o sujeito das

⁴⁶ Em entrevista ao poeta Felipe Fortuna, João Cabral observa que nunca se entusiasmou pelo poema em prosa. Alega que *Os três mal-amados* não é um poema em prosa, mas “uma peça de teatro” que não foi concluída. (MELO NETO, 1987)

ações) de olhares que observam, por outro há a tentativa de neutralização da perspectiva do observador (enunciação em terceira pessoa). Tomadas em conjunto, percebemos as seis “faces” de um mesmo cubo, ou seja, da realidade de sujeitos “mal-amados”. Esse aspecto remete claramente ao Cubismo.

2.3. A FASE CONSTRUTIVA DO DISCURSO: A VISIBILIDADE GEOMÉTRICA E OS INDÍCIOS DE UM FUTURO DIÁLOGO COM OS ESPANHÓIS

Na tentativa de aprimorar a plasticidade anunciada nas primeiras obras, o poeta propõe, no livro *O engenheiro* (1942-1945), um projeto geométrico de construção para os seus poemas, evidenciando a objetividade e a clareza como procedimentos ideais no ato da concretização de sua linguagem. Como já observamos, nesta obra, acentuam-se os diálogos com nomes como de Le Corbusier, Joaquim Cardozo, Vicente do Rego Monteiro e outros, cujas obras reforçam a perspectiva de um fazer artístico modulado pela busca da visibilidade. Por outro lado, ressaltamos que, nesses poemas, há o propósito simultâneo de alcançar o potencial expressivo da linguagem e de esclarecer a perspectiva do discurso, através da proposição de que o entendimento do poema depende da lógica de sua composição. Essa lógica, lembramos, não se limita apenas à simetria do texto ou à depuração do subjetivismo, mas se estabelece no uso enfático de palavras concretas para corporificar o pensamento, convertê-lo em imagem viva, pois, segundo ele, “é muito mais fácil eu dar a ver com palavras concretas, que se dirigem aos sentidos, do que usando palavras abstratas.”(MELO NETO, 1989) O final do poema “A lição de poesia” explicita a lógica pretendida:

A luta branca sobre o papel
que o poeta evita,
luta branca onde corre o sangue
de suas veias de água salgada.

A física do susto percebido
entre os gestos diários;
susto das coisas jamais pousadas
porém imóveis – naturezas vivas.

E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.

(MELO NETO, 1986, p.355)

As vinte palavras recolhidas darão sentido à objetividade do poeta na medida em que darão corpo ao seu pensamento, tornando vivas as suas percepções. Nesse sentido, a base do racionalismo cabralino pressupõe um tipo de experiência estética que fratura o modelo da tradição realista brasileira, uma vez que, segundo Angélica Soares (1978), o exercício da visualização em Cabral é levado às últimas conseqüências, até que o aspecto plástico se sobreponha ao discursivo na poesia desse autor. Costa Lima, antes disso, já tinha alertado para o fato de que o aspecto pictórico da poesia cabralina “importa ser considerado à medida que indica um elo mediatizador com a realidade.” (1968, p.260).

Com o receio de repetir aspectos já discutidos à exaustão pelos críticos acerca dos livros que compõem a fase construtiva da poética cabralina, assinalamos, de forma sucinta, que livros seguintes, como *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1946-1947), *Uma faca só lâmina* (1955), *Serial* (1959-1961) *A educação pela pedra* (1962-1965): e *A escola das facas* (1980) são textos que, resguardadas as suas diferenças,

confirmam a trajetória de João Cabral, enquanto aquele poeta que continuamente pesquisa processos de construção poética que possam dar a ver o seu objeto, sem se limitar apenas ao rigor formal ou à geometrização do discurso, mas que aprende as quatro lições da pedra: a de dicção, a de moral, a de poética e a de economia, como ressalta João Alexandre Barbosa (1975, p.227):

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

Depois de aprendidas as quatro lições da pedra, somos levados a articular as relações existentes entre essas quatro lições e o espaço-sertão onde a pedra se instala:

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

(MELO NETO, 1986, p.11)

Por se encontrarem em “um território ostensivamente mineral”, como lembra Secchin (1999, p. 236), as imagens apresentadas no poema são solidificadas pela linguagem, confundidas com ela. No entanto, é preciso lembrar que, *O cão sem plumas* (1949-1950) e a maioria dos livros publicados depois, foram escritos fora do Brasil. Advindas de outros espaços, as imagens cabralinas organizam-se também em conformidade

com esses espaços, como em “Tecendo a manhã”, também de *A educação pela pedra* (1962-1965):

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

2.

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

(MELO NETO, 1986, p. 19)

Inicialmente é importante lembrar que a imagem do grito, trabalhada na primeira estrofe, é revista pelo poeta em vários poemas, como *Auto do frade* (1984) “Ocorrências de uma sevilhana” e “A entrevistada disse, na entrevista”⁴⁷, do livro *Agrestes* (1985). Nos quatro momentos, está relacionada à *medida de distância*, como reza a cultura espanhola. No dizer do poeta: “Talvez eu tenha me repetido porque achasse que não tinha sido ainda explorada completamente essa metáfora, essa imagem”(MELO NETO, 1989). Assim, no poema em estudo, o grito sugere a marcação do espaço entre os galos, possibilitando ao leitor a configuração geométrica dos *fios do sol*, da *teia tênue*, da *tela* e da *tenda/toldo*, da *manhã*.

Além desse aspecto, ao atentarmos para as estratégias de composição do poema, observamos que o texto resulta de um intenso trabalho intelectual. O poeta afirma que

⁴⁷ Conferir anexo 02.

gastou dez anos para concluí-lo. Na sua rigorosa elaboração, percebemos uma articulação de diferentes planos de percepção do real e de representação de valores a partir de metáforas sinestésicas que envolvem o olhar, a audição e o tato, as quais nos remetem a dimensões de espaço e tempo em poesia.

Nesse caso, o uso de palavras concretas corporifica a idéia de um amanhecer, ou seja, dá corpo a uma imagem abstrata. A concretude da manhã é sugerida inicialmente pelo verbo usado no título do poema: *Tecendo* a manhã. O ato de tecer é tátil, depende das mãos daquele que tece. Além do mais, sugere uma marcação temporal, pois exige paciência e cuidados, é lento.

Quanto à representação de valores, quando um galo *tece*, ele adota o mesmo princípio produtivo de uma aranha, isto é, implica um trabalho que *enreda* outros seres, outros galos, que ao final, entram e se *entretendem* todos no *toldo* da manhã. A sonoridade do canto conjunto dos galos também é ouvida na aliteração do fonema /t/, que aparece nos últimos versos do poema, reforçando essa idéia de coletividade.

Sem a pretensão de esgotar a leitura do poema em estudo, lembramos que todas essas observações são importantes na medida em que esclarecem os processos de composição do poeta e revelam as formas de intercuro dessa literatura com outras linguagens artísticas.

No sentido de evitar análises exaustivas de poemas pertencentes a todos os livros de João Cabral, neste capítulo selecionamos alguns textos, nos quais tentamos evidenciar os fundamentos do projeto visual de João Cabral e os seus modos de organização diante das exigências da vida moderna. Nos capítulos seguintes, continuamos delimitando nosso *corpus*, restringindo nossas análises apenas aos poemas que, de algum modo, explicitam os diálogos da poesia cabralina com tendências artísticas espanholas.

2ª PARTE

JOÃO CABRAL DE MELO NETO EM DIÁLOGO COM AS ARTES ESPANHOLAS

CAPÍTULO 3

OS NÍVEIS DO INTERCURSO DAS LINGUAGENS

Como vimos na primeira parte desta tese, em João Cabral, há a citação constante, numa perspectiva metalingüística, de artistas que, frente à realidade cultural de suas épocas, dedicaram-se à criação de “novas escrituras”, a despeito de serem ou não serem bem recebidos por seus “leitores”. Dentre eles⁴⁸, além dos franceses Mallarmé, Le Corbusier e Paul Valéry, destacamos os espanhóis Pablo Picasso, Juan Miró, Gonzalo de Berceo, Jorge Guillén, Juan Gris, Joan Brossa, Miguel Hernández, Pedro Salinas, Rafael Alberti e Federico García Lorca com os quais o poeta dialoga em seus textos teórico-críticos e literários. Esses diálogos vão se caracterizar ora pela idéia de aproximação estética, ora pelo distanciamento em relação aos artistas mencionados.

Ressaltamos que, além da alusão⁴⁹ a outras vozes artísticas, não podemos esquecer que o poeta brasileiro conviveu com a cultura espanhola durante treze anos e procurou, ao

⁴⁸ Nomes como de W. H. Auden, Marianne Moore, Gertrude Stein, W. B. Yeats, Cesário Verde, Afonso Arinos, Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Luís Jardim, Augusto Frederico Schmidt, irmãos Campos, Ledo Ivo, José Lins do Rego, Marly de Oliveira dentre outros citados ou não ao logo de nossa tese atravessam o discurso cabralino.

⁴⁹ De acordo com Massaud Moisés (1982) alusão é “toda referência, direta ou indireta, propositada ou casual, a uma obra, personagem, situação etc., pertencente ao mundo literário, artístico, mitológico etc., e que seja do conhecimento do leitor.” (1982, p.18)

longo desse tempo, aprofundar seus conhecimentos sobre essa cultura, através de leituras, contatos diretos com artistas, visitas a exposições de arte etc. Portanto, o realismo, o caráter popular e a plasticidade da arte espanhola não passaram despercebidos ao autor pernambucano. Dadas essas incursões desse poeta pela arte dos espanhóis, somos levados a observar em que medida isso acontece.

3.1. A CITAÇÃO POR EPÍGRAFES⁵⁰

Em *Psicologia da composição com a Fábula de Anfião e Antíope* (1946-1947) e *O rio* (1953), a presença dos poetas espanhóis faz-se através do uso de epígrafes de Jorge Guillén (1893-1984) e Gonzalo de Berceo (1180?-1247), respectivamente. No primeiro caso, João Cabral retira o verso inicial do poema *El horizonte* do livro *Cántico*, de Jorge Guillén, publicado pela primeira vez em 1928, dentro do chamado conceptismo conceitual de certas vanguardas européias:

Riguroso horizonte,
Cielo y campo, ya idénticos,
Son puros ya: su línea,

(GUILLÉN, *apud* BARBOSA, 1975, p.58)

O livro foi reeditado com ampliações em 1936, 1945 e 1950.⁵¹ Na edição de 1936, o poema figura na segunda parte, *Las horas situadas*. Em entrevista a Mário Chamie

⁵⁰ Ainda de acordo com o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés, epígrafe designa “os fragmentos de textos que servem de lema ou divisa de uma obra, capítulo ou poema”. (1982, p.189)

⁵¹ Em carta a Manuel Bandeira, em 1947, João Cabral diz que conhecia as reedições de 1937 e de 1939 e que compraria para Bandeira a nova edição que o poeta preparava. Acreditamos tratar-se da edição de 1945 e não de 1950, conforme observa Flora Sussekind. Conferir SUSSEKIND, 2001, p.47

(1979), João Cabral observa que o poeta-crítico espanhol ajuda-o a definir o aspecto formal do poema:

De fato, descobri Jorge Guillén em 1947, quando fui morar na Espanha. Tenho a impressão de que devo muito de minha obsessão pela simetria e do meu intelectualismo à poesia de Jorge Guillén, até a reunião de sua obra no livro *Cântico* [...] O curioso dessa influência é que há uma diferença essencial entre mim e Jorge Guillén. Sinto que ele é um poeta muito mais abstrato do que eu e que uma das chaves da compreensão de minha poesia decorra, talvez, da diferença que aprendi, na escola primária entre vocábulo concreto e vocábulo abstrato. Vocábulo concreto é aquele que você pode apreender por um dos sentidos; vocábulo abstrato é aquele que não pode ter essa apreensão. (MELO CHAMIE, 1979, p.39)

João Alexandre Barbosa (1975, p.58) confirma a opinião do poeta brasileiro, observando que, ao explorar, nos três poemas anunciados pela epígrafe de Guillén, “o silêncio e a negação como possíveis metáforas para uma definição de sua poética”, João Cabral recorta do poeta espanhol o desejo de obter a clareza e o equilíbrio necessário ao ato da escrita, a qual também pretende alcançar a perfeição e a comunicação com o mundo, conforme propõem os últimos versos do texto de Guillén:

Perfección! Se da fin
A la ausencia del aire,
De repente evidente.

Pero la luz resbala
Sin fin sobre los límites
Oh perfección abierta!

Horizonte, horizonte
Trémulo, casi trémulo
De su don inminente!

Se sostiene en un hilo
La frágil, la difícil
Profundidad del mundo.

Ya el espacio se comba
Dócil, ágil, alegre
Sobre esa espera, mía.

(GUILLÉN, *apud* BARBOSA, 1975, p.59)

Ainda de acordo com Barbosa, a referência aos versos do poeta espanhol se justifica pelo fato de João Cabral desejar, nos três longos poemas de sua *Psicologia da composição*, alcançar “o espaço a ser construído por uma linguagem que, atraída pelo silêncio, busca, não obstante, ‘La frágil, la difícil/Profundidad del mundo.’” (1975, p. 59).

Já Luiz Costa Lima (1968) alega que a presença de Jorge Guillén, em João Cabral, dá-se, inicialmente, pela negação, uma vez que ao “sensualismo intelectualizado” da obra *Cântico*, do poeta espanhol, João Cabral opõe o “realismo fenomenológico”, ou seja, “o contínuo perguntar-se não só pelas coisas, como pelas próprias imagens que utiliza.”(LIMA, 1968, p.292).Atento à diferença apontada por Cabral, ou seja, à perspectiva abstrata da linguagem de Guillén, Costa Lima, na análise do livro *O cão sem plumas* (1949-1950), afirma que o poeta brasileiro trabalha a temática do rio de forma lúcida, tentando “introduzir o leitor na idéia de visualização” (LIMA, 1968, p.296), ou seja, negando a idéia de transposição da paisagem ou da natureza nordestina, como acontece nos textos do espanhol. Ainda no sentido de contestar a aproximação entre os dois poetas, o crítico brasileiro observa que as imagens cabralinas não apresentam nenhuma exaltação, como faz Guillén em seus textos: “Prosaicas nada têm de familiar, todavia à descrição de um rio.Tornam-se precisas e restritas como as econômicas palavras de um telegrama”.(LIMA,1968, p.29)

Quanto à epígrafe de *O rio*, “Quiero que compongamos yo e tú una prosa”, o texto é tomado a Gonzalo de Berceo e, segundo Torres, remonta à lição do século XII espanhola, “a buscar o concreto, o essencial, o substantivo, o realismo e toda a sorte de antídotos contra o vago e o abstrato.”(TORRES, *apud* FERRAZ, 2002, p. 112). Já o poeta afirma que uma das influências recebidas na parte técnica do texto advém da descoberta da literatura

primitiva espanhola, uma vez que os versos são em *arte mayor*, com os versos ímpares fixos e os versos pares variáveis, como podemos observar no trecho abaixo:

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

(MELO NETO, 1986, p.273)

Ainda de acordo com João Cabral, “todos os versos pares terminam em toante espanhola, pois a contagem dos versos em espanhol é diferente da nossa.”⁵² No que diz respeito ao autor da epígrafe, das poucas informações disponíveis sobre a vida de Berceo, sabemos que foi um clérigo do monastério de San Millán de la Cogolla. Escreveu três vidas de santos, a saber: *San Millán*, *Santa Oria* e *Santo Domingo de Silos*, e uma coleção de vinte e cinco narrativas agrupadas sob o título de *Miraclos de Nuestra Señora*.

De acordo com a maioria dos críticos, Gonçalo de Berceo talvez seja o nome espanhol que mais tenha influenciado João Cabral de Melo Neto. Para Helton José Gonçalves de Souza (2004), há três aspectos que marcam o diálogo entre Berceo e o poeta pernambucano: “(a) o uso regular do quarteto, em JCMN; (b) a alusão ao *quadrivium*; e (c) o modo como JCMN homenageia o poeta medieval espanhol, no poema intitulado

⁵² Entrevista a Jorge Laclette, 21 jun. 1953.

“Catecismo de Berceo”, do livro *Museu de tudo*.” (SOUZA, 2004, p.69)

Em relação à *cuaderna via*, definida por João Alexandre Barbosa (2001) como “um tipo de estrofe usada principalmente nos séculos 13 e 14 e composta de quatro versos alexandrinos de uma só rima” (BARBOSA, 2001, p.59), é apontada como o recurso formal mais utilizado nos textos de raízes populares de João Cabral.

Por outro lado, Berceo é visto como um escritor culto que está preocupado com a comunicabilidade de seus textos. Escrevia seus poemas de catequese, na língua falada de seu tempo, dirigindo-se a pessoas de origem humilde. No entanto, não menosprezava as qualidades estilísticas de seu discurso:

Pero esta falta de originalidad temática no rebaja, sin embargo, la personalidad de Berceo como poeta. El autor modifica, amplifica y enriquece sus modelos, vistiéndolos con rasgos de las costumbres cotidianas de la región. Su propósito es dar cercanía a lo que cuenta para aproximar el árido texto latino a las gentes sencillas; se esfuerza por ser gráfico y familiar, y recurre a comparaciones prácticas de labriegos, locuciones campesinas, a nombres de utensilios domésticos, a refranes. Así es como los temas de su tiempo, adquieren em sus manos sabor de inmediata realidad, de paisaje habitual, de familiar localización. El mundo que captaban sus ojos desde el tranquilo claustro de su monasterio, salta a sus páginas poeticamente tansmutat. (ALBORG, *apud* SOUZA, 2004, p.70)

Na opinião de Alborg, a qualidade da linguagem de Berceo está sobretudo no uso de palavras e comparações ligadas ao cotidiano das pessoas, o que faz com que haja a visualização por parte dos leitores do contexto religioso que pregava. Na verdade, através desses recursos de linguagem, o poeta conseguia concretizar o “árido texto latino” junto a pessoas simples que viviam no campo. Portanto, todo o rigor da linguagem de Berceo visava à comunicação de suas teses.

Juan Antonio Ruiz Domingues (*apud* SOUZA, 2004, p.76) afirma que “convertir en lenguaje poético lo que era fría prosa, constituye la labor de nuestro escritor.” Além

de Domingues, Jorge Guillén foi outro leitor de Berceo que reafirma o poder comunicativo dos poemas do clérigo.

Atento ao aspecto temático de Berceo e à forma de organização de seus textos, João Cabral nos oferece o “Catecismo de Berceo”, poema que vai reforçar todas as considerações feitas anteriormente:

1.

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

2.

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

3.

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

4.

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

(MELO NETO, 1997, p.59)

Através do uso reiterado de verbos no infinitivo com valor de imperativo, o poeta evoca o discurso catequético de Berceo, ao mesmo tempo em que teoriza os princípios do uso da palavra concreta em poesia.

Além do poema em tela, João Cabral vai praticar os ensinamentos de Berceo no livro *Quaderna* (1956-1957), no qual o poeta nos oferece uma espécie de fotografia da região nordestina, de seu povo e de seus costumes, apelando para imagens sensoriais

“transformando palavras-coisas em imagem *concreta* de coisa-arquitetura, com o instrumento metodológico (ou ‘via’, entendida objetivamente como ‘caminho’)”, como lembra Souza (2004,p.74)

Essas primeiras observações acerca do estilo de Berceo são suficientes para discutirmos a presença do poeta espanhol na literatura cabralina. Mais de uma vez o poeta fez questão de afirmar a importância do realismo espanhol para a sua prática poética, conforme vimos no início desta pesquisa.

Desse modo, a escola de Berceo e dos épicos castelhanos, além de colaborar para a aproximação entre o poeta e o contexto nordestino, favorece a inserção de gêneros populares na poética cabralina. Como exemplo de composições em que João Cabral procura adequar a linguagem dos poemas à realidade de que trata, com o objetivo de alcançar a comunicação, com o leitor, citamos os livros *O rio* (1953) e *Morte e vida severina* (1954-1955). Nessas duas obras, o poeta brasileiro tenta flagrar a vida sertaneja, recorrendo ora à ausência de “adornos” para falar da realidade do rio e de sua espessura, ora à sua “forma cartográfica”, ou então ao “auto de natal”, cuja base está na literatura popular nordestina.

Portanto, o uso da palavra concreta em João Cabral, bem como o aproveitamento de temas populares são consolidados durante a convivência com os espanhóis. Devemos lembrar, mais uma vez, que a fase em que o poeta se dedica à poesia social, de cunho popular é justamente a fase em que passa a conviver com a cultura e com o povo espanhol.

Por fim, o que podemos presumir acerca desse diálogo de João Cabral com a literatura de Berceo é que trabalhar o objeto de arte, dominar técnicas de composição não implica produzir uma obra difícil de ser lida, estranha ao contexto da literatura vigente. Podemos

pensar, como pretendia Berceo, que o labor do artista tem relação com o seu desejo de ser lido, entendido pelos seus leitores.

3.2.AS ALUSÕES DIRETAS A NOMES OU A PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Além das epígrafes, outra forma de incursão pelas artes espanholas se dá através da dedicatória de poemas a artistas espanhóis, de citações, de recorrências ou de alusões a nomes e a processos de criação desses artistas, como em “Homenagem a Picasso”, de *Pedra do sono*; “Fábula de Joan Brossa” e “Encontro com um poeta”, o qual remete a Miguel Hernández, de *Paisagens com figuras* (1954-1955); partes do poema “O sim contra o sim”, de *Serial* (1959-1961), em que há alusão ao fazer artístico de Juan Gris; “Fábula de Rafael Alberti”, de *Museu de tudo* (1966-1974) e a referência a mais dois poetas da *Generación del 27*, Pedro Salinas e Jorge Guillén, em “Dois Castelhanos em Sevilha”, de *Andando Sevilha* (1987-1989).

A primeira referência direta a um artista espanhol é feita em um poema dedicado a Pablo Picasso (1881-1973), na obra *Pedra do sono* (1942), como já comentamos anteriormente. No texto em homenagem ao pintor espanhol, João Cabral faz alusão à técnica de Picasso, assumindo uma postura “coloquial-irônica” em relação ao uso de recortes de jornais pelo pintor.

No caso de Juan Gris (1887-1927), um dos mais famosos e versáteis pintores e escultores cubistas espanhóis, João Cabral destaca a técnica de aproximação e de afastamento de imagens, a fim de que o artista possa chegá-las a si, apreendê-las e, a seguir, adquirir o distanciamento estético para melhor transmiti-las. Os modos como o poeta vai

aproveitar as lições de Picasso e de Gris serão enfatizados no capítulo referente às relações entre pintura e literatura.

Já a relação entre João Cabral e o poeta dramaturgo e artista plástico Joan Brossa (1919-1998), visto atualmente como um clássico catalão, começa na época em que o poeta brasileiro morava em Barcelona. Os dois artistas mantinham constantes conversas sobre poesia, no apartamento de João Cabral. Segundo Brossa, eles discutiam estéticas e falavam sobre a poesia dos outros. Ainda de acordo com o poeta catalão, não há semelhanças entre o seu projeto artístico e o projeto de João Cabral: “a minha tem muitas imagens e é mais sensitiva. A influência de João Cabral veio de outra parte, da maneira de expressar a preocupação social na arte. Até hoje sigo algumas de suas sugestões e incorporei o elemento crítico no meu trabalho.”⁵³

Como podemos ver, ao contrário do que temos mostrado, no caso de Brossa, é João Cabral quem lhe serve de modelo. Além disso, o poeta brasileiro publica o primeiro livro do espanhol. Por outro lado, João Cabral dedica um poema ao amigo, intitulado “Fábula de Joan Brossa”:

Joan Brossa, poeta frugal,
que só come tomate e pão,
que sobre papel de estiva
compõe versos a carvão,
nas feiras de Barcelona.
Joan Brossa, poeta buscão,
as sete caras do dado,
as cinco patas do cão
antes buscava Joan Brossa,
místico da aberração,
buscava encontrar nas feiras
sua poética sem-razão.
Mas porém como buscava
onde é o sol mais temporão,
pelo Clot, Hospitalet,

⁵³ Conferir o texto “O amigo revisitado – três depoimentos sobre a relações do escritor, tipógrafo e intelectual engajado João Cabral de Melo Neto com seus contemporâneos”, Cadernos de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Sales, p.15 nº 01, mar 1996.

onde as vidas de artesão,
por bairros onde as semanas
sobram da vara do pão
e o horário é mais comprido
que fio de tecelão,
acabou vendo, Joan Brossa,
que os verbos do catalão
tinham coisas por detrás
eram só palavras, não.
Agora os olhos. Joan Brossa
(sua trocada instalação),
voltou às coisas espessas
que a gravidez pesa ao chão
e escreveu um *Dragãozinho*
denso, de copa e fogão,
que combate as mercearias
com ênfase de dragão.

(MELO NETO, 1986, p.251)

Observamos que, no texto, João Cabral propõe um retorno às “coisas espessas/que a gravidez pesa ao chão”, tanto no aspecto semântico como sonoro da linguagem, através das rimas pobres em “ão”. Ao mesmo tempo, na perspectiva ideológica do discurso, há uma troca da “poética sem-razão”, aquela que se distancia de seu objeto, dobrando-se sobre si mesma por uma que “combate as mercearias/com ênfase de dragão”, que consegue alcançar a comunicabilidade com o seu leitor.

Esses aspectos observados em relação ao poema dedicado ao escritor espanhol corroboram a leitura de João Alexandre Barbosa (1975, p.129), o qual postula que *Paisagens com figuras* é um livro que “marca o momento de enlace entre duas experiências fundamentais do poeta (a nordestina e espanhola)”. Nesse sentido, à primeira vista, percebemos a tendência de João Cabral a buscar as imagens concretas do imaginário espanhol que estão perfiladas aos motivos da dureza da realidade em que vive o povo nordestino. Já na opinião de Nicolás Extremera Tapia (2004),

Paisagem com figuras é um livro que inaugura esse diálogo permanente entre as

duas culturas a que estamos aludindo. Dos dezoito poemas que o compõem, oito estão dedicados a Pernambuco e dez a Espanha, repartidos estes últimos do seguinte modo: dois à paisagem de Castela, três à paisagem de Catalunha, um ao poeta Joan Brossa, um ao poeta Miguel Hernández, um aos toureiros, um a Andaluzia, que Cabral ainda não conhece fisicamente, representada pelo *cante* e os touros, e finalmente um de que compartilham Catalunha e Pernambuco.

Quanto ao poeta Miguel Hernández (1910-1942), a homenagem é feita no poema “Encontro com um poeta”. Como nos lembra Barbosa (1975), é a paisagem que vem participar de sua definição. Assim, o lugar diz o poeta, sua linguagem, seu modo de escrever os espaços onde viveu:

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.
A voz desse tal Miguel,
entre palavras e terra
indeciso, 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.

(MELO NETO, 1986, p.255-256)

De Hernández, portanto, João Cabral toma as paisagens nativas, bem como o jeito de metrificar. Vale lembrar que, segundo a crítica espanhola⁵⁴, Miguel Hernández foi um poeta deslumbrado pelo jogo barroco de Góngora e dos gongoristas de seu tempo, como Rafael Alberti. Escreveu conforme os preceitos bucólicos de Garcilaso e de "las furias y penas" de Quevedo, além de obedecer à simbologia ascética e conceptual de Calderón.

⁵⁴ Conferir *site* da Fundação Cultural Miguel Hernández, disponível em <http://www.miguelhernandezvirtual.com/obra/obra.htm>.

Desse modo, ao atualizá-lo, João Cabral revista muitos clássicos da literatura de língua espanhola.

Acerca de Rafael Alberti (1902-1999), em *Museu de tudo*, João Cabral dedica duas versões de uma outra “fábula”. A primeira versão é de 1947:

Do anjo marinheiro
(asas azuis a gola
da blusa azul, bolsa
de azul do mar);
do anjo teológico,
não em ovo gerado,
puros frutos de ar
como maçãs de vento;
do anjo venenoso,
serpente emboscada
no tufo das palavras
o fluido jogo abandonou.

Fez o caminho inverso:
do vapor à gota de água
(não, da vida ao sono,
ao sonho, ao santo);
Foi da palavra à coisa,
Seja dolorosa à coisa,
Seja áspera, lenta, difícil
a coisa.

(MELO NETO, 1997, p. 87)

Nesta “fábula”, são apresentados os modos do fazer do poeta-pintor. João Cabral destaca as etapas do aprendizado de Alberti, da pintura à poesia, até o momento em que alcança a escrita concreta, “da palavra à coisa”. Em conformidade com os críticos espanhóis⁵⁵, a lírica albertiana apresenta cinco fases: a primeira fase está ligada ao movimento andaluz chamado “Neopopularismo”, do qual fez parte Federico García Lorca, e outros poetas de 27. O “Neopopularimso” surgiu em oposição ao elitismo da linguagem

⁵⁵ Conferir *site* da Fundação Rafael Alberti, disponível em <http://www.rafaelalberti.es>

modernista espanhola, bem como ao “Ultraísmo”, movimento que propunha “atirar uma pedra no olho da Lua símbolo do sentimentalismo romântico”(GIBSON, 1989, p.112) e que se empenhava em implementar na literatura uma revolução temática, léxica e tipográfica.

Nos poemas publicados nesta fase sob o título de *Marinero en tierra*, percebemos sua paixão pelo mar nativo e sua nostalgia do paraíso da infância. De acordo com o crítico Ian GIBSON (1989), o primeiro amor de Alberti foi pela pintura, mas quando conheceu Lorca, de quem foi muito amigo, já tinha se decidido pela poesia.

A segunda fase de Alberti é marcada pela influência do barroquismo de Góngora. Já na terceira fase, Alberti adota a perspectiva surrealista em sua poesia. As duas últimas fases do poeta espanhol vão ser caracterizadas pelo sentimento nacionalista, em decorrência de sua adesão aos movimentos revolucionários de seu tempo. Atento às etapas da poética albertiana, em 1963, o poeta pernambucano reescreve a mesma “fábula”, fazendo-lhe algumas alterações:

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

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

seja enfim coisa a coisa.

(MELO NETO, 1997, p. 88)

Embora mantenha o mesmo plano imagético, na segunda versão, João Cabral acentua mais a idéia do concreto em Alberti. Em outros momentos da poesia cabralina, há alusão ao poeta espanhol, sobretudo quando João Cabral se refere à província de Cádiz, região onde nasceu Alberti. Segundo Gibson, o poeta era andaluz, de Puerto de Santa María.

O outro grande expoente da *Generación del 27* citado na poética cabralina é o poeta Pedro Salinas (189-1951). No último livro de João Cabral, *Andando Sevilha* (1987-1989), o poeta pernambucano alude ao professor Pedro Salinas. O espanhol lecionou em várias universidades européias, além de fazer conferências na América, onde viveu desde 1936.

Na verdade, João Cabral destaca o modo de ensinar do poeta:

Dois Castelhanos em Sevilha

Fio o Convento dos Jesuítas
e mais tarde a Universidade,
onde um tempo Pedro Salinas
ditava aos gritos suas classes;

mais gritava dos que ditava
e gritava de tal maneira
que tinha alunos não inscritos,
sérios, nas calçadas fronteiras.

Na seqüência do poema, reaparece Jorge Guillén. Deste último, João Cabral também revê a postura didática, já que o espanhol saiu da Espanha em 1938, para estabelecer-se nos Estados Unidos como professor de várias universidades americanas:

Depois veio Jorge Guillén;
porém como falava baixo

e não o podia escutar,
foram-se os imatriculados.

Imagino-o soprando as aulas,
como soprou sempre a poesia
que fez, com régua e com esquadro.
Dura mais a voz menos viva?

Como seja, se não chegava
sequer às calçadas fronteiras,
foi mais longe o fio dessa voz.
entre os guarda-fronteiras.

(MELO NETO, 1997, p.376)

Diante do intercurso de João Cabral por nomes representativos da poesia espanhola, sobretudo da Geração de 27, notamos que, a despeito de se considerar um poeta marginal em relação à tradição da literatura brasileira, devido ao seu antilirismo, ele não rompe totalmente com essa tradição, no momento em que visa à comunicação com o leitor. Há uma idéia de continuidade em relação à vertente que se articula ao aproveitamento do *romancero* e da poesia primitiva da Espanha. Em entrevista, João Cabral afirma: “Talvez meu interesse pela cultura espanhola esteja no parentesco dela com a cultura luso-brasileira”.(MELO NETO,1987)

Além da referência a nomes de pintores e de poetas pertencentes ao contexto cultural espanhol, na poesia cabralina, também encontramos alusões a outros tipos de ofícios: a arte de cantar, de dançar, de tourear e de fundir o ferro. Os dois primeiros casos serão tratados nos capítulos que se seguem. Já quanto à arte de tourear, destacamos o poema “Alguns Toureiros”, dedicado a Antonio Houaiss:

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

Vi também Julio Aparício,
de Madrid, como Parrita:

ciência fácil de flor,
espontânea, porém estrita.

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

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

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

o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra
o da 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, 1986, p.258-259)

Dando continuidade ao seu aprendizado com as imagens no livro *Paisagens com figuras*, João Cabral retira da arte de tourear a lição do controle e do equilíbrio no momento da elaboração do texto poético. O poeta pernambucano retorna à imagem da “flor”, já explorada e desmetaforizada no poema *Antiode*, a fim de relacionar o ato de poetar e o ato de tourear. Em ambos os casos, o trabalho é feito pelas mãos, rigorosamente controladas, dos sujeitos das ações. Como lembra Barbosa, “‘lendo’ a tourada, João Cabral aprende, pela linguagem do poema, a sua linguagem de precisão e anti-ilusionismo.” (1975, p.133) O jeito preciso e comedido de Manolo Gonzáles tourear é retomado em *Andando Sevilha*, no poema que leva o nome do toureiro.⁵⁶ Além de destacar a técnica de Gonzáles, João Cabral relaciona a tourada ao perigo da morte. Também o perigo da tourada é ressaltado no poema “Miguel Baez, ‘Litri’”⁵⁷

Já em *Museu de tudo*, no poema *El toro de lídia*, João Cabral explora a imagem do touro, comparando-o com o rio:

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

(MELO NETO, 1997, p.71)

⁵⁶ Conferir anexo 03.

⁵⁷ Conferir anexo 03.

O outro texto em que há o aproveitamento do contexto espanhol relacionado ao ofício do fazer poético é o poema “O Ferrageiro de Carmona”, do livro *Crime na Calle Relator* (1985-19870):

Um ferrageiro de Carmona
que me informava de um balcão:
“Aquilo? É de ferro fundido,
foi a fôrma que fez, não a mão.

Só trabalhando em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro;
então, corpo a corpo com ele,
domo-o, dobro-o até o onde quero.

O ferro fundido é sem luta,
é só derramá-lo na fôrma.
Não há nele a queda-de-braço
e o cara-a-cara de uma forja.

Existe grande diferença
do ferro forjado ao fundido;
é uma distância tão enorme
que não pode medir-se a gritos.

Conhece a Giralda de Sevilha?
De certo subiu lá em cima
Reparou nas flores de ferro
dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.
Flores criadas numa outra língua.
Nada têm das flores de fôrma
moldadas pelas das campinas.

Dou-lhe aqui humilde receita,
ao senhor que dizem ser poeta:
o ferro não deve fundir-se
nem deve a voz ter diarréia.

Forjar: domar o ferro à força,
não até uma flor já sabida,
mas ao que pode até ser flor
se flor parece a quem diga.”

(MELO NETO, 1997, p.288-9)

Inicialmente percebemos que as aliterações em “f” ferem o ouvido do leitor, remetendo-o ao ofício do ferreiro, marcado pela “fôrma”, pelo “ferro”. Nesse contexto,

sabemos que o trabalho existe e que o sujeito consegue domar e dobrar o ferro a seu modo. Portanto, mesmo que não seja a mão controladora do poema anterior que forja o ferro, a ação de “forjar” por si só já é domadora. Por isso, nas duas últimas estrofes, o poema assume o tom didático de ensinamento dos outros textos. Se antes a lição foi aprendida pela pedra, no espaço-sertão do Nordeste; ou pelo toureiro, pressionado nas arenas espanholas; agora a lição vem do ferrageiro, que ensina o poeta a fazer a sua flor.

3.3. A RECORRÊNCIA A MITOS, A TEMAS E A ESPAÇOS ESPANHÓIS

Quanto à recorrência a mitos, a temas ou a espaços espanhóis, a obra que inaugura esses modos de intercursos com a Espanha é novamente *Paisagens com figuras*. O segundo poema do livro, “Medinaceli” recupera a “Terra do provável do autor anônimo do Cantar de Mio Cid”, como anuncia o poeta entre parêntese, antes da primeira estrofe do poema. Através da descrição, os versos das cinco estrofes iniciais localizam a cidade, no tempo em que eram celebradas as suas conquistas:

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

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

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

entre Leão e Castela,
entre Castela e Aragão,

entre o barão e seu rei,
entre o rei e o infânciao,

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

No ritmo da marcha dos exércitos, o reino de Castela se esvaía na paisagem das guerras que modelaram o deserto-cidade. Já as últimas estrofes do poema focalizam a situação presente da cidade:

Agora, Medinaceli
É cidade que se esvai:
mais desce por esta estrada
do que esta estrada lhe traz .

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

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

que o poeta daqui escreveu
com a dureza de mão
com que hoje a gente daqui
diz em silêncio seu *não*.

(MELO NETO, 1986, p.247)

Outro aspecto do texto que realça o lado rude e pobre da cidade e daquele que nela habita é o jogo das anáforas, o qual sugere a monotonia da existência de um povo que vive da memória de seus heróis, sem nenhum desejo ou perspectiva de mudança.

Vale ressaltar, neste momento, que o *Poema del Cid* ou *Cantar de Mio Cid* é o primeiro texto citado por João Cabral, no qual percebemos a fidelidade dos espanhóis a suas tradições nacionalistas. O poema é o mais antigo canto de gesta da literatura

espanhola, em que aparece o mais popular dos heróis castelhanos, cuja figura audaz, leal, perseverante, serena e paciente inspira poetas de todos os tempos. Segundo Pedro Henríquez Ureña (1968), o texto foi composto em 1140, antes de completarem os cinquenta anos da morte do herói, Rodrigo Diaz de Vivar, o qual nasceu por volta de 1043 e morreu em 1099. Apesar de o texto basear-se em fatos históricos comprovados pelos historiadores espanhóis, ao longo do tempo foi modificado pela fantasia de alguns nomes que o reescreveram. A versão mais antiga que temos é a que foi reconstituída por Ramón Menéndez Pidal, o qual conservou a ortografia antiga, modernizando apenas a acentuação das palavras e a pontuação dos versos. Já a versão moderna mais conhecida é a de Pedro Salinas, um dos maiores poetas da modernidade espanhola.

Imaginamos que, na Espanha, o poeta brasileiro deve ter tido acesso à versão do poema escrito em Castela, na região compreendida entre Medinaceli e Luzón, no caminho entre Burgos e Valência. Nessa versão, além da descrição da campanha do herói e de seus feitos, há dados concretos sobre a região onde este viveu e lutou.

Por outro lado, lembramos que, conforme depoimentos e entrevistas de João Cabral, é na poesia espanhola que o poeta encontra a linguagem que corresponde aos seus propósitos de escrever claro para alcançar o leitor: “eu recebi mais da poesia espanhola. O que esse pessoal me mostrou, e me impressionou muito, é que não vale a pena escrever para o povo sem usar a forma que ele usa. É por isso que eu utilizo a forma narrativa.”(MELO NETO, 1966)

Nessa perspectiva, o poeta brasileiro vai priorizar o metro popular do *romancero* espanhol. O *romancero*, no seu sentido geral, como observa Massaud Moisés (1982, p.460), “designa a atividade poética luso-espanhola, de caráter épico e lírico, anônima, transmitida

por via oral, durante a Idade Média, configurada nos romances, ou a sua compilação em volume, integral ou antológico” Na outra acepção, a palavra refere-se ao *Romancero General*, nome dado em castelhano à estampa em 1600. João Cabral descobriu o *romancero* em Barcelona, quando lá esteve pela primeira vez em 1947:

[...] Foi assim que a poesia espanhola me foi revelada. Especialmente a poesia anterior ao Século do Ouro que me marcou profundamente do ponto de vista rítmico e não métrico. O poema do *Cid* está no centro dessa revelação. É claro que, depois, eu passei a conhecer a poesia antiga ou primitiva de outros países. Em todas eu constatei a predominância do vocábulo concreto sobre o abstrato. Na poesia espanhola, em particular, verifiquei que essa predominância é uma característica que atravessa toda a sua história, exceto durante o regime de Franco. (CHAMIE, 1979, p. 39)

Sobre essa literatura, José García López (1957) lembra que

Los poemas épicos castellanos ofrecen una exactitud histórica muy superior a la de los franceses. Ello se debe a que el espíritu castellano, siente un fuerte despego hacia lo fantástico y maravilloso, y a que los poemas fueron escritos poço después de haber ocurrido los hechos reales. (LÓPEZ, 1957, p.409)

Assim, comparado às técnicas das gestas francesas, o *Poema del Cid* é considerado mais espontâneo e mais sóbrio. Segundo García López,

Vivo, rápido e intensamente dramático, el arte del Cantar castellano se nos muestra rico en elementos afectivos. Los más diversos recursos son utilizados por el juglar, que parece querer mantener en tensión la atención de su auditorio, haciendo vibrar sucesivamente todas las cuerdas de su sensibilidad, en constantes variaciones de tono. Dentro de esta misma sencillez expresiva, el estilo tiene una magnífica gama de matices que van desde lo más delicado hasta lo más robusto, desde lo más sutilmente irónico a lo más gravemente dramático. (LÓPEZ, 1957, p.412)

Como pudemos observar através da análise do texto do *Poema del Cid*, provavelmente João Cabral tenha recortado o ritmo, o sangrento e impressionante realismo com que são descritas as cenas de guerra, bem como a expressividade envolvente, que assegura a atenção do leitor.

Além da cidade do autor anônimo do *Cantar de Mio Cid*, em *Paisagens com figuras*, no texto “Campo de Tarragona”⁵⁸, há referências a uma das propriedades do pintor espanhol, Joan Miró, localizada em uma província vizinha a Barcelona. Em “Paisagem Tipográfica”⁵⁹ é a vez do impressor catalão Enric Tormo. Outra geografia espanhola também é introduzida no livro, em “Outro rio: o Ebro”:

Vou quase sempre entre gesso
do esqueleto do animal
que veio cair de sede
nestas terras de Aragão.

O gesso também perece,
não morde mais como a cal.
Dir-se-ia que até a pedra
morreu de sede e de sol.

A partir das duas primeiras estrofes, percebemos a aproximação entre o rio e o contexto desértico do espaço-sertão nativo do poeta. O mesmo ocorre nos últimos versos do poema:

Disponho de um leito largo
como cama de casal,
mas é pouco deste leito
que cubro com meu lençol.

Pois assim mesmo tão fraco
no duro chão mineral,
só veia regando ainda
curtido couro animal,

sou destas terras ossudas
líquida espinha dorsal
e até mesmo fui trincheira
(quando do *front* de Aragão).

(MELO NETO, 1986, p.267-8)

⁵⁸ Conferir anexo 03.

⁵⁹ Idem.

Como observou Barbosa em relação ao conjunto de poemas do livro em estudo, “a identificação entre paisagens e a figura que a habita é um momento no processo mais profundo de singularização da miséria através do qual o homem é percebido”(1975, p. 139) Desse modo, ao articular paisagens e pessoas, geografias e ofícios, João Cabral tenta apreender pela linguagem a forma e as condições da existência de cada pessoa e de cada lugar.

A partir de então, nas obras seguintes, vão se confirmando nessa poética paralelos entre a realidade nordestina e a paisagem acidentada da Espanha e de seus habitantes ciganos etc. Assim acontece em *Quaderna* (1956-1959), dedicado a Murilo Mendes, em que o poeta opõe a mensagem e o discurso à imagem e plasticidade, conforme veremos no capítulo referente à música e à dança *flamencas*. Também em *A educação pela pedra* (1962-1965), livro escrito “na base da dualidade”, segundo João Cabral, há alusões a figuras humanas e à geografia nordestinas e espanholas.

Já o livro *Museu de tudo* (1966-1974), de certa forma, difere dos textos citados anteriormente. A coleção de poemas apresentada, “compondo uma espécie de quadros, ou uma série de quadros”, como observa o crítico português Oscar Lopes⁶⁰, aborda diferentes temas de diferentes culturas, dentre eles, a música da Andaluzia, pintores, escultores, escritores de várias nacionalidades, futebol etc. No entanto o mesmo procedimento de *Paisagens com figuras* é adotado pelo poeta no sentido de *dar a ver* essas figuras. Há o mesmo registro das impressões de um eu-lírico que recolhe paisagens, ofícios e pessoas, sendo que os atributos de uns cruzam-se com os dos outros.

Em *A escola das facas* (1975-1980) e em outras obras que se seguem, embora o

⁶⁰ Numa entrevista a Mário Pontes, João Cabral concorda com a leitura desse crítico, declarando que se “trata de uma coleção de coisas reconstruídas e arrumadas conforme um plano de disposição.” (MELO NETO, 1980)

poeta retome temas típicos da tradição lírica brasileira, como as reminiscências da infância em Pernambuco, a exaltação aos heróis da pátria, a morte etc., marcados pelo “afastamento suficiente” de sua terra, como assinala o poeta em entrevista citada, tais motivos são tratados segundo os moldes das outras linguagens, como veremos nos capítulos que se seguem.

O livro *Auto do frade* (1984), por exemplo, é um “auto para vozes”, como afirma Cabral, “coisa muito visual, consequência daquela minha primeira impressão de que os últimos momentos do frei Caneca dariam um bom filme, e é estranho, um auto feito para teatro, não para cinema.” (ATHAYDE, 1998, p.117)

O poema “Ocorrências de uma sevilhana”, do livro *Agrestes* (1981-1985), introduz outras vozes nos poemas, como no texto em prosa, embora ainda não haja as marcas do discurso direto:

Me confiava uma sevilhana
sem norte na grande Madrid:
Nem sei de que lado é que vivo;
só sei que é a três gritos daqui.

(MELO NETO, 1997, p.231)

Já no poema “Crime na *Calle Relator*”⁶¹, do livro de mesmo nome, constituído de poemas narrativos, ou de histórias ouvidas pelo poeta, o uso das aspas tem um valor semântico e uma eficácia importante para o entendimento do texto, pois implica a inserção da fala de uma jovem, uma bailarina de *flamenco*, que conta a sua história. É o relato de uma “história autêntica”, segundo João Cabral, e que merece, no plano da organização do discurso, um processo que atribui à personagem a responsabilidade da fala, ou seja,

⁶¹ Conferir anexo 03

aproxima-se das artes cênicas:

“Achas que matei minha avó?

O doutor à noite me disse:
Ela não passa desta noite;
Melhor para ela, tranquilize-se.

À meia-noite ela acordou;
não de todo, a sede somente;
e pediu: *Dáme pronto, hijita,
una poquita de aguardiente.*

(MELO NETO, 1997, p.281)

Com o propósito de dar mais visibilidade ao relato, o poeta transcreve as falas da mocinha espanhola e de sua avó. Acreditamos que João Cabral tenha adotado essa forma de escrever por acreditar que essa é a forma que atinge o leitor⁶².

As últimas obras publicadas pelo poeta, *Sevilha andando* (1987-1993) e *Andando Sevilha* (1987-1989), parecem acentuar o trânsito dessa poética pela cultura espanhola em suas diferentes linguagens, sobretudo a partir das figuras das bailarinas do *flamenco*, que voltam aos poemas com toda a sua expressividade visual e auditiva. Como já anunciamos, nos capítulos seguintes, tentaremos mostrar os modos pelos quais o poeta propõe esses intercursos de linguagens em seus dois últimos livros.

Por outro lado, percebemos, na estruturação das imagens femininas que compõem toda a obra, uma inter-relação com a linguagem da Arquitetura, uma vez que a mulher é tomada como espaço a ser habitado, vivido pelo seu contemplador, conforme veremos no estudo relativo às relações entre poesia e Arquitetura. Os diálogos são tão fortes nos poemas de Sevilha, que o poeta chega a propor o “Viver Sevilha”, através do intercurso

⁶²Em entrevista a Augusto Massi, o poeta afirma que os poemas narrativos apresentados são casos que aconteceram com ele ou que lhe contaram em Sevilha.

estético:

1

Se dás voltas a uma escultura,
o corpo é que a envolve, livre;
se penetra em qualquer pintura
como janela que se abrisse;

se pode boiar numa música,
nos paus doentes de que consiste;
se pode ir em fins de semana
a romances que tenham o “habite-se”.

2

Mas só a arquitetura é total,
não virtual, ao corpo que a vive,
ainda mais se essa arquitetura
numa cidade se urbanize;

como em Sevilha, a mais regaço
de toda cidade que existe,
pois nela vamos e nos vai,
num vai e vem que ir-se e vir-se.

3

Só em Sevilha o corpo está
com todos os sentidos em riste,
sentidos que nem se sabia,
antes de andá-la, que existissem;

sentidos que fundam num só:
viver num só o que nos vive,
que nos dá a mulher de Sevilha
e a cidade ou concha em que vive.

4

Uma mulher sei, que não é
de Sevilha nem tem lá raízes,
que sequer visitou Sevilha
e que talvez nunca a visite,

mas que é dentro e fora Sevilha,
toda a mulher que ela é, já disse,
Sevilha de existência fêmea,
A que o mundo se sevilhize.

(MELO NETO, 1997, p.337)

Além dos poemas citados neste capítulo, a obra cabralina apresenta, na sua fase final, uma infinidade de textos que confirmam a hipótese de que a poesia de João Cabral

configura-se por diálogos entre diferentes possibilidades artísticas e culturais, na medida em que conjugam o entrelaçamento de linguagens distintas, num processo dinâmico de inter-relação dos signos propiciadores de novas leituras e novos sentidos. São textos que propõem a alteração da linguagem poética em função da expressividade, visando a uma melhor comunicação com o leitor, pois entre texto e leitor tem que haver “intimidade”, talvez a mesma “Intimidade do *flamenco*”:

O flamenco quer intimidade,
assim no cante que no baile.

Aquele fazer de mais dentro,
se quer de quem faz pôr-se ao centro,

centrar-se, viver seu caroço,
e a partir dele dar-se todo,

esse cante ou baile é monólogo
que se funciona para o próximo,

quer um próximo conivente
capaz de centrar-se igualmente.

Não quer um palco que o dissolva,
seu fazer se faz boca a boca.

(MELO NETO, 1997, p.383)

Na seqüência deste estudo, aprofundaremos a leitura dos processos de construção do texto de João Cabral em suas relações com outras linguagens artísticas, partindo de pressupostos teóricos que aventam essas possibilidades. Começamos pela pintura.

CAPÍTULO 4

PRESENÇA DA PINTURA ESPANHOLA EM JOÃO CABRAL

As relações entre literatura e artes plásticas são histórica e teoricamente fundamentadas por um paralelo que, desde a Antigüidade até o século XVIII, permaneceu na fórmula *ut pictura poesis*, proposta por Horácio na sua *Ars Poética*. Desde então, pintura e literatura são colocadas em situação de conformidade ou de equivalência, embora haja entre essas duas linguagens artísticas uma relação de concorrência hierárquica, já que de acordo com Simonides, a poesia é uma pintura falante e a pintura, uma poesia muda. (MUHANA, 2002)

Vale lembrar, no entanto, que a era renascentista recupera o *ut pictura poesis*, invertendo o sentido da expressão, uma vez que na teoria assegurada pelos tratados iconográficos ou didáticos os grandes gêneros retóricos e as grandes divisões dos discursos moldam os procedimentos da pintura.

Como exemplo, pode ser citado o texto de Leon Battista Alberti (1999), *Da Pintura*, redigido em duas versões: a latina, em 1435 e a vernácula ou vulgar, “em língua toscana”, em 1436. O texto de Alberti é considerado o primeiro documento da literatura artística a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas. Foi referência de investigação de importantes pintores, como Leonardo da Vinci, e de muitos tratados do século XVI. Com Alberti, estabelecem-se cabalmente contatos diretos entre a pintura contemporânea e as tradições clássicas da arte, da história e da literatura. Há inúmeros

estudos que salientam e ilustram o quanto as teorias e a estrutura do *De pictura* dependem das tradições poéticas e retóricas.

Na verdade o tratado de Alberti vai além do paralelismo de seus antecessores, pela singularidade de seu discurso ao conceituar arte e artista. O autor elabora seus preceitos e conceitos a partir, principalmente, das retóricas de Cícero e Quintiliano.

A pintura, retórica traduzida, constitui-se não apenas como tomadora de temas, mas, basicamente, como articulação: as cinco partes canônicas da retórica, a saber, invenção, disposição, elocução, ação e memória, operam no discurso albertiano. Porém não há uma aplicação mecânica dessas partes, pois na pintura de Alberti temos três momentos: circunscrição, composição e recepção de luzes. O paralelismo ocorre também na composição, segunda etapa da pintura. As partes da composição – superfície, membros, corpos – compõem-se segundo a divisão gramatical, letras, sílabas, dicções. Alberti postula que os jovens pintores devem agir como os jovens que aprendem a escrever:

Ensinam-lhes em primeiro lugar e separadamente todas as formas de letras, que os antigos chamavam elementos, depois ensinam as sílabas; a seguir, ensinam a compor todas as palavras. Os nossos alunos deviam seguir esse método na pintura. Primeiramente deveriam aprender a desenhar bem os contornos das superfícies; a seguir, deveriam aprender cada forma distinta de cada membro e confiar à memória toda a diferença que possa existir em cada membro. (ALBERTI, 1999, p. 141)

Quanto ao pintor, Alberti observa que é um homem moralmente bom e culto em muitas coisas, conquista fama e fortuna certa na sociedade, parecido com o modelo de orador-cidadão de Quintiliano. Nessa perspectiva, as artes plásticas são liberadas do menosprezo que pesava sobre elas, desde Platão, “iniciador do longo reino do logos”, “supremo inimigo da imagem”, como observa Solange Ribeiro de Oliveira (1993, p.14).

Alberti observa ainda que, além de saber geometria, o pintor deve andar na companhia de poetas e oradores, pois estes

têm muitos recursos em comum com os pintores; dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma ser de tal força, que mesmo sem a pintura, agrada por si mesma. (ALBERTI, 1999, p.139)

Assim, pintor e escultor abandonam a companhia de artesãos e operários e começam a integrar a dos poetas.

Nos meados do século XVIII, 1776, na Alemanha, o paralelismo entre as duas artes é revisto por Gotthold Ephraim Lessing (1964) o qual também busca fundamentos estéticos para propor os limites entre as artes plásticas e a literatura:

A pintura, em suas imitações, emprega meios ou signos totalmente diversos dos da poesia - figuras e cores no espaço - enquanto a última utiliza sons articulados em ordem temporal: como, indiscutivelmente, os signos usados devem ter uma relação precisa com o objeto representado, segue-se que os signos dispostos lado a lado podem expressar apenas temas que, no conjunto ou em suas partes, existam dessa forma, enquanto os sinais que se sucedem no tempo podem expressar apenas aqueles que, no todo ou em parte, sejam sucessivos. (LESSING, 1964, p.55).

De acordo com Oliveira, esse pronunciamento antecipa posições modernas contrárias à tradição *ut pictura poesis*. Apoiadas precisamente na diferença de meios empregados pelas diversas artes – e não nas semelhanças temáticas – essas posições deduzem daí a impossibilidade de comparar poesia e artes plásticas.

Na verdade, a contribuição de Lessing está na necessidade de distinguir dois critérios para a comparação entre uma obra literária e outra plástica. Um dos critérios é o da semelhança do assunto ou motivo representado. Outro, a semelhança de estilo. Estudos revelam que grande parte da comparação feita nos séculos XVII e XVIII tinha como base a

semelhança de assunto, que a crítica contemporânea considera irrelevante, já que os estudos atuais valorizam a semelhança estilística. Diante de tais colocações, algumas contrárias outras favoráveis à tradição *ut pictura poesis*, observa-se que ela perpassa os tempos.

No contexto da literatura brasileira, do período colonial à era contemporânea, encontramos, sobretudo na poesia, diálogos explícitos entre a literatura e a pintura. Deparamos com procedimentos composicionais que vão da simples alusão a um quadro, até incorporação de processos de composição das linguagens visuais.

José Américo de Barros (1993) lembra que é bem conhecido o fato de que uma escultura de Brecheret, a “Cabeça de Cristo”, encontre-se na origem da obra *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade. Igualmente conhecido é o fato de que o movimento da Antropofagia, liderado por Oswald de Andrade, teve, entre os acontecimentos que o determinaram, uma tela, o *Abaporu*, de Tarsila do Amaral.

Na década de cinquenta, como já observamos, temos o movimento da poesia concreta que tomou ao campo das artes plásticas a palavra que o designa e a idéia de autonomia da arte que lhe é correlata. Portanto, a busca de novas técnicas e formas de expressão é uma preocupação constante na evolução das artes. Nessa perspectiva, surgem estudos que têm como referência as combinações de signos verbais e não-verbais.

Diante do exposto, tentaremos agora ilustrar alguns desses possíveis procedimentos composicionais que aproximam a poesia de João Cabral e a pintura espanhola. Seguimos, desse modo, a vertente dos estudos que destacam a precedência que as artes plásticas tiveram sobre a literatura. Contrariando um pouco a postura de Alberti, observamos que tais procedimentos são desenvolvidos primeiramente no campo da expressão plástica, como lembra João Cabral em seu poema “A lição de Pintura”:

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

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

(MELO NETO, 1997, p.77)

Acreditamos que o contato com um tipo de arte vigorosa, a pintura espanhola, marcada pelo “jogo das fibras musculares”, pelos “tendões prestes a romper-se” ou pelas “ossaturas visíveis sob a pele morta ou ressequida”, como assinala Élie Faure (1991), talvez tenha impressionado bastante o poeta pernambucano, sujeito oriundo de uma realidade moldada pela mesma trágica existência.

4.1.O CUBISMO DE PICASSO

Quanto aos pintores espanhóis, a poesia de João Cabral, desde o primeiro livro, cita nomes das artes espanholas. No livro *Pedra do sono* (1942), como já vimos, João Cabral faz uma “homenagem” a Picasso, valorizando as técnicas com que o pintor espanhol recorta suas imagens:

Homenagem a Picasso

O esquadro disfarça o eclipse
que os homens não querem ver.
Não há música aparentemente
nos violinos fechados.
Apenas os recortes dos jornais diários
acenam para mim com o juízo final.

(MELO NETO, 1986, p.383)

Através dessa homenagem, percebemos que Picasso é o primeiro pintor espanhol a

ser citado pelo poeta por se utilizar da “disciplina da forma e o severo silêncio da composição, que o esquadro domina e os violinos fechados garantem” (ESCOREL,1973, p.19), ou seja, por uma espécie de pintura mais conceitual, disciplinada e geométrica. João Cabral, ao se referir ao pintor, observa que Picasso fez quadros porque estudava os espaços, os volumes.

Insatisfeito com a perfeição formal e linear de suas primeiras pinturas, o pintor espanhol buscou na força da escultura bárbara, ibérica e celta, os motivos e as formas para os seus quadros. Diante dessa ruptura brusca e radical, é um artista que transcendeu todos os movimentos estéticos de seu tempo, segundo John Golding (2000).

A mudança de tema e estilo do pintor é importante para a pintura do início do século XX, uma vez que rompe com a perspectiva matemática e científica adotada pelos artistas desde o início da Renascença italiana. Para Golding, antes de Picasso, “o artista via o seu modelo ou objeto de um único ponto de vista estacionário”. (GOLDING, 2000, p.40) Em relação ao pintor espanhol, era como se ele “tivesse andado 180 graus em redor do seu modelo e tivesse sintetizado suas sucessivas impressões numa única imagem”. (Ibidem)

A tela que marca o período de transição da obra de Picasso é *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)* (Fig.01), que foi pintada em duas etapas. O quadro nos apresenta algumas garotas de um prostíbulo de Barcelona, o Bordel de Avignon, situado no “calle Avignon”. Na opinião de Esníder Pizzo (1997), a composição do quadro é bem elaborada e “completamente subvertida pela introdução, intensa e plena de vitalidade, dessas figuras femininas.” (PIZZO,1997, p.03) Ainda de acordo com o crítico, a vitalidade das imagens deve-se à arte negra. Picasso teria entendido que a vitalidade da obra de arte independe do “grau de imitação de uma realidade preestabelecida”, mas dependeria da “reconstituição de uma realidade absolutamente obediente aos instintos e impulsos mais originais.”

(PIZZO, 1997, p.03)

Já para o citado crítico Herbert Read (1991, p.93), Picasso é um artista de muitas faces. No entanto, fundamentado nos estudos de E. M. Zervos, o crítico postula que a principal marca do estilo do pintor é a subjetividade, pois seus métodos são dominados pela angústia. Este sentimento é o que “o capacita a derrubar todas as suas barreiras, deixando o campo do possível livre para ele e abrindo-lhe perspectivas.” (ZERVOS, *apud* READ, 1991, p.93)

Devemos ressaltar também que os estudos sobre as origens da pintura de Picasso que apontam para a influência da escultura negra sinalizam para a plasticidade das figuras, surgida em consequência da decomposição dinâmica em planos, marcados por traços rudes, que envolvem os personagens e criam uma nova organização espacial.

Portanto, a visualidade da obra do pintor seria condicionada pela arte negra. É o momento em que o pintor concebia a forma cubista “em termos escultóricos” (GOLDING, 2000, p.41), ou seja, no seu período “negróide”, Picasso dizia que a figura era facilmente compreendida em termos esculturais.

Para Apollinaire (PIZZO, 1997, p.05), “Picasso estuda um objeto como um cirurgião disseca um cadáver”, isto é, o pintor analisa a realidade, inicialmente, a partir de seus aspectos formais, como se fosse um corpo estático. No momento seguinte, descoberta a sua estrutura interna, depois de apreendida em relação aos seus fenômenos múltiplos, tal realidade seria representada como um conjunto orgânico de diversos elementos.

Esse olhar cirúrgico e escultural de Picasso nos remete a Francis Ponge, a quem Cabral também dedica alguns de seus versos⁶³:

Francis Ponge, outro cirurgião,

⁶³ Trata-se de parte do poema “O sim contra o sim”, do livro *Serial* (1959-1961).

adota uma outra técnica:
gira-as nos dedos, gira
ao redor das coisas que opera.

Apalpa-as com todos os dez
mil dedos da linguagem:
não tem bisturi reto
mas um que se ramificasse.

Com ele envolve tanto a coisa
que quase a enovela
e quase a enovelando,
se perde, enovelado nela.

E no instante em que até parece
que já não a penetra,
ele entra sem cortar:
saltou por descuidada fresta.

(MELO NETO, 1985, p.59)

Observando o poema, percebemos que tanto o pintor espanhol quanto o escritor francês mereceram a atenção do poeta pernambucano pelo desejo de alcançarem todas as formas do objeto tratado, possibilitando maior visibilidade na percepção de suas imagens.

Por outro lado, não podemos nos esquecer de que, a partir de 1908, o pintor espanhol começa a depurar suas telas da vitalidade mágica e do grotesco selvagem dos seus primeiros quadros, concentrando-se na objetividade da imagem e na sua construção formal: “assim, as deformações selvagens e impetuosas são substituídas por sínteses planejadas da forma que tendem a uma simplificação geométrica da realidade.”(PIZZO, 1997, p.04) A nosso ver, esse é o primeiro aspecto que Cabral destaca, ao homenagear o pintor, em “Homenagem a Picasso”.

Outro processo da pintura de Picasso que pode ser observado na poética de Cabral é o processo da colagem, através do qual os cubistas incorporavam tiras de papel e outros fragmentos de materiais às suas pinturas e desenhos. Picasso, em 1912, utilizou um pedaço

de encerado com o desenho de um trançado de palhinha, como o que se utiliza em cadeiras, iniciando, assim, a invasão do espaço ilusório da imagem pelos objetos.

Segundo Giulio Carlo Argan (1993, p.359), “para os cubistas, a colagem servia para demonstrar que não existe separação entre o espaço real e o espaço de arte, de modo que as coisas da realidade podem passar para a pintura sem alterar sua substância.” Já Golding (2000, p.46) considera que o cubismo serve de “ponte entre nossos modos habituais de percepção e o fato artístico, tal como nos é apresentado pelo artista.” Em outras palavras, o procedimento recoloca a imagem no nosso cotidiano, ao mesmo tempo em que a integra à construção plástica da pintura.

Além da alusão às telas de Picasso em que há a técnica dos “papéis colados”, em “Homenagem a Picasso”, muitos outros poemas de *Pedra do sono* foram inspirados em quadros da pintura cubista. Nesse sentido, o poeta pernambucano consegue suscitar a impressão de estranheza no leitor ao se utilizar de uma linguagem e/ou de uma temática que põem em questão o sentido da poesia.

Por outro lado, a introdução de “substâncias estranhas” nos quadros, segundo Braque, dá à obra o “sentido material”, além de possibilitar a extração de significados inesperados da combinação dessas substâncias de um modo original, como podemos perceber no poema “Composição”:

Frutas decapitadas, mapas,
aves que prendi sob o chapéu,
não sei que vitrolas errantes,
a cidade que nasce e morre,
no teu olho a flor, trilhos
que me abandonam, jornais
que me chegam pela janela
repetem gestos obscenos
que vejo fazerem as flores
me vigiando em noites apagadas

onde nuvens invariavelmente
chovem prantos que não digo.

(MELO NETO, 1986, p.382)

Nessa “composição” cabralina, o estranhamento é causado pelo fato de o poeta justapor imagens segundo uma técnica cubista. Através dessa perspectiva, podemos visualizar cada detalhe da cidade e ao mesmo tempo apreendê-la no seu conjunto como uma realidade desconexa e dissonante.

Outro livro que, a nosso ver, vai se utilizar da técnica da “anulação do sentido”, na perspectiva do crítico, é *Os três mal-amados* (1943), em que o poeta contrasta três discursos, de acordo com as teorias da simultaneidade do cubismo: “o do sonho na boca de João, a obsessão do amor na de Joaquim e a beatitude solar na de Raimundo” como observa Renato Suttana (2003, p. 230).

Ainda em relação ao processo da colagem, em João Cabral, encontramos a técnica cubista, ao atentarmos para as metáforas de *O cão sem plumas*, nas quais deparamos com o mesmo estranhamento causado no espectador diante de um pedaço de palhinha de cadeira, ou de um jornal em uma tela de Picasso:

§ A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta por uma espada.

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

(MELO NETO, 1985, p.305)

Na primeira estrofe citada, o tipo de analogia que é estabelecida entre as imagens da cidade, da rua e da fruta rompe com o senso comum, na medida em que reflete mais a percepção do que a imaginação do autor/leitor. Percebemos que, tanto as imagens da primeira estrofe, quanto a imagem do rio trabalhada na segunda estrofe são organizadas de acordo com o que Costa Lima chama de “procriação imagética”, pois são desdobradas várias vezes até que alcancem a concretude ou se tornem plásticas.

Em *Serial* (1959-1961), José Guilherme Merquior (1965, p.89) também observa o aspecto cubista da poesia cabralina:

Cubismo, porque essa poesia se torna plástica pelo visual, mas sobretudo pela correlação de planos, pela multiplicidade de sentidos, pelo contraponto de imagens cercando a coisa pelo sensível e pelo conceito, pelo físico e pelo humano. Correlação, em consequência, menos do que interpenetração. Está nela a origem do poema em série, do serial onde a caça ao objeto (pessoa ou coisa) se sucede nos flashes de vários ângulos, nos cortes, nos closes, que só a técnica flexível do “cameraman” consegue unir sem perda de fluidez.

A correlação de planos, a multiplicidade de sentidos e o contraponto de imagens realmente são técnicas bastante evidentes no livro *Seria*. Como exemplo, podemos citar o poema “O sim contra o sim”, no qual João Cabral se serve da lição de vários artistas que tentaram explorar a potencialidade dos signos.

O texto é dividido em oito partes e em cada uma delas o poeta evidencia as técnicas de diferentes artistas: Marianne Moore, Francis Ponge, Juan Miró, Mondrian, Cesário Verde, Augusto dos Anjos, Juan Gris e Jean Dubuffet. De cada um deles, o poeta brasileiro recorta processos de composição artística que corroboram os princípios que norteiam sua poesia.

Dentre esses processos, é lícito lembrar a prática da dissecação da palavra empreendida por Marianne Moore, que favorece a limpeza, a economia e a ordem de seus textos; da “multiplicidade perceptiva”, proposta por Francis Ponge, ao girar nos dedos o seu objeto, ou girar “ao redor das coisas que opera” (MELO NETO, 1986, p.59); a recusa da espontaneidade e do “saber” acadêmico de Miró, o qual desaprende o que aprendera, “a fim de reencontrar/ a linha ainda fresca da esquerda” (Ibidem, p.59); a geometria rigorosa de Mondrian, que enxerta “réguas, esquadros e outros utensílios” no seu fazer artístico; o colorido de Cesário Verde, que almeja alcançar os “tons opostos/ das maçãs que contou” (Ibidem, p.61); “o timbre fúnebre”, a “dureza da pisada” e a “geometria do enterro”, de Augusto dos Anjos; as lentes de Juan Gris e a luneta de Jean Dubuffet, no seus jogos de aproximação e distanciamento da realidade.

Na esteira de Golding, acreditamos que tanto o pintor espanhol quanto o poeta brasileiro propõem, de maneira disciplinada, a criação de “um novo idioma formal” que esteja relacionando com a nossa vida cotidiana, para que possamos identificá-lo com facilidade, por fazer parte de “nossa experiência do mundo material que nos cerca” (GOLDING, 2000, p.46)

Em linhas gerais, esses aspectos destacados na poesia de Cabral em relação ao projeto de Picasso demonstram que o poeta nordestino consegue apreender, no início de sua trajetória artística, mecanismos de criação pictórica do movimento em torno do qual gravitou a arte da primeira metade do século XX.

4.2.A TÉCNICA DE JUAN GRIS

Como já vimos, nos versos de “O sim contra o sim”, outros dois pintores são destacados por João Cabral – o espanhol Juan Gris e o francês Jean Dubuffet – como vozes com as quais o poeta pernambucano dialoga:

Juan Gris levava uma luneta
por debaixo do olho:
uma lente de alcance
que usava porém do lado outro.

As lentes foram construídas
para aproximar as coisas,
mas a dele as recuava
à altura de um avião que voa.

Na lente avião, sobrevoava
o atelier, a mesa,
organizando as frutas
irreconciliáveis na fruteira.

Da lente avião é que podia
Pintar sua natureza:
Com o azul da distância
Que a faz mais simples e coisa.

Jean Dubuffet, se usa luneta
é do lado correto;
mas não com o fim vulgar
com que se utiliza o aparelho.

Não intenta aproximar o longe
mas o que está próximo,
fazendo com a luneta
o que se faz com o microscópio.

E quando aproximou o próximo
até tacto fazê-lo,
faz dela estetoscópio
e apalpa com o olhar dedo.

Com essa luneta feita dedo
procede à auscultação
das peles mais inertes:
que depois pinta em ebulição.

(MELO NETO, 1986, p.62)

O pintor espanhol Juan Gris pertence ao grupo dos jovens cubistas que tinha em Picasso “um novo messias” (PIZZO, 1997, p.06). Em 1912, ou seja, antes de Cabral, apresenta sua *Homenagem a Picasso-1912* (Fig.02), como prova significativa do entusiasmo que tinha pelo amigo e companheiro de pesquisas. Nessa tela, Gris pinta o retrato de Picasso, nos moldes da pintura cubista. De acordo com Pizzo (1997), as pinturas de Gris se concretizam em um estilo mais severo, no qual a cor se reduz quase à monocromia. As formas do pintor espanhol “são reveladas pelo jogo de claro e escuro, surgindo na superfície em sutis modulações de ritmo decorativo, onde o volume é sugerido pela predominância da linha curva.” (PIZZO,1997, p.11) Obedecendo a uma organização racional, o pintor traça os contornos dos objetos a partir de diferentes pontos de vista.

Sabemos que, em mais de um texto, João Cabral vai se valer das propostas desse artista. No poema “De um avião”, do livro *Quaderna* (1956-1957), por exemplo, João Cabral faz uso dessas técnicas, por tentar alcançar a imagem de Pernambuco à medida que o avião se distanciava da geografia nordestina. A cada movimento circular do avião, mediado pela memória dos tempos ali vividos, o poeta consegue apreender a cartografia de seu espaço natal.

O poema é dividido em cinco partes, cada uma contendo oito quartetos. Portanto, pela estrutura bem marcada da composição, há a sugestão de uma apreensão lenta e objetiva da realidade. A despeito disso, percebemos que, inicialmente, o poeta propõe um jogo ao leitor em que a paisagem vista de um avião é refeita e desfeita ao mesmo tempo:

De um avião

A Afonso Arinos Filho

1. Se vem por círculos na viagem
Pernambuco – Todos-os-Foras.

Se vem numa espiral
de coisa à sua memória.

O primeiro círculo é quando
o avião no campo do Ibura.
Quando tenso na pista
Salto ele calcula.

Está o Ibura onde coqueiros,
onde cajuzeiros, Guararapes.
Contudo já parece
em vitrine a paisagem.

O aeroporto onde o mar e mangues,
onde o mareiro e a maresia.
Mas ar condicionado,
mas enlatada brisa.

De Pernambuco, no aeroporto,
a vista já pouco recolhe.
É o mesmo, recoberto,
porém, de celulóide.

Nos aeroportos sempre as coisas
se distanciam ou celofane.
No do Ibura até mesmo
a água doída, o mangue.

Agora o avião (um saltador)
caminha sobre o trampolim.
Vai saltar-me de fora
para mais fora daqui.

No primeiro círculo, em terra
de Pernambuco já me estranho.
Já estou fora, aqui dentro
deste pássaro manso.

O ato de refazer a paisagem começa desde o momento em que o eu lírico se encontra na terra, no campo do Ibura. Do aeroporto, onde o mar e os mangues se encontram, o avião salta, como um pássaro manso. Na segunda parte, o mapeamento da geografia pernambucana é feito através de um processo de intensa visualidade:

2. No segundo círculo, o avião
vai de gavião por sobre o campo.
A vista tenta dar
um último balanço.

A paisagem que bem conheço
por tê-la vestido por dentro,
mostra, a pequena altura
coisas que ainda entendo.

Que reconheço na distância
de vidros lúcidos, ainda:
eis o incêndio de ocre
que à tarde queima Olinda;

eis todos os verdes do verde,
submarinos sobremarinos;
de dois lados da praia
estendem-se indistintos;

eis os arrabaldes, dispostos
numa constelação casual;
eis o mar debruado
pela renda de sal;

e eis o Recife, sol de todo
o sistema solar da planície:
daqui é uma estrela
ou uma aranha, o Recife,

se estrela, que estende seus dedos,
se aranha, que estende sua teia:
que estende sua cidade
por entre a lama negra.

(Já a distância sobre seus vidros
passou outra mão de verniz:
ainda enxergo o homem
não mais sua cicatriz).

O distanciamento da paisagem observada faz com que o poeta rememore as cores e as formas de sua terra. No plano metafórico, a imagem da estrela que configura a cidade de Recife é desdobrada na imagem da aranha, mas ambas estendem suas formas no quadro de lama negra. No terceiro círculo, se avista uma paisagem mais estruturada:

3. O avião agora mais alto
se eleva ao círculo terceiro,
folha de papel de seda
velando agora o texto.

Uma paisagem mais serena
mais estruturada, se avista:
todas, de um avião,

são de mapa ou cubistas.

A paisagem, ainda a mesma,
parece agora noutra língua:
língua mais culta,
sem vozes de cozinha.

Para língua mais diplomática
a paisagem foi traduzida:
onde as casas são brancas
e o branco, fresca tinta;

onde as estradas são geométricas
e a terra não precisa limpa
e é maternal o vulto
obeso das usinas;

onde a água morta do alagado
passa a chamar-se de marema
e nada tem da gosma,
morna e carnal, de lesma.

Se daqui se visse seu homem,
homem mesmo pareceria:
mas ele é o primeiro
que a distância enebolina

para não corromper, decerto,
o texto sempre mais idílico
que o avião dá a ler
de um a outro círculo.

Se antes a paisagem era percebida pelo olhar de seu observador, a partir do terceiro círculo, passa a ser desenhada pela linguagem que a descreve, confirmando o processo da visualização-concreção em João Cabral, ou seja, é uma paisagem resultante de um processo que vai da percepção direta à imaginação do autor.

No momento seguinte, ou seja, a partir do quarto círculo, essa paisagem, mediada pela linguagem do ser que a contempla, é desfeita enquanto uma imagem documental e se apresenta como resultante de uma apreensão impressionista. O eu lírico que enquadra a paisagem vista pela janela do avião passa em revista todos os meios expressivos para dizê-la:

4. Num círculo ainda mais alto
o avião aponta pelo mar.
Cresce a distância com
seguidas capas de ar.

Primeiro, a distância se põe
a fazer mais simples as linhas;
os recifes e a praia
com régua pura risca.

A cidade toda é quadrada
em paginação de jornal,
e os rios, em corretos
meandros de metal.

Depois, a distância suprime
por completo todas as linhas;
restam somente cores
justapostas sem fímbria:

o amarelo da cana verde,
o vermelho do ocre amarelo,
verde do mar azul,
roxo do chão vermelho.

Até que num círculo mais alto
essas mesmas cores reduz:
à sua chama interna,
comum, à sua luz,

que nas cores de Pernambuco
é uma chama lavada e alegre,
tão viva que de longe
sua ponta ainda fere.

No quinto e último círculo, o poeta redefine o seu discurso, apresentando-nos o que Rubens Edson Alves Pereira chama de “um novo direcionamento poético” (1999, p.39). É o momento em que a paisagem é totalmente configurada pela memória daquele que a contempla:

Penetra por fim o avião
pelos círculos derradeiros.
A ponta do diamante
perdeu-se por inteiro.

Até mesmo a luz do diamante
findou cegando-se no longe.

Sua ponta já rombuda
tanto chumbo não rompe.

Tanto chumbo como o que cobre
todas as coisas aqui fora.
Já agora Pernambuco
é o que coube a memória.

Já para encontrar Pernambuco
o melhor é fechar os olhos
e buscar na lembrança
o diamante ilusório.

É buscar aquele diamante
em que o vi se cristalizar,
que rompeu a distância
com dureza solar;

refazer aquele diamante
que vi apurar-se cá de cima,
que de lama e de sol
compôs luz incisiva;

desfazer aquele diamante
a partir do que o fez por último,
de fora para dentro,
da casca para o fundo,

até aquilo que, por primeiro
se apagar, ficou mais oculto:
o homem, que é o núcleo
do núcleo de seu núcleo.

(MELO NETO, 1986, p.136-41)

Assim, por meio do distanciamento do objeto observado, o poeta refaz a paisagem vista inicialmente e, como propõe Juan Gris, consegue ver Pernambuco “Da lente avião” pois “é de lá “que podia/ pintar sua natureza:/ com o azul da distância/ que a faz mais simples e coisa.”.(MELO NETO, 1986, p. 62)

4.3. O TRÂNSITO ESTÉTICO-CRÍTICO ENTRE CABRAL E MIRÓ

Além das constantes referências e alusões aos processos construtivos da pintura de Picasso e de Gris, João Cabral desenvolve um estudo sobre a pintura de Joan Miró.⁶⁴ Nesse estudo, o poeta aponta para a particularidade da pintura de Miró, que estaria no diálogo crítico constante do pintor com a tradição da pintura renascentista e pós-renascentista. O que João Cabral pretende mostrar é que em Miró há a valorização do fazer. Seus quadros, segundo o poeta, são “um pretexto para o fazer. Miró não pinta quadros. Miró pinta” (MELO NETO, 1998, p.39) Nessa concepção, o ato de criação é mais importante que a obra criada.

De acordo com os biógrafos do pintor espanhol, este utilizou todos os tipos de materiais na composição de suas obras. Esse procedimento, marcado sobretudo pela mais livre imaginação, demandava uma severa disciplina. José Maria Faerna García-Bermejo (1995) observa que, “para alcançar seu pleno desenvolvimento, o gênio necessita efetivamente de rigor, método e trabalho duro”.⁶⁵

Dessa forma, João Cabral propõe que compromisso de Miró com o “novo” pode ser revelado, não por seu aprisionamento a pressupostos teóricos, mas por sua reflexão permanente acerca do processo de criação. Em Miró, mais vale a luta contínua do gesto criador na procura de transcender os limites temáticos que a cristalização de formas e a profusão de cores. O pintor é visto como aquele artista que está em “permanente depuração de seus hábitos visuais, através da luta contra o hábito e habilidade” (MELO NETO, 1998,

⁶⁴ Conferir *Joan Miró*. Gravuras originais de Joan Miró. Barcelona: Editions de l’Oc, 1950. Publicado no Brasil no livro *Prosa*, 1998, p.17.

⁶⁵ Comentário na orelha do livro sobre Miró, organizado pelo crítico supracitado.

p.46).

Para García-Bermejo o grau de singularidade alcançado pelo pintor espanhol está no seu “universo temático e simbólico, aliado à sua peculiar caligrafia pictórica” (1995, p.02). São traços inconfundíveis e pessoais, mas que não conferem ao pintor a marginalidade que distancia o artista de seu tempo, pelo contrário, a arte de Miró contribuiu muito para o desenvolvimento da arte do século XX.

João Cabral, no final do estudo sobre a pintura de Miró, lembra que o pintor usa o adjetivo “vivo”, traço relevante para se entender o projeto de modernidade do catalão e que também está, constantemente, reiterado no discurso crítico e literário do poeta:

Na conversa de Miró, uma palavra existe: vivo, a meu ver muito instrutiva. Vivo é o adjetivo que ele emprega, mais do que para julgar, para cortar qualquer incursão ao plano teórico, onde jamais se sente à vontade. Vivo parece valer ora como sinônimo de novo, ora de bom. Em todo caso, expressão de qualidade. Essa palavra a meu ver indica bem o que busca sua sensibilidade e, por ela, sua pintura. Essa sensação de vivo é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou desse equilíbrio, diante do qual nossa sensibilidade não se sente ferida, mas adormecida.(MELO NETO, 1998, p.47)

O conceito de “vivo”, explicitado na citação, revela a práxis artística de Miró. Segundo J. Punyet Miró & G. Lolivier-Rahola (1998) o pintor catalão dava vida a todas as coisas que o rodeavam. As referências ao animismo das coisas aparecem várias vezes nas entrevistas do pintor: “Para mi, un árbol no es un árbol (...) sino algo humano, alguien vivo. Un árbol es un personaje, sobre todo nuestros árboles, los algarrobos. Un personaje que habla, que tiene hojas. Inquietante incluso.” (1998, p.38)

Nesse contexto, entendemos que o pintor pretendia com sua arte colorida e viva fazer a leitura metamórfica de uma realidade também metamórfica, na qual todos os objetos estão sujeitos a contínuas mutações. O resultado desse fazer é o esvaziamento da linguagem

artística, desencadeando o estranhamento: o objeto artístico fere a acomodação cotidiana.

“Vivo”, assim, pressupõe uma postura reflexiva do artista e a sua luta obscura e lenta pelo dinamismo na pintura. Esse dinamismo proporcionaria a subversão da linguagem e a sua constante renovação. Tal procedimento aproxima o pintor de seu crítico-poeta, uma vez que a composição poética cabralina, em todas as suas fases, está ligada à reflexão metalingüística. Marly de Oliveira, no prefácio da obra *Prosa*, ao lembrar o poema que Cabral dedicou ao pintor⁶⁶, confirma essa aproximação. Ambos estariam preocupados com um tipo de arte nova, “cuja qualidade seria o ‘vivo’ da coisa, o inquietante território ‘onde a vida é instável e difícil’”.(MELO NETO, 1998, p.06).

4.3.1. A ESTÉTICA DO “VIVO” EM JOAN MIRÓ

A partir de alguns dados críticos e biográficos de Miró, bem como da observação de algumas pinturas que apontam para o processo de construção do artista espanhol, tentaremos aproximar o projeto poético cabralino da proposta do pintor catalão. Acreditamos que a trilha comum dos dois artistas está evidenciada na idéia de *dinamismo* de seus projetos, que se configuram a partir do desdobramento das imagens apresentadas, da repetição de palavras, da reincidência ao mesmo tema, como às paisagens da infância e ao motivo feminino, por exemplo. Por outro lado, vale ressaltar que os dois artistas valorizam a força sensível do olhar como processo inicial de suas criações.

O primeiro aspecto que chama a nossa atenção na obra do pintor em tela é a reincidência à paisagem de Mont-roig, um povoado de Tarragona, situado a 140 km de Barcelona. Suas primeiras obras apresentam retratos de personagens de sua convivência,

⁶⁶ Conferir anexo 04.

bem como paisagens de sua terra natal, principalmente paisagens montanhosas de Mont-roig:

Es la tierra, la tierra: algo más fuerte que yo. Las montañas fantásticas desempeñan un papel en mi vida, y el cielo también. Es el choque de esas formas en mi espíritu más que la visión. En Mont-roig, es la fuerza lo que me alimenta, la fuerza (...) Mont-roig es el choque preliminar, primitivo, al que vuelvo siempre. Fuera, todo se mide en relación com Mont-roig.⁶⁷

Mont-roig é lugar onde o pintor encontra a tranqüilidade e a paz necessárias para a sua concentração, segundo Miró & Lolivier-Rahola (1998). Ainda de acordo com seus biógrafos, as cores ocre das paisagens de Miró “evocan la sequedad de los estíos catalanes que en Prades se ve subrayada por la larga calle desierta, enmarcada por casas abrumadas por el calor de un cielo nuboso pero desesperadamente seco.” (1998, p.22)

Esse vínculo estreito com a terra natal também é percebido em todo o discurso cabralino. O poeta nordestino dizia que “o homem só é amplamente homem quando é regional. Se me tirar a estrutura ideológica do pernambucano, eu nada sou.”(MELO NETO, 1958) Por isso, observamos tantas referências em sua poesia a Pernambuco ou ao contexto nordestino em geral. Do mesmo modo que Miró, João Cabral não perde de vista a região natal no momento em que organiza a sua temática.

Outro momento em que percebemos a proximidade dos dois artistas é em relação ao tratamento dado à temática feminina. A mulher é uma imagem permanentemente desdobrada pelos dois artistas. Em Miró é vista, juntamente com a imagem da estrela e do pássaro, como os personagens-arquétipos do pintor espanhol.

Um dos primeiros quadros do pintor em que há o motivo feminino é *Retrato de unaniña* - 1918-1919 (Fig.03), trabalhado num estilo detalhista que “aplica a la

⁶⁷ Conferir *Conversaciones com Joan Miró*, entrevistas com G.Raillard, 1978, publicado em MIRÓ & LOLIVIER-RAHOLA (1998)

representación de cada rasgo físico. Cada detalle es filtrado por su mirada las formas se estilizan y los objetos quedan reducidos a configuraciones lineales.” (MIRÓ & LOLIVIER-RAHOLA,1998, p.24). Nesse sentido, é uma imagem organizada dentro dos princípios da arte realista, na sua vertente espanhola mais tradicional. No *Retrato de bailarina espanhola* – 1921 (Fig.04), também se percebe a influência da pintura medieval catalã na repetição dos olhos amendoados e do nariz de perfil nítido. Apesar da constante experimentação de procedimentos artísticos ser a marca da pintura de Miró, percebemos, nas duas telas citadas, um pintor ligado às suas origens.

Já *La masovera* -1922-1923 (Fig.05) é considerada uma obra de transição do pintor catalão, por combinar detalhes realistas com elementos totalmente alheios a essa natureza. O quadro mostra uma mulher, cujos pés são exagerados, sugerindo, segundo García-Bermejo, “a convicção do pintor de que as coisas ou pessoas absorvem força da terra em que se apóiam, da mesma forma que uma árvore dela se nutre pelas suas raízes.”(GARCÍA-BERMEJO, 1995, p.02).

Na fase surrealista, percebemos que Miró abandona a exigência da terceira dimensão e do centro do quadro, lançando-se contra qualquer tipo de hierarquização de elementos em suas pinturas. Assim, diante da tela, o espectador passa por uma série de fixações sucessivas, para a apreensão dos vários setores do quadro. Há uma espécie de desintegração da unidade do quadro. É como se houvesse um quadro dentro de outro quadro, exigindo uma contemplação descontínua do espectador. Embora o pintor jamais tenha sido considerado como um surrealista ortodoxo, ele consegue absorver desse movimento o potencial que legitima o inconsciente e o onírico como material artístico, na opinião da maioria de seus críticos. E é esse material que vai possibilitar a liberação de seu próprio estilo pictórico, sintetizando os elementos telúricos e mágicos da sua fase

detalhista.

Depois da experiência com o estilo surrealista, Miró retorna à imagem feminina, quando dá atenção à figura humana, criando uma iconografia própria. Nessa fase, “as obras são marcadas por um traço livre e seguro onde a cor e a forma constroem o quadro”, segundo José Maria F. García-Bermejo (1995, p.19)

Com exemplo dessa fase, destacamos a tela *Retrato de Mrs. Millis* – 1929 (Fig.06), que foi inspirada no quadro de George Engleheart. A tela representa uma jovem aristocrata, bem vestida, lendo uma carta de amor. Nessa tela, a mulher é representada num tom parodístico, que deforma a figura ao reduzir a cabeça e o pescoço da mulher, sob a forma dominante do chapéu de abas largas. A cabeça feminina minúscula, com poucos pêlos, vai aparecer também em outros quadros do pintor, juntos aos atributos sexuais, considerados pelos seus críticos como signos da fecundidade.

Já no quadro *Caracol, mulher, flor e estrela* – 1934 (Fig. 07), o pintor volta a alargar as extremidades do corpo. Nesse quadro de 34 há o anúncio da “liberação do espaço perseguido pelo artista ao longo de sua carreira, uma vez que a mulher e os demais elementos aparecem suspensos, sem horizonte.” (GARCÍA-BERMEJO, 1995, p.26).

Mulher e cachorro - de 1936⁶⁸ é a tela em que o poeta relaciona a figura feminina à personagem de *Guernica*, de Picasso. As duas telas expressam os sofrimentos das vítimas ante o horror da guerra, de acordo com os críticos dos dois pintores.

Em 1938, Miró pinta uma série de quadros intitulada *Mujer sentada I y II*, na qual apresenta um corpo feminino que sofre transformações inesperadas. No quadro *Mulheres rodeadas pelo vôo de um pássaro* - de 1941 (Fig.08), da série *Constelaciones*, as mulheres são envolvidas pelas sucessivas posições do pássaro, que parecem invadir as

⁶⁸ Infelizmente não conseguimos uma cópia desse quadro na bibliografia consultada sobre o pintor.

“extremidades do quadro, criando uma trama expansiva que virtualmente ultrapassa os limites da pintura.”(GARCÍA-BERMEJO, 1995, p.29).

Na tela *Mulher e pássaros ao amanhecer* – 1946 (Fig. 09), a mulher, além de reunir atributos sexuais de ambos os gêneros, é apresentada através de linhas finas, terminadas em um ponto, junto ao sol, aos pássaros e às estrelas, retomando o universo telúrico dos primeiros tempos do pintor, numa dimensão cósmica.

O mesmo tema é retomado em 1968, quando Miró pinta *Mulher e pássaros na noite*(Fig. 10) num momento em que o pintor revisa todo o seu processo de aprendizagem com pinturas. Nessas últimas telas “o gosto pelo traço manifesta-se em grossas linhas negras que se destacam dos fundos de impressão homogênea ou sobre superfícies salpicadas de pintura” (GARCÍA-BERMEJO,1995, p.48).

Também em 1972, há a mesma temática em *Mulher e pássaro, diante do sol* (Fig. 11) e o mesmo estilo das linhas grossas e negras, sobre as superfícies pintadas. Nessas telas, a linha termina em um parêntese, símbolo considerado por seus críticos como o de uma barreira que impede a fuga da energia do pintor.

A nosso ver, a permanente pesquisa de meios expressivos, aliada à reincidência de temas e o deslumbramento pela cor, marca a arte do pintor espanhol, aproximando-o do poeta brasileiro, como tentaremos mostrar a seguir.

4.3.2. O MOVIMENTO NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL

Ao destacarmos o adjetivo “vivo” como uma das marcas das propostas artísticas de Miró e de João Cabral, tentamos sugerir que as estéticas de ambos são caracterizadas por uma espécie de dinamismo ou movimento revelador da preocupação desses artistas com o

lado vivo de suas imagens. Essa preocupação é perceptível principalmente no momento em que os dois artistas tematizam o processo da criação. Vale lembrar que tematizar o processo da criação vai além do uso da metalinguagem. Significa também produzir uma arte que está em constante processo de renovação de seus meios expressivos.

Muitos leitores críticos de João Cabral observaram que o projeto estético do poeta, em relação ao panorama do Modernismo brasileiro, instiga um esvaziamento semântico, propondo a palavra poética como resultante de um processo criador que se debruça sobre si mesmo⁶⁹. Nesse sentido, João Cabral tece o desligamento da sua arte da tradição, por viver numa sociedade tecnológica e capitalista, e oferece a sua imagem como a do poeta que é destituído da aura de gênio.

Assim, a diferenciação ou inovação da poética cabralina estaria não só no seu distanciamento da tradição, como na sua ruptura, pela dessacralização do poeta e da criação poética, quando há a negação do derramamento emocional, que é substituído pela ação, processo ilimitado pela busca da palavra.

Já observamos que João Cabral não propõe a arte como a imitação da realidade e nem pretende apresentá-la como denúncia de uma alienação coletiva, manipulada e de fundo ideológico. Pelo contrário, a sua poética é antes um instrumento cortante, abrindo fendas para denunciar a cristalização das idéias, para corroer um real socialmente inculcado. Através do despojamento do significado, abre espaços para que a significação – salpicada de ideologias – seja racionalmente corroída. Entre o sensível (real) e o vazio (surreal), entre o lírico e o social, João Cabral abre espaços para que a palavra se movimente, conduzindo o leitor para o processo da feitura do texto, em sua material concretude, decodificando o real social pelo eco, pelo secagem do lírico, como propõe

⁶⁹ Essa é a opinião de Reinaldo Martiniano Marques (1983).

Theodor W. Adorno (1980) .

Daí, os traços da modernidade nessa poética são sólidos, racionais. É a palavra concreta, centrada em imagens duras e cortantes, que deslizam, universalizando-se ao suscitar a constante reflexão daquele que se propõe a adentrar nos poemas. Assim, a análise das imagens em João Cabral deixa entrever a dinâmica do ato criador, calcada na tensão entre o distanciamento e a aproximação do real.

É nesse viés que consideramos o discurso de Miró, quando pela fragmentação, pela geometria e pela multiplicidade de perspectivas de sua caligrafia pictórica, propõe a fusão do lógico e ilógico, do racional e do onírico. Exemplos dessa dinâmica estão nos quadros comentados anteriormente.

Em relação a João Cabral, no poema “A bailarina”, do livro *O engenheiro* (1942-1945), percebemos o cruzamento de imagens, por oferecer a temática da mulher aliada à imagem do pássaro:

A bailarina

A bailarina feita
de borracha e pássaro
dança no pavimento
anterior do sonho.

A três horas de sono,
mais além dos sonhos,
nas secretas câmaras
que a morte revela.

Entre monstros feitos
a tinta de escrever,
a bailarina feita
de borracha e pássaro.

Da diária e lenta
borracha que mastigo.
Do inseto ou pássaro
que não sei caçar.

(MELO NETO, 1986, p.342)

Nesse poema, a mulher “feita de borracha e pássaro”, é apresentada em movimento, dançando “no pavimento/ anterior do sonho”.(MELO NETO, 1986, p.342). A despeito de sua constituição, ou seja, feita de elementos cotidianos, concretos e, ao mesmo tempo, sensível, ela se movimenta. É um ser vivo que se apresenta diante de nossos olhos, mesmo que as circunstâncias da sua constituição sejam desfavoráveis a essa apresentação.

Tomado na perspectiva metalingüística do *fazer* poético, o poeta revitaliza uma das imagens femininas mais prosaicas, a da bailarina, figura marcada tradicionalmente pela leveza e abstração. Como já assinalamos anteriormente, a mulher que dança aparece com frequência na poética cabralina, principalmente no momento em que João Cabral passa a conviver com os espanhóis. No entanto, essa imagem da bailarina é substituída pelas imagens das bailadoras do *flamenco*, por adquirir densidade concreta no contexto poético.

Os poemas que abordam essa temática se organizam a partir de processos dinâmicos, os quais impõem um constante exercício à poética cabralina. A concretude das imagens limitam o signo ao mesmo tempo que invocam, na apreensão do leitor/espectador, um jogo de aproximação e distanciamento da realidade. O nexos que permite a correlação imagética não é imediato ou fortuito: obedece à dinâmica do poema e brota de sua interioridade, reiterando a tensão – mola mestra do processo criativo – segundo a ótica e a semiótica de João Cabral.

Logo, à medida que o ilusionismo pictórico da visualidade se desencadeia no texto, os recursos da poética cabralina – colagem, montagem e desmontagem – se revigoram e objetivam o estudo do fazer poético. Todos esses aspectos serão comentados e ilustrados, na seqüência, momento em que tratamos da dança e da música na poética de João Cabral.

CAPÍTULO 5

MÚSICA , DANÇA , ARQUITETURA E LITERATURA EM DIÁLOGO

No campo da estética comparada, literatura e música costumam ser aproximadas por serem artes que se desenvolvem no tempo; enquanto as artes plásticas, isto é, arquitetura, escultura e pintura, constituem-se e apresentam-se no espaço. As primeiras são associadas ao sentido da audição, as artes plásticas são apreendidas pela visão.

Na concepção de Georg W.F. Hegel (1999, p. 113), pintura, música e literatura aproximam-se por serem artes românticas, cujos materiais sensíveis expressam a idéia com o mais alto grau de perfeição. Etienne Souriau (1969), por sua vez, divide as artes em dois grupos, considerando a música como uma arte de primeiro grau, em que todo o conjunto dos dados que constituem a obra partilha o modo de existência dos materiais sensíveis a partir dos quais ela se constitui; e literatura como sendo um das artes do segundo grau, imitativa ou representativa, em que há dependência entre os dados imediatos da obra com os elementos suscitados e apresentados por seu discurso, os quais existem de modo distinto da obra, tal como a mesma se nos apresenta aos sentidos. As artes do primeiro grupo apresentam a forma primária, apreendida pela percepção; as últimas, além da primária, apresentam a forma secundária, a qual é percebida pela imaginação.

Diante do exposto, percebemos que as teorias que discutem as correspondências entre literatura e música são múltiplas e complexas. No entanto, segundo Antonio Manoel

(1985)⁷⁰, apesar das especificidades de cada uma dessas linguagens, essas correspondências podem derivar:

da identidade genética de algumas formas convencionais, que às vezes preservam traços de sua origem mesmo depois de sua diferenciação no decorrer histórico. Há aquelas que se inscrevem por meio da mútua influência produzida pelo convívio de músicos e poetas em diferentes circunstâncias. Acrescentamos as intenções e os programas, os alvos expressivos e criadores de indivíduos, grupos e períodos, que induzem, promovem e realmente instauram a troca de objetivos: poesia como música, música como poesia. (DAGHLIAN, 1985, p.09)

Manoel lembra ainda que ambas as artes têm como base material a sonoridade. Em virtude disso, os estudiosos da literatura têm se apropriado de termos pertencentes à terminologia da música, como por exemplo, “dissonância”, “melodia”, “harmonia”, “polifonia”, dentre outros. Do mesmo modo, os músicos tomam de empréstimo termos relativos à literatura, tais como: “elegia”, “ídílio”, “cesura” etc. O autor supracitado chama a atenção também para aqueles termos que podem apresentar divergências semânticas, como “cadência”, “período”, “tema”, “frase”, “motivo”, “entoação”, “timbre”, “metro” e “ritmo”, os quais referem a um elemento essencial na música e na poesia.

Além desses aspectos, o crítico mostra que embora a tradição dessas correspondências, bem como a idealização de uma das duas artes como projeto estético do pólo dessa relação (música como poesia/ poesia como música) seja comprovada no plano mítico (Apolo, Hermes, Orfeu, Anfião) e no plano histórico-literário (poesia trovadoresca, por exemplo), somente a partir da segunda metade do século XIX essas correspondências adquiriram o foro da convenção.

⁷⁰ Texto de apresentação do livro *Poesia e Música*, organizado por Carlos Daghlian (1985).

Nesse contexto, acreditamos que as formulações de João Cabral em relação à música apresentam alguns traços originais que devem ser apontados. O primeiro deles é que o poeta não se considera um sujeito antimusical, mas antimelódico:

Não sou musical para o ouvido por deficiência, mas me considero musical no sentido de que música não é só melodia embalante, mas construção de sons no tempo. Organização de elementos (na poesia, imagísticos e conceituais), uma arquitetura que se desenvolve numa determinada extensão de tempo. Você usou bem o verbo “desidratar”. Ao procurar “desidratar” minha expressão, eliminei dela todos os líquidos fluviais inúteis, isto é, tudo o que se introduz gratuitamente no verso para se atingir o que é mais fácil e superficial da música, a melodia. (MELO NETO, 1976)

Além de negar um tipo de música marcada pela melodia, João Cabral afirma que o seu interesse é pela música a contrapelo, “não o entorpecente, mas o estimulante. Ora, o *flamenco* me dá isso. É como a luz que arde nos olhos de quem estava dormindo no escuro.” (Ibidem) Desse modo, João Cabral destaca também a possibilidade visual da música.

As raras referências críticas que tentam incorporar a música e a dança *flamencas* à poética cabralina, porém, evidenciam apenas o aspecto sonoro do canto espanhol, como sendo um recurso para acentuar o caráter metalingüístico do texto, ou a temática da agudeza do discurso cabralino comparado ao falar a *palo seco*, contundente de Graciliano Ramos. Nesse sentido, relacionam tal aproveitamento interdiscursivo ao “fazer” do poeta e ao efeito eletrizante que esse recurso provoca no leitor. O lado visual da música, que na maioria das vezes está articulada à dança, não é considerado nesses casos.

A nosso ver, em João Cabral, a música e a dança *flamenca* recuperam o sentido de uma arte “viva”. O conceito de “vivo” na poética do autor já foi discutido como um tipo de

recurso que na visão do poeta indica bem o que busca a sensibilidade de Miró: “Essa sensação de vivo é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou desse equilíbrio, diante do qual nossa sensibilidade não se sente ferida, mas adormecida.”(MELO NETO, 1998, p.47) Tendo em vista essas observações e o interesse de João Cabral pelo *cante flamenco*, tentaremos estabelecer algumas relações entre João Cabral e a poesia de Federico García Lorca.

5.1.O CANTE JONDO E SEU APROVEITAMENTO NA POÉTICA CABRALINA

Federico García Lorca (189-1936), poeta espanhol apaixonado pelas tradições culturais de seu povo publica, em 1921, o *Poema del cante jondo*, livro que representa um novo rumo em sua obra, segundo Ian Gibson (1989). As composições de Lorca nessa obra, de acordo com Gibson, tentam imitar as letras das cantigas como fizeram tantos poetas no século XIX e mesmo, em boa parte, no século XX:

A Guitarra

Começa o pranto
da guitarra.
Quebram-se os copos
da madrugada.
Começa o pranto
da guitarra.
É inútil calá-la.
É impossível calá-la.
Chora monótona
como chora a água,
como chora o vento
sobre a nevada.
É impossível
calá-la.
Chora por coisas
distantes.
Areia do Sul quente

que pede camélias brancas.
Chora flecha sem alvo,
a tarde sem manhã
e o primeiro pássaro morto
sobre o ramo.
Oh! Guitarra!
Coração mal ferido
por cinco espadas.

(LORCA, 1999, p.183-4)

Apesar de não usar a primeira pessoa, como é a regra no *cante jondo*, o poeta se propõe a criar na mente do leitor a “sensação de ‘enxergar’ as fontes primitivas (as ‘remotas terras da tristeza’) de que nasce a angústia do *cante jondo*, e acompanhá-la com a imaginação desde a primeira nota até que a voz do *cantaor* se extinga.”(GIBSON,1989, p.140). Nesse sentido, nos textos de Lorca, há o retorno às raízes míticas do mundo cigano:

Poema de Soleá⁷¹
A Jorge Zalamea

Terra seca,
terra quieta
de noites
imensas.

(Vento olival,
vento na serra.)

Terra
velha
do candil
e da pena.
Terra
das fundas cisternas,
Terra
da morte sem olhos
e das flechas.

(Vento pelos caminhos.
Brisa nas alamedas.)

(LORCA, 1999, p.189)

⁷¹ De acordo com os editores da obra de Lorca, “soleá” ou “soledad” é um dos tipos de canção da Andaluzia.

Observando a linguagem do poema, percebemos que García Lorca herda toda a espontaneidade e o vigor de um falar que nasce de sua terra. Lembramos que, além de poeta, Lorca é músico. Sobre a música, o poeta escreve alguns artigos, dentre eles, “Regras em música”, no qual diz que “o verdadeiro artista obra por intuição, não por regras; no que tange à música, o que o compositor precisa, depois de aprender os rudimentos, é de uma imaginação original e um coração apaixonado.” (GIBSON, 1989, p.88)

De certo modo, a espontaneidade, a valorização da imaginação e de estados emocionais que caracterizam a poesia do espanhol surge em decorrência do posicionamento de Lorca contra a poesia fria e descritiva do Ultraísmo. Essa tendência é ressaltada pelo poeta em sua correspondência com um jovem poeta andaluz, Adriano del Valle y Rossi, em 1918:

Sou um grande romântico, e este é o meu maior argumento. Num século de zepelins e mortes sem sentido, choro ao meu piano, sonhando com a bruma haendeliana. Escrevo versos muito meus, louvando igualmente Cristo e Buda, Maomé e Pã. Por lira tenho o meu piano e, em vez de tinta, suor de desejo, o pólen amarelo do meu lírio interior e meu grande amor. Temos que matar esses ‘burgueses frajolas’ e apagar o riso das bocas dos que amam a Harmonia. Temos que amar a lua no lago de nossas almas e moldar nossas meditações religiosas no magnífico abismo de poentes chamejantes...porque a cor é a música dos olhos...Aqui vou pousar minha pena para subir à misericordiosa nau do Sono. Agora sabes como sou, pelo menos em parte de minha vida...”(LORCA, *apud* GIBSON, 1989, p.101)

Por outro lado, não podemos nos esquecer de que, desde criança, o poeta espanhol convive com várias famílias de ciganos em *Fuente Vaqueros*, sua terra natal, onde os ciganos constituem dez por cento da população. No tempo da adolescência, Lorca frequenta muitas vezes as grutas do Sacromonte, onde vivem dançarinos e cantores ciganos. Mais tarde, em 1922, Lorca realiza uma pesquisa sobre o *cante jondo*, que é apresentada sob a forma de conferência aos intelectuais de seu tempo.

O poeta participa também de reuniões onde há contato com os cantores do *flamenco*. Em uma dessas ocasiões, uma festa organizada em 1927 para jovens literatos espanhóis em Madri, da qual também participa Damaso Alonso e Rafael Alberti, Manuel Torre, um grande *cantaor* cigano, tenta explicar aos presentes os mistérios do *cante jondo* – o genuíno *flamenco* - através da enunciação do seguinte pensamento: “o que temos de buscar constantemente, até encontrar, é o tronco negro do Faraó; isto é, um meio de ligar-se à herança que, na tradição cigana, remonta ao tempo em que as tribos perambulavam no Egito.” (GIBSON, 1989, p.236)

Embora não tenha tido a mesma experiência de García Lorca, a referência à música *flamenca* e ao universo cigano também é constante na poética cabralina, desde *Paisagens com figuras* (1954-1955), primeiro livro que articula o Nordeste ao contexto espanhol:

Diálogo

A J. P. Moreira da Fonseca

A – O canto da Andaluzia
é agudo com 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 um 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 incendia
em chama que arde sozinha.

A primeira parte do poema de João Cabral, organizada em conjuntos de estrofes que se contrapõem, parece propor um diálogo direto com as características do *cante jondo*

registradas na poesia de Lorca. O poeta pernambucano recupera as mesmas imagens cortantes da seta e da espada de Lorca, só que destituídas de seu tom lacrimoso, mas tratadas no seu contexto de agudeza “reta” e de “penetrante fio”.

Na segunda parte, o poeta pernambucano tenta interpretar a música andaluza na sua relação com o cotidiano do povo andaluz:

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
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 toureiro e o touro,
vazia, embora precisa,

em que se busca afiar
em terrível parceria
no fio agudo de 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, 1986, p.264-5)

Nas últimas estrofes do texto, João Cabral dá sentido ao cantar espanhol no que concerne ao seu poder de sugestão do canto que envolve tanto o cantor como os seus ouvintes. Nesse contexto, o poeta brasileiro remete-nos à figura do *duende* de Lorca.

Para Lorca, *duende* (que na linguagem comum designa um espírito sobrenatural do tipo *poltergeist*) passou a denotar uma forma de inspiração dionisíaca sempre relacionada à angústia, ao mistério e à morte, e que anima particularmente o artista que se apresenta em público – o músico, o dançarino ou o poeta que recita sua criação para uma platéia ao vivo, como tantas vezes ele mesmo fez. Se bem que o *duende* possa se manifestar em qualquer lugar, Lorca estava convencido de que a Espanha é o seu país de preferência – o país onde a *fiesta* nacional (que não se deve confundir com esporte) é o rito sacrificial da tourada. Sem *duende*, explicava Lorca, a arte do *cantaor*, ainda que tecnicamente perfeita, não terá pungência, não causará arrepios na espinha de quem o escuta. (GIBSON, 1989, p.143)

Portanto, é esse poder de *duende* que João Cabral destaca em seus depoimentos e ao tematizar o *cante jondo* em vários momentos de sua poesia:

El cante hondo

*This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper*

O *cante hondo* às mais das vezes
desconhece essa distinção:
o seu lamento mais gemido
acaba em explosão.

Tão retesada é sua tensão,
tão carne viva seu estoque,
que ao desembainhar-se em canto
rompe a bainha e explode.

(MELO NETO, 1997, p. 47)

Além de se referir à música *flamenca* como um canto explosivo, antimelódico por excelência, o poeta compara-a ao frevo de sua terra, observando que “são músicas que me excitam e despertam.”(MELO NETO, 1991)

Ainda el cante flamenco

É música desejada
como o que não adormece:
o mais contrário do embalo
e do conto emoliente.
Na Andaluzia esse canto

insonífero se atende:
a contrapelo, esfolado,
arrepiando a alma e o dente.

(MELO NETO,1997, p. 63)

É importante observar que o poeta pernambucano, nos textos citados, também consegue identificar, no *cante jondo*, a voz do povo espanhol, que expressa na música os seus sentimentos mais profundos. Ao estudar as origens e a evolução desse *cante jondo*, García Lorca estava convencido de que foram os ciganos da Andaluzia que deram ao *cante* a sua forma definitiva, apesar das influências mais remotas que entram em sua formação como a adoção pela Igreja do cantochão litúrgico bizantino ou a invasão moura de 711 d. C. O poeta espanhol também investigou as quatro formas do *cante jondo*, a saber, *siguiriya*, *soleá*, *saeta* e *petenera*. Na seqüência deste estudo, mostraremos como João Cabral aproveita a primeira forma do *cante* ao tratar da dança de uma bailadora do *flamenco*.

Antes de João Cabral, Lorca corporificou numa mulher a cantiga evocada. Segundo Gibson, a mulher em Lorca representa a angústia expressa nessas melodias primitivas. Essa angústia resulta da morte, do amor infeliz ou do desespero, temas que o poeta espanhol aproveitou em seus textos. As melodias dos ciganos, por outro lado, revelam, segundo Gibson,

os arcanos da alma andaluza (donde o nome de “cante fundo”). E o estudo do *cante jondo* levou Lorca a concluir que os andaluzes são “um povo triste, um povo estático”, não os cantores folgazões e extrovertidos que em geral os estrangeiros imaginam. Não só a música do *cante jondo* como as letras fizeram-lhe ver isso. (GIBSON,1989, p.142)

Além desses aspectos, Lorca identificou nas letras do *cante* versos marcados pela concisão, por gradações sutis de angústia, por imagens expressivas e pela obsessão da

morte. Muitos desses elementos são atualizados pela poética cabralina. Vale ressaltar ainda que para João Cabral, García Lorca é comparado a um diamante que se pode “pegar por vários lados. Lorca, para mim, é um poeta genial a partir do *Romancero gitano* e do *Cante jondo*. É que, mesmo *amável* – não sei –, me fascina, tem qualquer coisa.”(MELO NETO, 1966)

Nos versos incisivos de João Cabral, recuperamos a concisão, a angústia e as expressivas imagens a que Lorca se refere. A despeito dessas aproximações entre Federico García Lorca e João Cabral, quanto ao aproveitamento do *cante jondo* em seus textos, lembramos que a linguagem de Lorca é marcada por um processo densamente metafórico, revelando uma habilidade inata de criar imagens, como ressaltam seus biógrafos.

A longa convivência do poeta espanhol com os ciganos faculta a escrita do *Romancero Gitano* (1924-1927) que, segundo Gibson, também nasceu devido em parte ao “contato de Lorca com esse povo exótico de procedência hindu, que, apesar de suas origens distantes, não raro parece mais andaluz que os próprios andaluzes.”(GIBSON, 1989, p.51)

José Carlos Lisboa (1983) recorta uma fala de Lorca, na qual o poeta observa que *Romancero Gitano* é a sua obra mais popular, aquela que tem mais unidade, onde a sua “feição poética aparece, pela primeira vez, com personalidade própria, virgem de contato com outro poeta e definitivamente desenhada.” (LORCA, *apud* LISBOA, 1983, p.13) O poeta espanhol explica também que, embora seja chamado *gitano*, o texto é um poema da Andaluzia. O termo *gitano* é escolhido por ser o mais elevado, o mais profundo, o mais aristocrático de seu país, e também por ser o mais representativo do seu modo de poetar e o que guarda mais afinidades com “a chispa, o sangue e o alfabeto da verdade andaluza e universal”.(Ibidem). Ainda de acordo com García Lorca, o *Romance Gitano*

é um retábulo da Andaluzia com gitanos, cavalos, arcanjos, planetas, com a sua brisa judia, com sua aragem romana, com rios com crimes, com a nota vulgar do contrabandista e a nota celeste dos meninos nus de Córdoba, que zombavam de São Rafael (...) [Livro] em que as figuras servem a fundos milenares e em que não há senão uma personagem (...) a *Pena* que se filtra na medula dos ossos e na seiva das árvores, e que não tem nada a ver com a melancolia, a nostalgia ou qualquer aflição ou doença da lama; que é um sentimento mais celeste que terrestre; pena andaluz que é uma luta amorosa com o mistério que o rodeia e não pode compreender.(LORCA, *apud* LISBOA, 1983, p.13)

Assim, o poeta espanhol tenta caracterizar os dezoito romances de seu livro. Além desses aspectos, García Lorca faz um comentário sobre o aproveitamento do mito e do realismo espanhol em seus textos:

Desde os primeiros versos se observa que o mito está mesclado com o elemento que chamaríamos de realista, embora não o seja, visto que ele, ao contato com o plano mágico, se torna ainda mais misterioso e indecifrável, como a própria Alma da Andaluzia, luta e drama do veneno oriental do andaluz, com a geometria e o equilíbrio impostos pelo romântico, pelo bético (*sic*). (LORCA, *apud* LISBOA, 1983, p.14)

Todas essas observações de Lorca são importantes, na medida em que esclarecem o modo como o poeta espanhol trata de temas ciganos em suas obras. Por outro lado, ajudam-nos a entender os contrastes que aparecem em seus poemas, como no texto “*La Monja Gitana*”:

A Monja Gitana

Silêncio de cal e mirto
Malvas entre as ervas finas.
A monja borda alelis
sobre um pano palhiço.
Voam na aranha gris
sete pássaros do prisma.
A igreja grunhe ao longe
como um urso de barriga para cima.

Quão bem borda! Com que graça!
Sobre o pano palhiço,
ela quisera bordar
flores de sua fantasia.
Que girassol! Que magnólia
de lantejoulas e cintas!
Que açafões e que luas,
no mantel da missa!
Cinco toranjas se adoçam
na próxima cozinha.
As cinco chagas de Cristo
cortadas em Almeria.
Pelos olhos da monja
galopam dois cavaleiros.
Um rumos último e surdo
lhe desprega a camisa,
e ao olhar nuvens e montes
nas hirtas lonjuras
parte-se o seu coração
de açúcar e erva-lúisa.
Oh! Que planura empinada
com vinte sóis em cima.
Que rios postos de pé
vislumbra sua fantasia!
Mas segue com suas flores,
enquanto de pé, na brisa,
A luz joga xadrez
no alto da gelosia.

(LORCA, 1999, p.365)

Em relação a esse romance, Lisboa observa que há a quebra da tradição do octossílabo, já que o romance apresenta trinta e seis versos sem intervalos gráficos. Os versos pares são arrematados pela assonância do *í-a*, diferindo-se dos demais poemas do livro. Além desses aspectos estruturais, o texto é construído na base de uma antinomia, anunciada no título do romance. A palavra “monja” sugere um quadro de regra e disciplina, ao passo que a qualificação “gitana”, segundo o crítico, remete-nos à idéia de

raça inquieta e andarilha, marcada pela exuberante fantasia tanto exteriormente acentuada nas roupagens policrômicas e no espetacular excesso de adornos pessoais como nos caprichos dos ofícios preferidos pelos ciganos e nas suas ousadas criações artísticas (nos metais, nas músicas, nas danças) – que correspondem s impulsos interiores instáveis, quase anárquicos do sangue. (LISBOA, 1983, p.73)

Por outro lado, o texto explora uma personagem humana, a monja, e uma personagem não-humana, a luz, que serve de contraponto ao narrado. Ainda de acordo com a leitura de Lisboa, no ponto de vista da linguagem, além da referência auditiva proposta desde o início do poema e de um apelo olfativo no cheiro das toranjas, há uma rica aptidão pictórica, explicitada em menções e expressões visuais.

Apesar de o poema aparentemente conduzir o leitor à imagem de uma pintura estática, devido ao aproveitamento de recursos sensoriais, o modo como o poeta trata esse universo policrômico suscita ação e movimento, que se registram nas formas verbais do poema, remetendo-nos ao mesmo tempo ao plano do concreto e o da fantasia, segundo Lisboa. Desse modo, resguardadas as diferenças que existem entre a proposta estética de Lorca e de João Cabral, podemos estabelecer algumas aproximações entre os dois autores também no que se refere ao aproveitamento da temática feminina pelo poeta brasileiro, sobretudo em sua relação com a dança espanhola.

5.2. A DANÇA *FLAMENCA* NA POÉTICA CABRALINA⁷²

Segundo Virgil C. Aldrich (1969), a dança se constitui como uma arte impura, híbrida, por misturar escultura, música e literatura. Essa impureza da dança pode ser

⁷² Nesta parte da tese, aprofundamos algumas questões que foram apresentadas como parte de nossa Dissertação de Mestrado, intitulada “Motivo feminino e construção poética em João Cabral de Melo Neto”, sob orientação da professora doutora Melânia Silva de Aguiar, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em 2001. Posteriormente o texto da Dissertação foi publicado resumidamente no livro *Tradição e contemporaneidade: língua e literatura*, coletânea de dissertações, organizada pelas professoras Maria do Carmo Lanna Figueiredo e Maria Nazareth Soares Fonseca e publicada pela PUC Minas, em 2003, p.77.

confirmada no poema “Estudos para uma bailadora andaluza”, de João Cabral, por apresentar o corpo-em-ação da bailadora *flamenca*, que retrata expressivamente algo, como uma estátua o faz com sua forma; ao mesmo tempo em que o ritmo do “taconear” absorve as formas visíveis, dirigindo o conteúdo da mensagem ao ouvido do espectador. Assim reunidos todos os elementos da dança, surge um conteúdo literário: a história do sofrimento, da dor e das esperanças do povo da Andaluzia. Por outro lado, observamos a possibilidade de ler na dança *flamenca* toda a sensualidade e o erotismo da bailadora espanhola.

A imagem da bailadora andaluza, entretanto, é recuperada em vários outros textos de João Cabral. Os procedimentos composicionais da recorrência à palavras e a reincidência de imagens da bailadora marcam a estética de João Cabral, enquanto possibilidade de impedir o congelamento de suas imagens como se fosse um objeto acabado. É uma espécie de dinamismo que desperta na consciência do leitor atitude correspondentemente ativa. Na seqüência de nosso estudo, mostraremos o movimento do intercurso da dança e da música *flamenca* na poesia cabralina.

O poema que melhor retrata a poética do *vivo* e ao mesmo tempo constitui-se como referência direta à dança e à música *flamenca* é aquele que, segundo a tradição crítica “oficial” introduz o lirismo feminino nessa poesia: “Estudos para uma bailadora andaluza”, do livro *Quaderna* (1956-1959)⁷³. São cento e noventa e dois versos, divididos em seis grupos de oito estrofes cada um. Cada estrofe, por sua vez, apresenta versos em redondilha maior. O poema apresenta também rimas em /i/ na primeira, terceira, quarta e sexta partes;

⁷³ Na opinião de Barbosa (1975) e de Campos (1976), *Quaderna* inaugura o motivo feminino nessa poesia. Barbosa vai mais longe ao dizer que o modo como João Cabral celebra a mulher em *Quaderna* indicia a *conquista da linguagem da poesia* pelo poeta.

rimas em /e/ na segunda e quinta partes, como ressalta Secchin (1999).

Se considerado o valor estético dos sons⁷⁴ das rimas, é bom lembrar que o *i* para muitos é fino, penetrante, agudo como espinho, mas frio. Portanto, os efeitos sonoros do texto, possibilitam a *visualização* da tensão em que se encontra a bailadora, bem como de alguns aspectos plásticos da dança.⁷⁵

Já o título do poema, “Estudos para uma bailadora andaluza”, sugere, na obra do poeta, aquilo que, na pintura de Miró, antecede a tela acabada: estudos. Com efeito, tal poema, antes de ser um ensaio descritivo, é um estudo visual da imagem do movimento da dança, ou seja, é antes processo do que resultado.

O texto apresenta a visualização de imagens metamórficas, em seis momentos não estanques, mas inter-relacionados por contigüidade metonímica: a bailarina enquanto dança, transmutando-se em sucessivas figuras, segundo a ótica do espectador. É um *estudo* que lembra as palavras teóricas de João Cabral: “Durante seu trabalho, o poeta vira seu objeto nos dedos, iluminando-o por todos os lados”. (MELO NETO, 1998, p. 66)

Daí, a plasticidade do poema ser dada por um jogo de imagens que reflete mais a percepção do que a imaginação. São imagens perceptivas, ou seja, imagens que representam tanto o processo de percepção quanto os objetos por ele apreendidos. Não é, portanto, casualidade aquilo que Luiz Costa Lima chama *procriação imagética*: uma imagem efêmera, a qual obedece à dinâmica da dança e do olhar, desencadeando outra série de imagens:

⁷⁴ Silveira Bueno, na obra *Estilística brasileira* (1964), propõe o valor estético dos sons das vogais, acima indicados.

⁷⁵ Os estudos sobre o ritmo da dança por *siguiriyas* observam que os acentos básicos da música são marcados claramente.

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

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

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

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

gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima,
gosto de chegar-se ao fim,
de atingir a própria cinza.

Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogo não é capaz
como ela é, nas *siguiriyas*,

de arrancar-se de si mesmo
numa primeira faísca,
nessa que, quando ela quer,
vem e acende-a fibra a fibra,

que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha.

Neste trecho, observamos que o poeta busca no prosaico e na economia vocabular o fluxo contínuo das imagens que se revigoram na arquitetura e no ritmo do poema, ficando longe dos clichês que povoam a tradição literária. Com efeito, a bailadora em movimento esvazia-se de todas as conotações a ela atribuídas pelos principais modelos da tradicional poesia brasileira e se apresenta como “fogo”, porque possui “fogo” na “carne” e nos “cabelos”. É “fogo” porque seus movimentos não permitem a fixação de uma forma; pelo

contrário, as imagens dançam tal como a chama disforme. Tal impossibilidade de fixação da imagem implica no desencadeamento de outras imagens que se sucedem, num frenesi rítmico, como os gestos e poses instantâneos da bailadora. Do “fogo” surge a imagem da “cavaleira/égua”, apresentada num questionamento:

Subida ao dorso da dança
(vai carregada ou a carrega?)
é impossível se dizer
se é a cavaleira ou a égua.

Ela tem na sua dança
toda a energia retesa
e todo o nervo de quando
algum cavalo se encrespa.

Isto é: tanto a tensão
de quem vai montado em sela,
de quem monta um animal
e só a custo o debela,

como a tensão do animal
dominado sob a rédea,
que ressentido ser mandado
e obedecendo protesta.

Então, como declarar
se ela é égua ou cavaleira:
há uma tal conformidade
entre o que é animal e é ela,

entre a parte que domina
e a parte que se rebela,
entre o que nela cavalga
e o que é cavalgado nela,

que o melhor será dizer
de ambas, cavaleira e égua,
que são de uma mesma coisa
e que um só nervo as inerva,

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

A figura feminina deixa de ser *desenhada* ou *pintada* a partir de uma ótica específica, pois não se sabe se “Subida ao dorso da dança/ (vai carregada ou carrega?)”. A

dúvida inicial leva a uma imprecisão maior no final da estrofe: a mulher que se tenta dizer é a “cavaleira ou a égua?” O que se apresenta diante do leitor não é uma imagem definida da figura feminina, mas a opção pela imprecisão dessa imagem, que se oferece mais pela *tensão* que gera do que pela definição. É um jogo cubossurrealista, no qual a *bailadora* funde-se e confunde-se com as imagens “fogo”, “égua” e “cavaleira”, na percepção visual dos seus movimentos.

Contudo, a contigüidade não se opera apenas na esfera visual: a dança das imagens é compassada pela percepção auditiva e, ao mesmo tempo, psíquica. Da frenética bailadora emana uma mensagem: passa a ser “telegrafista”.

Quando está taconeando
a cabeça, atenta, inclina,
como se buscasse ouvir
alguma voz indistinta.

Há nessa atenção curvada
muito de telegrafista,
atento para não perder
a mensagem transmitida.

Mas o que faz duvidar
possa ser telegrafia
aquelas respostas que
suas pernas pronunciam

é que a mensagem de quem
lá do outro lado da linha
ela responde tão séria
nos passa despercebida.

Mas depois já não há dúvida:
é mesmo telegrafia:
mesmo que não se perceba
a mensagem recebida,

se vem de um ponto no fundo
do tablado ou de sua vida,
se a linguagem do diálogo
é em código ou ostensiva,

já não cabe duvidar:
deve ser telegrafia:
basta escutar a dicção

tão morse e tão desflorida,

linear, numa só corda,
em ponto e traço, concisa,
a dicção em preto e branco
de sua perna polida.

Em sua dança seca, concisa, fixa, “tão desflorida”, oposta ao balé clássico, a “telegrafista”, sapateando, emite um código que o espectador capta no plano da sensualidade. Parece ser uma espécie de sensualidade bruta, instintiva e bastante envolvente e persuasiva. Não é a sensualidade de um corpo desvelado, mas a sensualidade “linear” e “concisa” de movimentos e ritmos, isto é, está na *linguagem* de sua dança. O *taconear* da bailadora reitera o dinamismo da imagem feminina, e a “telegrafista” que toca o solo, teluricamente, transmuta-se em “árvore”:

Ela não pisa na terra
como quem a propicia
para que lhe seja leve
quando se enterre, num dia.

Ela a trata com a dura
e muscular energia
do camponês que cavando
sabe que a terra amacia.

Do camponês de quem tem
sotaque andaluz caipira
e o tornozelo robusto
que mais se planta que pisa.

Assim, em vez dessa ave
assexuada e mofina,
coisa a que parece sempre
aspirar a bailarina,

esta se quer uma árvore
firme na terra, nativa,
que não quer negar a terra
nem, como ave, fugi-la.

Árvore que estima a terra
de que se sabe família
e por isso trata a terra
com tanta dureza íntima.

Mais: que ao se saber da terra
não só na terra se afinca
pelos troncos dessas pernas
fortes, terrenas, maciças,

mas se orgulha de ser terra
e dela se reafirma,
batendo-a enquanto dança,
para vencer quem duvida.

A mensagem mecânica anterior transveste-se de árvore, ultrapassando a visão da dança e permitindo a inclusão de outro aspecto da realidade feminina: as suas relações com o contexto social. A bailadora andaluza não é só uma metáfora, a da bailarina leve e mofina que dança. Como na tela *La masovera*, de Joan Miró, é uma figura que está bem plantada no solo, dotada da mesma “muscular energia” do homem que trabalha a terra e, como ele, “estima a terra/ de que se sabe família”.

Neste momento, Cabral “quebra, mais uma vez, com as fronteiras do “lirismo” amoroso, criando o espaço necessário para que a sua lírica, ao deixar que assome o motivo feminino, não impossibilite a exploração simultânea de outros motivos.” (BARBOSA, 1975, p.174) Ao apresentar o motivo feminino, o poeta apresenta também o motivo social, ao entrelaçar a figura da bailadora à figura do camponês, da árvore e da terra.

Vale lembrar que a palavra *flamenco* provém de duas palavras árabes *felag* (campesino) e *mengu* (fugitivo). Para alguns autores⁷⁶, *flamenco* passou a ser usado também como sinônimo de cigano andaluz a partir do século XVIII. Portanto, não seria mera casualidade a comparação entre a dura realidade do camponês/cigano de *sotaque andaluz caipira*, que sabe estimar a sua terra por estar preso a ela, mesmo não a possuindo nunca, e a bailadora que dança por *siguiriyas*.

⁷⁶ Foram consultados vários textos que estão disponíveis na Internet. Ver bibliografia no final do trabalho.

A dança por *siguiriyas* é considerada como “o elemento *flamenco* mais profundamente emotivo” e as *siguiriyas*, constituem um dos cantes mais ciganos do *flamenco*. Segundo os pesquisadores a *siguiriya* é uma descarga de ódios acumulados, de perseguições, de liberdade e de amor abandonados. É sobretudo um desabafo perante a morte implacável. As bailadoras, no movimento da dança, contraem-se em si mesmas, sentindo momentaneamente a desesperança e a crueldade do mundo.

No movimento seguinte, a bailadora se concretiza na imagem mineral da *estátua*:

Sua dança sempre acaba
igual como começa,
tal esses livros de iguais
coberta e contra-coberta:

com a mesma posição
como que talhada em pedra:
um momento está estátua,
desafiante, à espera.

Mas se essas duas estátuas
mesma atitude observam,
aquilo que desafiam
parece coisas diversas.

A primeira das estátuas
que ela é, quando começa,
parece desafiar
alguma presença interna

que no fundo dela própria,
fluindo, informe e sem regra,
por sua vez a desafia
a ver quem é que a modela.

Enquanto a estátua final,
por igual que ela pareça,
que ela é, quando um estilo
já impôs à íntima presa,

parece mais desafio
a quem está na assistência,
como para indagar quem
a mesma façanha tenta.

O livro de sua dança
capas iguais o encerram:

com a figura desafiante
de suas estátuas acesas.

Todavia, não é uma estátua imóvel. Como todas as outras imagens, essa também é resultante de um processo dinâmico: a primeira estátua, a do começo da dança, desafia pelo que é internamente e o que pode mostrar exteriormente, já a segunda estátua, a do final da dança, desafia pelo que a assistência possa perceber dela. Uma e outra são imagens *acesas*, latentes, que, embora registradas no poema enquanto figuras estáticas, estátuas, proliferam significações. Se a dança se metamorfoseia em livro, a bailadora passa a “espiga”. O mineral passa a vegetal que amadurece. A idéia de maturação, também resultante de um processo de contigüidade da coloração dos grãos, retoma a idéia do “fogo”:

Na sua dança se assiste
como ao processo da espiga:
verde, envolvida de palha;
madura, quase despida.

Parece que sua dança
ao ser dançada, à medida
que avança, a vai despojando
da folhagem que a vestia.

Não só da vegetação
de que ela dança vestida
(saías folhudas e crespas
do que no Brasil é chita)

mas também dessa outra flora
a que seus braços dão vida,
densa floresta de gestos
a que dão vida a agonia.

Na verdade, embora tudo
aquilo que ela leva em cima,
embora, de fato, sempre,
continui nela a vesti-la,

parece que vai perdendo
a opacidade que tinha
e, como a palha que seca,

vai aos poucos entreabrindo-a.

Ou então é que essa folhagem
vai ficando impercebida:
porque terminada a dança
embora a roupa persista,

a imagem que a memória
conservará em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.

(MELO NETO, 1986, p. 127)

Como nenhuma das metáforas apresentadas *disse* a mulher/bailadora, resta na memória a imagem de uma “espiga nua e espigada”. O que se tem da mulher é a sua forma, assim como a poesia que existe no poema não está no sentimento daquele que *diz* a mulher, ou na beleza da bailadora e de seus movimentos e, sim, na forma como se organiza o texto, nos seus elementos significantes. A linguagem que trata da mulher é constantemente revista, como são revistas as imagens que a imitam, imagens “descarnadas, que deixam visíveis os seus “esqueletos”, isto é, as suas linhas estruturais básicas” (CAMPEDELLI & ABDALA JR., 1988, p.00). Tal procedimento revela a preocupação do poeta em tornar o poema independente de sua visão individual. Através da superposição de visões, de formas, o poeta minimiza os efeitos da perspectiva individual, tão valorizada pelos poetas da tradição romântica.

Evidencia-se então a importância da arquitetura do poema. Esta arquitetura está no uso de palavras concretas e no rigor como estas palavras são organizadas. Enumeradas ou permutadas num mesmo texto, ou em textos diferentes, as palavras, como um tear, tecem num sentido e destecem noutra os fios das imagens femininas.

Sabemos, no entanto, que a imagem da dançarina espanhola associada ao fogo não é exclusiva de João Cabral de Melo Neto. Antes do poeta brasileiro, Rainer Maria Rilke

(1875-1926) já propunha a comparação entre "um fósforo a arder" e a dança de uma bailadora espanhola. A bailadora de Rilke, à medida que dança, é toda "flama" ou "chama", como propõem seus diferentes tradutores. No entanto, ela despreza o fogo e "atira-o bruscamente no tablado/ e o contempla", para depois apagá-lo, isto é, a mulher mesma se desfaz da imagem que a ela associam. Cabral se apropria dessa imagem da mulher/chama, mas para negá-la. Por isso, depois de freqüentar *A educação pela pedra* (1962-1965), o poeta, com o texto "Dois P. S. a um poema", revisa a imagem da bailadora e a sua relação com o fogo:

Certo poema imaginou que a daria a ver
(sua pessoa, fora da dança) com o fogo.
Porém o fogo, prisioneiro da fogueira,
tem de esgotar o incêndio, o fogo todo;
e o dela, ela o apaga (se e quando quer)
ou o mete vivo no corpo: então, ao dobro.

*

Certo poema imaginou que a daria a ver
(quando dentro da dança) com a chama:
imagem pouca e pequena para contê-la,
conter sua chama e seu mais-que-chama.
E embora o poema estime que a imagem
não conteria tudo dessa chama sozinha,
que por si se ateia (se e quando quer),
de quanto o mais-que-chama não estima;
pois vale o duplo de uma qualquer chama:
estas só dançam da cintura para cima.

(MELO NETO, 1997, p.14)

O poeta admite a impossibilidade dessa imagem e das outras que a seguem nos seus "Estudos para uma bailadora espanhola" dizerem a mulher, pois, enquanto o fogo, sendo "prisioneiro da fogueira", esgota-se com o incêndio, o fogo da bailadora é controlado por ela "(se e quando quer)"; quanto à chama, esta é "imagem pouca e pequena para contê-la,/ conter sua chama e seu mais-que-chama" (1997, p.14). Em outro momento, no

mesmo livro, com "De Bernarda a Fernanda de Utrera"⁷⁷ o poeta reintroduz as imagens da brasa e da chama, mas relacionadas às mulheres espanholas e aos seus *cantes*.

No livro *Agrestes* (1981-1985), com "Uma *bailadora sevilhana*"⁷⁸, João Cabral volta à mulher andaluza e seus sensuais movimentos de pernas, até que seja recuperada totalmente a imagem da bailadora espanhola e o seu dançar *flamenco* que "é cada vez; / é fazer; é um faz, nunca um fez" (MELO NETO,1997, p. 233). No penúltimo livro, *Sevilha Andando* (1987-1993), o poeta recorre novamente à imagem da bailadora, observando a incapacidade de dá-la a ver por palavras, pois "nada sabe dizer de novo" (MELO NETO,1997, p.329). As imagens associadas à mulher de "Estudos para uma bailadora andaluza" são revistas e o poeta conclui que "o que dela se escreveu até então/ se revelou premonição" (MELO NETO,1997, p. 332).

A análise desses textos evidencia os processos de desarticulação/reinvenção da imagem feminina na poesia de João Cabral de Melo Neto. Depois de estruturada a imagem, o poeta começa a depurá-la de forma bastante inovadora, através de desdobramentos e contrastes metafóricos; em seguida, há a total negação da imagem construída inicialmente e a mulher passa a existir pelo que não se "sabe" ou não se deseja dizer dela. Assume o estatuto de *figura*, e passa a ter *forma*, como propõe Gerard Genette (1972), em seu ensaio "Figuras": "A expressão simples e comum não tem forma, a figura, sim: eis-nos de volta à definição da figura como separação entre o signo e o sentido, como espaço interior da linguagem."(GENETTE, 1972, p.201) A mulher, portanto, torna-se palavra que adquire concretude, vigor, consistência e suscita, ao ser expressa, uma pluralidade de significados.

⁷⁷ Conferir anexo 05.

⁷⁸ Conferir anexo 05.

Na seqüência, prosseguindo na busca das relações entre o projeto poético cabralino e as artes espanholas, ao longo de nossas leituras, constatamos a possibilidade de articular a imagem da “casa-mulher” à arquitetura sevilhana.

5.3.A ARQUITETURA E A POESIA

Como o objetivo de explicar a idéia de espaço em arquitetura, Bruno Zevi (1996) observa que o que distingue a arquitetura das outras artes é o fato de “agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem.” (1996, p.17). É o ser humano que dá sentido a essa arte, na medida em que se movimenta no seu espaço interior, pois esta arte projeta um tipo de espaço “que não pode ser conhecido e vivido a não ser por experiência direta”(Ibidem, p.18)

Paul Valéry (1999), por sua vez, no diálogo de Sócrates com Fedro, no *Eupalinos ou o arquiteto*, observa que a arquitetura é considerada a mais completa das artes, por obedecer aos três princípios básicos da arte: a utilidade, a beleza, a solidez ou a duração. A utilidade estaria para a realização da arte em função do corpo; a beleza corresponderia aos desejos da alma; já a solidez estaria para a consciência da transitoriedade e o desejo de não perecer.

Já o arquiteto Le Corbusier, como vimos, propõe que a arquitetura é um tipo de linguagem que desperta emoções: “Com o uso de materiais inertes e partindo de condições mais ou menos utilitárias, vocês estabeleceram certas relações que despertaram minhas emoções. Isso é Arquitetura.”(LE CORBUSIER, *apud* FRAMPTON, 1997, p.179),

Essas considerações iniciais sobre o conceito de arquitetura são importantes por nos levar a repensar a presença da arquitetura na poética de Cabral. O poeta dedicou mais de um texto aos arquitetos. O primeiro deles, *Fábula de Anfion*, publicada junto com a

Psicologia da composição e Antiode (1946-1947), já mereceu inúmeras leituras da crítica brasileira.

Ao longo de nossas leituras sobre essa fábula, percebemos que é consensual a idéia de que o texto, numa perspectiva metalingüística, remete ao processo de “despoetização” do poema e que tal processo leva o leitor a refletir sobre a identidade entre o mundo e a linguagem. Destacamos o estudo de José Guilherme Merquior (p. 104), no qual o texto é visto como o poema que exprime a insuficiência da linguagem poética no momento de dizer a realidade. Do mesmo modo é tratada a outra fábula que remete à arquitetura, a “Fábula de um arquiteto”.

A despeito dessas leituras, retomamos a última fábula de João Cabral, a fim de que possamos sinalizar para outras possibilidades de observar o intercurso entre a poesia cabralina e a arquitetura.

Fábula de um arquiteto

Arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não comoilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e tecto.
O arquiteto: o que abre pra o homem
(tudo se sanearia desce casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.

2.

Até que, tantos livres e amedrontando,
Renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
Opacos de fechar; onde vidro, concreto;
Até refechar o homem: na capela útero,
Com confortos de matriz, outra vez feto.

(MELO NETO, 1986, p.21)

Na primeira parte do texto, João Cabral reitera a idéia básica do poema “O Engenheiro”, no qual apresenta um sujeito que tenta construir um espaço perfeito, aberto e luminoso, valendo-se de um projeto arquitetônico marcado pela logicidade e pela geometria. No entanto, na segunda parte do texto, deparamos com uma contradição: no lugar do espaço para fora, aberto, livre, do sonho do engenheiro, o arquiteto reconstrói um espaço fechado como um útero, ou seja, o sujeito reelabora o projeto anterior e passa a conceber a arquitetura como espaço para dentro, para o interior de nós mesmos.

De acordo com o próprio poeta, a idéia desse texto surgiu quando visitou a capela de *Nôtre-Dame-du-Haut* (1950-3), em Ronchamp, na França. Essa capela é uma das mais famosas obras de Le Corbusier. Representa a busca da relação entre o espaço construído e o ambiente natural, na leitura de Giulio Carlo Argan (1992). Em decorrência disso, Le Corbusier modifica a tipologia habitual da igreja, renunciando à visão cristã tradicional. O espaço é integrado à plástica da forma, “por isso , a igreja de Ronchamp, a despeito da dispersão ideológica, mantém-se como um objeto plástico intensamente, dramaticamente expressivo”, segundo Argan (1992, p.388).

O crítico observa também que Le Corbusier, nesta época, ainda se encontrava sob a influência do Cubismo, principalmente de Picasso. Quando construiu a *Villa Savoye* (1928-31), um dos pilares do racionalismo arquitetônico europeu, cerca de vinte anos antes, o arquiteto já buscava “a mútua penetração da casa-objeto e do espaço, a comunicabilidade entre interior e exterior, a resolução do movimento distributivo ou decompositivo dos ambientes no plano plástico das fachadas” (ARGAN, 1992, p.387), seguindo o espírito de Gris e de Braque.

Vale lembrar que João Cabral diz ter herdado de Le Corbusier o desejo de lucidez, de claridade e de construtivismo em arte. Como apreciador da estética cubista, tem no

arquiteto franco-suíço um exemplo importante para o que pretendia alcançar em sua poesia. No entanto, o mesmo João Cabral reconhecia que arquiteto em tela, no final da vida, negou todos esses valores que pregava anteriormente.

Quanto ao poema em estudo, chama a atenção o tratamento semântico dado às imagens. Configuradas por oposição entre a idéia de abertura e fechamento, as “portas” do poema, que num primeiro momento se abrem, na segunda parte prendem o sujeito na “capela útero”. A sugestão das portas que dão acesso para dentro e para fora e da capela como um “útero”, remete ao espaço feminino e materno da proteção e do aconchego, já observado. Em decorrência disso, mais uma vez o espaço e a mulher se reencontram, como imagens geometricamente limitadas, que valem pelo que não se deixam limitar, pelo que surpreendem.

5.3.1.A MULHER COMO ESPAÇO SEVILHIZADO NA POESIA DE JOÃO CABRAL

Antes, porém de estabelecermos a articulação da imagem da mulher com o espaço sevilhano, temos que aventar as circunstâncias em que a imagem feminina está relacionada com a idéia de casa. Começamos pelo poema “A mulher e a casa”, no qual o exercício de construção da imagem feminina passa pelo rigor geométrico da dialética do exterior e do interior da casa:

A mulher e a casa

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa;
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

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

uma casa não e nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

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

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

pelos espaços de dentro:
seus recintos, suas áreas,
organizando-se dentro
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.

(MELO NETO, 1986, p. 153)

Segundo Gaston Bachelard (1998, p.219), o geometrismo reforçado da dialética do exterior e do interior impõe limites que constituem barreiras. Por esse motivo, na leitura do texto literário, é preciso libertar-se de qualquer intuição definitiva para acompanhar a audácia dos poetas. Embora haja, no início do poema, a sugestão da exterioridade da casa aliada à estaticidade da figura feminina vista como espaço de “aconchego”, “abrigo”, prevalece o dinamismo do jogo da contemplação que é mais do interior, do que do exterior da casa-mulher.

É na possibilidade de ser percorrida “por dentro”, “por detrás da fachada” que a casa-mulher seduz o olhar de seu contemplador. Portanto, derrubam-se os limites e as barreiras do geometrismo da imagem, para que esta se constitua como figura multifacetada.

A casa-mulher é valorizada por se abrir para o que não se vê por fora; pelo que possui por dentro, “com seus vazios, com o nada”. Toda a caracterização prosaica da casa-mulher, como a “plácida elegância”, o “reboco claro”, o “riso franco de varandas” vai sendo negado como objeto de contemplação, para que se busque o que a casa-mulher “pode ser dentro”.

Esse paradoxo que define o feminino em “A mulher e a casa” pode ser observado também no poema “Mulher vestida de gaiola”⁷⁹, do mesmo livro. Aparentemente “cingida”, limitada pela gaiola, a mulher se debate no seu interior e a sua força é a força “de enchente do mar de Olinda” . (MELO NETO, 1986, p.176) Portanto, ela se sente livre.

Do mesmo modo é tratada a figura feminina de “Uma ouriça”⁸⁰, do livro *A educação pela pedra* (1962-1965). Além de trabalhada geometricamente através dos movimentos convexo e côncavo, a imagem da ouriça deixa de ser “passiva (como ouriço na loca)” para ser “agressiva (como jamais o ouriço)”, quando se chega perto dela; ou se lhe chega de longe, “propícia” para o “assalto” e para o “abraço”, simultaneamente.

Nas obras posteriores, como em *Sevilha andando* (1987-1993), depois de “sevilhizada”,⁸¹ a imagem da “casa-mulher” apresenta-se reiterada na imagem da “barcaça-mulher”:

⁷⁹ Conferir anexo 05.

⁸⁰ Conferir anexo 05.

⁸¹ Cabral propõe em *Andando Sevilha* que: “Como é impossível, por enquanto, civilizar toda a terra, o jeito é sevilhizar o mundo”.

Hoje embarcou numa mulher
Recifense, ele a chama barcaça,
que é o barco mais feminino,
é mulher feita barco e casa

(MELO NETO, 1997, p. 335)

ou na “cidade-mulher”, onde o homem:

nunca saberá
se vive a cidade
ou a mulher melhor
sua mulheridade.

(MELO NETO, 1997, p. 346)

Barcaça e cidade são equivalentes à mulher, quando configuradas como espaços do acolhimento, da harmonia, do repouso, apesar de suscitarem, simultaneamente, a idéia de movimento. A barcaça navega “sem timão, sem timoneiro”, não tem destino certo; a cidade é lugar de “perfeito andar”, que possui “rua sem nome”. Apesar de indefinida, a cidade-mulher caracteriza-se pelo seu “segredo”: “o tudo de Sevilha/ está no andar de sua mulher” (MELO NETO, 1997, p.339). A partir de então, a cidade-mulher torna-se “Cidade viva”:

Sevilha é uma cidade viva
com a sevilhana que a habita,

e que, andando, faz andar
tudo o por onde ela passar.

Seja a estreita Calle Regina
ou a San Luís, na Macarena,

há momentos em que não se sabe
o que é passar e o que é passar-se.

Ora, vi que Sevilha andava
ou fazia andar quem a andasse.

Quem me mostrou foi a mulher
que sem a conhecer sequer

é tudo tão sevilhana
no ser e no modo com que anda

que leva consigo Sevilha
e a traz ao ambiente que habita.

(MELO NETO, 1997, p. 349)

Assim, a equivalência entre as duas imagens se faz em função do processo de imitação do andar que a cidade exige da mulher, ou que a mulher ensina à cidade. Elaboradas num clima mais subjetivo, as imagens femininas dos últimos livros, no entanto, reforçam o projeto arquitetônico do poeta, ao conjugar mulher-cidade-escrita. *Sevilha andando e Andando Sevilha* reiteram muitas idéias propostas em livros anteriores, no que concerne ao tema feminino. Lembramos que essa relação mulher-cidade começa em *Paisagens com figuras* (1954-1955), quando o poeta contrapõe a imagem feminina da cidade à imagem masculina do estado de Pernambuco, no poema “Duas paisagens”:

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.

Em termos de uma mulher
não se conta é Pernambuco:
é um estado masculino
e de ossos à mostra,duro,

de todos, o mais distinto

de mulher ou prostituto,
mesmo de mulher virago
(como a Castilla de Burgos).

(MELO NETO, 1989, p.268)

Nos poemas “Sevilha ao telefone” e “Ainda Sevilha ao telefone” podem ser observadas várias alusões ao poema “Paisagem ao telefone”⁸², do livro *Quaderna*. Atento a esse aspecto, Ivo Barbieri afirma que *Sevilha andando* vai repor “o discurso, de novo, na perspectiva do seu *fier*, que se auto-indicia nas passagens remissivas intratextuais” (BARBIERI, 1997, p.130). O crítico observa que, em “Paisagem pelo telefone”, há a naturalização da mulher na paisagem, uma vez que o telefone desvela primeiro a paisagem de luz e água da praia nordestina, para depois consubstanciar a presença clara e fresca da mulher nos elementos da paisagem; já nos poemas de *Sevilha andando*, a paisagem urbana se feminiza na imagem da mulher-cidade, pois o telefone abre-se logo “à pulsação da vida”, ao “arfar da cidade, ao “respirar recado” até que a cidade se torna “mulher inteira,/ mais que qualquer outra, Sevilha”. (MELO NETO, 1997, p.345)

Em outros momentos, a imagem feminina é revista na sua equivalência com a cidade de Sevilha. É o que acontece no poema dedicado a Marly de Oliveira, “A sevilhana que não se sabia”, dividido em quatro quadros, nos quais valoriza diferentes aspectos da linguagem, para tentar encontrar a imagem desejada. No primeiro quadro, “reencontra as coisas ditas” sobre a sevilhana:

Sua alegria nem sempre alegre
porque há nela dupla febre:

a febre sem patologia
que lhe enfebrece até a gíria,

⁸² Conferir anexo 05.

que tanto informa sua festa
e a alma em chispa detrás dela;

e a outra febre, a da doença,
da pobreza da Macarena,

dos operários sem semana
e dos ciganos de Triana:

a febre antiga e popular
que o mundo um dia há de curar

e nada tem com a febre que arde
no que é Sevilha e suas Carmens.

Do comparante “fogo” de suas primeiras bailadoras, relacionado tanto ao contexto social de que fazem parte, quanto à sensualidade de seus movimentos, o poeta passa a “febre sem patologia”, mas tão intensa e ardente como a chama do fogo, pois é febre social, indiciadora da situação de pobreza em que vivem os operários e os ciganos de Triana, por isso “febre antiga e popular/ que o mundo um dia há de curar”, e que nada tem com a feminilidade de Sevilha e suas Carmens.

No segundo quadro, o ambiente urbano e a mulher são comparados pelos seus atributos plásticos, evidenciados no uso de uma linguagem predominantemente adjetiva:

De uma Sevilha tem pudor:
de onde nos balcões tanta flor,

de onde as casas de cor, caiadas
cada ano em cores papagaias,

que fazem cada rua uma festa
que a sevilhana sem modéstia

passeia como em sala sua,
multivestida porém nua,

dessa nudez sob mil refolhos
que só se expressa pelos olhos.

Associada às características da cidade, a imagem da sevilhana adquire a aparência de “multivestida”, mas, para o olhar de quem a contempla, mostra-se “nua”. A partir de então, a mulher reencontra o símile “chama morena e petulante” das bailadoras, as quais continuam “pisando esbeltas no chão, /ambas, num andar de afirmação” (MELO NETO,1997, p.330).

No terceiro quadro do poema, o poeta tenta experimentar outra imagem da mulher sevilhana:

Pois não quis viver em Sevilha
que é de onde ela não se sabia,

descrente da antropologia
que lhe nega a genealogia:

mas sevilhana nela toda,
como se naufragada forma

viesse a encalhar por engano
nas praias do Espírito Santo.

Não convencido de que a imagem da mulher se basta na imagem da cidade, ou vice-versa, o poeta retoma a relação entre mulher, a dança por *siguiriyas* e o *cante* do cigano:

Donde o pé atrás, contra Sevilha?
Crê que é só bulha, *bulerías*?

Sevilha é mais da *siguiriya*
que é a castelhana *seguidilla*

que o cigano prende no tanque
de seu silêncio, e fez m *cante*,

e que a cigana faz em dança,
centrada em si como uma planta.

Então, a cidade se configura como espaço ou “praças de bolso, feitas/ para se ir escutar o tempo/ desfiar carretéis de silêncio.” Finalmente, no último quadro, o poeta deseja mostrar a sevilhana pela associação entre a mulher e a sonoridade das rimas do poema:

quis dar-lhe a ver em assonantes
o que ambas têm de semelhante.

Mas para sua confusão
o que escreveu até então

de Sevilha, de sua mulher,
de suas ruas, de seu ser

(que Sevilha, se há de entender
é toda uma forma de ser),

o que escreveu até então
se revelou premonição

(MELO NETO, 1997, p. 332)

Portanto, os meios de estruturação das imagens desses textos passam por jogos de linguagem, na sua maioria de natureza antitética, até que haja a fusão dos opostos, propiciando um rompimento com o senso comum, com o tipo de poesia que busca fixar um aspecto do feminino em detrimento de outro. Além disso, percebemos que a organização das imagens, na sua estruturação enquanto signo, parece constituída como a linguagem da arquitetura, arte que leva em conta o espaço interior do objeto representado e os efeitos que esse espaço interior provoca naquele que o percorre.

Por outro lado, por acreditar que a poética de João Cabral é inesgotável no que diz respeito às possibilidades de relacioná-la com outras linguagens artísticas, tentamos observar, na seqüência, como o poeta trata uma das questões inevitáveis da modernidade: a que estabelece um vínculo íntimo entre arte moderna e espaço urbano.

5.3.2.ENTRE RECIFE E SEVILHA: MODERNIDADE E ESPAÇO URBANO EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Na modernidade, o ser humano está representado, de maneira exemplar, pelo habitante das grandes cidades, tornando-se, como nos lembra o professor Luis Alberto Brandão Santos (2006), “testemunha de um novo conjunto de referências concretas e simbólicas que vai se constituindo a partir da segunda metade do século XIX, e que tem em Baudelaire seu primeiro grande cronista.”

Esse ser vive na cidade, espaço marcado pela geografia da confusão dos circuitos congestionados que impede o diálogo. A cidade é considerada o espaço por excelência da arte do conflito, arte que reflete o "clima" de um mundo em constante ebulição e evolução, arte que busca o tensionamento das matérias, arte que "desequilibra" e imprime um novo ritmo, dinâmico e veloz às formas plásticas, sonoras e gráficas.

O que pretendemos mostrar nesta relação entre modernidade, espaço urbano e João Cabral de Melo Neto é como o poeta tece imagens da cidade. Estariam marcadas pela tensão entre o ser humano e o meio onde vive? Partimos de uma das linhas mestras da poética cabralina na construção de suas imagens urbanas: o fascínio por uma linguagem visual, plástica, “que se dirige à inteligência através dos sentidos.”(MELO NETO, 1989)

Esse breve percurso poderá nos levar a perceber o desejo do poeta de ensinar que a comunicação poética não se dá unicamente por vias subjetivas, onde a experiência única do poeta encontra eco na vivência do leitor, considerado apenas como um consumidor do discurso poético. Já sabemos que para ele, o leitor é “contraparte essencial à atividade de criar literatura” (MELO NETO, 1998, p.67) Por isso o poeta está sempre preocupado em

anunciar os seus procedimentos artísticos, a fim de que possa, acima de tudo, falar claro com seu leitor.

Começemos pelo poema “Autocrítica”, no qual João Cabral anuncia o seu modo de tratar os dois principais espaços geográficos de sua poética:

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um , o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.

(MELO NETO, 1997, p. 140)

Assim como em “Duas paisagens”, de *Paisagens com figuras* (1954-1955), o poeta propõe novamente o entrecruzamento entre dois espaços aparentemente opostos: o masculino Pernambuco e a feminina Andaluzia. No caso de “Autocrítica”, tanto um espaço quanto o outro contribuem para o falar cabralino. Da retórica objetiva, seca e contundente de Pernambuco ao dizer sensível, emocional e sedutor de Sevilha, apreendemos a plasticidade que fundamenta o universo poético cabralino.

Já no poema “Pregão turístico de Recife”, também do livro *Paisagens com figuras* (1954-1955), João Cabral apresenta um espaço tecido pela geografia masculina do sertão, que encontra no sol com sua luz de agulhas, a sua comparação. Ao mesmo tempo, Recife é cidade alicerçada pela imagem da pedra, da terra bruta:

Pregão turístico do Recife
A Otto Lara Resende

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.

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 neste rio indigente,
sangue-lama que circula
entre cimento 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, 1986, p.245)

Em “Coisas de cabeceira, Recife”, de *A educação pela pedra* (1962-1965), o poeta busca Recife nos arquivos da memória:

Diversas coisas se alinham na memória
numa prateleira com o rótulo: Recife.
Coisas como de cabeceira da memória,
a um tempo coisas e no próprio índice;
e pois que em índice: densas, recortadas,
bem legíveis, em suas formas simples.

2.

Algumas dela, e fora as já contadas:
o combogó, cristal do número quatro;
os paralelepípedos de algumas ruas,
de linhas elegantes mas grão áspero;
a empena dos telhados, quinas agudas
como se também para cortar, telhados;

os sobrados, paginados em romancero.
várias colunas por fólio, impressados.
(Coisas de cabeceira, firmando módulos:
assim, o do vulto esguio sobrados).

(MELO NETO, 1986, p.10)

Os recortes são feitos a partir de imagens táteis que remetem a coisas duras, ásperas, agudas. A cidade recuperada pelo poeta tem como alicerce a imagem da pedra, da terra bruta. Em outros momentos, o poeta consegue apreender a cidade pelo seu oposto, pelo seu lado “úmido”:

Fazer o seco, fazer o úmido

A gente de uma capital entre mangues,
gente de pavio e de alma encharcada,
se acolhe sob uma música tão resseca
que vai ao timbre de punhal, navalha.
Talvez o metal sem húmus dessa música,
ácido e elétrico, pedernal de isqueiro,
lhe dê uma chispa capaz de tocar fogo
Na molhada alma pavio, molhada mesmo.

*

A gente de uma Caatinga entre secas,
Entre datas de seca e seca entre datas,
se acolhe sob uma música tão líquida
que bem poderia executar-se com água.
Talvez as gotas úmidas dessa música
Que a gente dali faz chover de violas,
Umedeçam, e senão com a água da água,
Com a convivência da água, langorosa.

(MELO NETO, 1986, p.13)

Abraçada pelo mar, pelo canavial, pela cana retilínea e nua, pela lama que envolve o homem, pela faca só lâmina, enfim, por toda a ambientação de Pernambuco, Recife vai se configurando as olhos do leitor. Na alternância dramática do úmido e do seco, vive o ser humano, ferindo a sensibilidade do leitor, através de imagens áridas e agressivas.

A que contexto humano e social essas imagens nos remetem?

Vários leitores cabralinos⁸³ observaram que tais imagens vêm reforçar a sofrida consciência de nosso atraso, a dura certeza de que a fome e a miséria não são uma fatalidade, um flagelo divino, mas o produto perverso do subdesenvolvimento. Nesse sentido, João Cabral resgata suas origens e a memória de seu povo para estruturar as bases da construção das imagens de Recife. Nesse resgate, o autor parece construir, como nos lembra Wilton Rossi (2006), uma ponte que ao mesmo tempo une e separa seus dois extremos, o autor e o leitor, falantes de duas línguas diferentes em dois universos diferentes conectados pela poesia, unicamente. O leitor toma as rédeas do ponto em que o autor as largou.

Em decorrência desse processo de rememoração, João Cabral encontra, nos seus primeiros contatos com a geografia espanhola, o espaço árido do sertão nordestino. Por isso, em “Imagens em Castela”, do livro *Paisagens com figuras* (1954-1955), percebemos o retorno a Pernambuco através da recuperação da aridez da terra e dos elementos que a compõem:

Imagens em Castela

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.

⁸³ Conferir o artigo de Zuenir Ventura intitulado “Homem ainda é a melhor medida - A educação política pela poética de João Cabral”, disponível em <http://epoca.globo.com/edic/19991018/zuenir.htm>.

Na casa sem pé direito,
na mesa sem serventia,
apenas, com seu cachorro,
vem sentar-se a ventania.

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 freqüentado
pelo vento e por seu cão.

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.

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

(MELO NETO, 1986, p.247)

Além da recuperação do espaço de carência, que atravessa a poética cabralina sobretudo nos livros da segunda fase em que há as referências a Pernambuco, percebemos o retorno aos seres que habitam esse espaço, como o cão, o vento e o homem de “calada condição”, seres que vivem à margem da sociedade:

Nas covas de Baza

O cigano desliza por encima da terra
não podendo acima dela sobrepairado;
jamais a toca, sequer calçadamente,
senão supercalçado: de cavalo, carro.
O cigano foge da terra, de afagá-la,
dela carne nua ou viva, no esfolado;
lhe repugna, ele que pouco a cultiva,
o hálito sexual da terra sob o arado.

2.

De onde quem sabe o cigano das covas
dormir na entranha da terra, enfiado;
dentro dela, e nela de corpo inteiro,
dentros mais de ventre que de abraço.
Contudo, dorme na terra uterinamente,
dormir de feto, não o dormir de falo;
encavando a cova sempre, para dormir
mais longe da porta, sexo inevitável.

(MELO NETO, 1986, p.17)

Chama a atenção, nos dois últimos textos citados a forte ligação que existe entre a terra e o ser que nela habita. É uma relação de pertencimento vital, uterina. A nosso ver, esse tipo de tratamento dado ao espaço em João Cabral resulta da sua convivência com a arte espanhola e pode ter sido o seu maior aprendizado. O poeta afirmava em suas entrevistas que foi preciso distanciar-se do Brasil para saber falar de sua terra e de seu povo e que os espanhóis contribuíram muito para isso.

Por outro lado, se o intercurso desses dois espaços, Pernambucano e Espanha, evoca a paisagem natal num primeiro momento, as cidades de Barcelona e Sevilha já surgem como ambientes que se opõem à condição de paisagem dura e árida:

Coisas de cabeceira, Sevilha

Diversas coisas se alinham na memória
numa prateleira com o rótulo: Sevilha.
Coisas, se na origem apenas expressões
de ciganos dali; mas claras e concisas

a um ponto de se condensarem em coisas,
bem concretas, em suas formas nítidas.

2.

Algumas delas, e fora as já contadas:
não *esparramarse*, fazer na dose certa;
por derecho, fazer qualquer que fazer,
e o do ser, com a incorrupção da reta;
com nervio, dar a tensão ao que se faz
da corda de arco e a retensão da seta;
pies claros, qualidade de quem dança,
se bem pontuada a linguagem da perna.
(Coisas de cabeceira somam: *exponerse*,
fazer no extremo, onde o risco começa).

(MELO NETO, 1986, p.18)

Como já observamos anteriormente, a linguagem que dá a ver a “mais espanhola das cidades da Espanha” tem no cantar cigano as suas “formas nítidas”. Linguagem contida, bem marcada, como passos de uma dança *flamenca*. Nesse falar “bem pontuado”, o poeta , transforma a cidade em mulher e vice-versa:

A urbanização do regaço

Os bairros mais antigos de Sevilha
criaram uma urbanização do regaço,
para quem, em meio a qualquer praça,
sente o olho de alguém a espioná-lo,
para quem sente nu no meio da sala
e se veste com os cantos retirados.
Com ruas feitas em pedaços de rua
se agregando mal, por mal colados,
com ruas feitas apenas com esquinas
e por onde o caminhar fia quadrado,
eles têm abrigos e íntimos de corpo
nos recantos em desvão e esconsados.

*

Com ruas medindo corredores de casa,
onde um balcão toca o do outro lado,
com ruas arruelando mais, em becos
ou alargando, mas em mínimos largos,
os bairros mais antigos de Sevilha
criam o gosto pelo regaço urbanizado.
Eles têm o aconchego que a um corpo
dá estar noutro, interno ou aninhado,

para quem torce a avenida devassada
e enfia o embainhamento de um atalho,
para quem quer, quando fora de casa,
seus dentros e regards de quarto.

(MELO NETO, 1986, p.36)

Apaixonado pelas ruas, pela luz, pelo clima da cidade, o poeta capta a atmosfera romântica de Sevilha, através de recortes sensoriais, mediados pelo olho, toque e gosto. Sobre sua paixão por Sevilha, escreveu “Sevilhizar o mundo”:

Como é impossível, por enquanto,
civilizar toda a terra,
o que não veremos, verão,
de certo, nossas tetranetas

infundir na terra esse alerta,
fazê-la uma enorme Sevilha,
que é a contra-pelo, onde uma viva
guerrilha do ser, pode a guerra.

(MELO NETO, 1997, p.366)

Vale ressaltar que Sevilha é cenário para três das mais famosas óperas da história. *Carmen*, de Georges Bizet, a cigana destruidora de corações, funcionária da fábrica de tabacos da cidade; de o *Barbeiro de Sevilha*, que cantava nas praças do Bairro de Santa Cruz e *Don Juan*, de Tirso de Molina, que percorria as estreitas ruas em busca de suas vítimas. *Quaderna* (1956-1959) é o livro em que a imagem da cidade de Sevilha é apresentada também como símbolo do aconchego e da sensualidade do mundo e da mulher:

Sevilha

§A cidade mais bem cortada
que vi, Sevilha;
cidade que veste o homem
sob medida.

Justa ao tamanho do corpo
ela se adapta,
branda e sem quinas, roupa
bem recortada.

Cortada só para um homem,
não todo o humano;
só para o homem pequeno
que é o sevilhano.

Que ao sevilhano Sevilha
tão bem se abraça
que é como se fosse roupa
cortada em malha.

§Ao corpo do sevilhano
toda se ajusta
e ao raio de ação do corpo,
ou sua aventura.

Nem com os gestos de corpo
nunca interfere,
qual roupa ou cidade que é
cortada em série.

Sempre à medida do corpo
pequeno ou pouco:
ao tecto baixo de míope,
aos pés do coxo.

Nunca tem panos sobrando
nem bairros longe;
sempre ao alcance do pé
que não tem bonde.

§O sevilhano usa Sevilha
com intimidade,
como se só fosse a casa
que ele habitasse.

Com intimidade ele usa
ruas e praças;
com intimidade de quarto
mais que de casa.

Com intimidade de roupa
mais que de quarto;
com intimidade de camisa
mais que casaco.

E mais que intimidade,
até com amor,
como um corpo que se usa
pelo interior.

§O modelo não é indicado
é a nenhum nórdico:
lhe ficará muito curto
e ele incômodo.

Ele ficará tão ridículo
como um automóvel,
dos que ali, elefânticos,
tesos, se movem,

nas ruas que o sevilhano
fez par si mesmo,
pequenas e íntimas para
seu aconchego,

sevilhano em que se encontra
ainda o gosto
de ter a vida à medida
do próprio corpo.

(MELO NETO, 1986, p.166)

Por outro lado, o poeta consegue evidenciar no texto a mistura de origens presente tanto na arquitetura quanto no ritmo das palmas das dançarinas de *flamenco*, que parece resumir, num lamento coletivo, a dramaticidade da alma andaluza. Sevilha tem uma cor, é vermelha, a cor dos mistérios fascinantes, da sensualidade, do fogo. Tem uma música, o *cante flamenco*, *cante* “lamento mais gemido” que “acaba em explosão.(MELO NETO, 1997, p.47)

Finalmente, em *Andando Sevilha* (1987-1989), o espaço sevilhano, ao contrário das grandes metrópoles, é configurado como o espaço ideal, que supre todas as necessidades humanas:

Sevilha e o progresso

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

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

conservando puro seu centro,
intocável, sem que seus de dentro

tenham perdido a intimidade:
que ela só, entre todas cidades,

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

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

(MELO NETO, 1997, p.384)

À medida que “anda” poeticamente por Sevilha, o poeta vai fazendo com que o movimento se inverta e a cidade passe a desfilar diante de seus olhos, revelando os seus mistérios e belezas. É um lugar onde vive um povo de espírito guerreiro, como foram os antigos gregos, fenícios, celtas e romanos. Há a devoção do cristianismo medieval, a magia dos ciganos, a inteligência dos judeus, o sentimento refinado dos árabes muçulmanos. Em Sevilha o renascimento se funde com o barroco e a descoberta das Américas com o modernismo contemporâneo.

Portanto, se para João Cabral, a “poesia se dirige à inteligência, através dos sentidos”, ao longo de sua trajetória pelo espaço espanhol percebemos a maneira como aquela realidade foi sentida pelo poeta. Conversas com pessoas da cidade, descrição de paisagens, de monumentos, audição da música *flamenca*, cheiro das laranjeiras que ornamentam, tudo isso foi cantado em versos pelo poeta nordestino.

Enfim, o que podemos depreender desse percurso é que essa é uma poesia que, como nos lembra Benedito Nunes (2001),

canta menos e conta mais. Ela narra e dramatiza no empenho didático de "dar a ver" o que é e o que há. Divide-se sem partir-se numa voz alta para aglomerados de feira, sua "segunda água", fluvial (*Morte e vida severina*, p.ex.), e uma voz baixa da câmara, a "primeira água" (*Uma faca só lâmina*, p.ex.), cisterna que é a sede do próprio leitor avançando pelos meandros do texto para sorvê-lo.

Esta é uma poesia agônica, como nos lembra o crítico, aquela que vive lutando consigo mesma e contra si mesma. Morrendo e renascendo, oferecendo ao seu leitor a experiência de um perpétuo recomeço, já que se refaz em cada imagem, se reorganiza em cada verso, na continuidade de uma mesma linguagem renovada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta geral desta tese foi de inter-relacionar a poesia de João Cabral de Melo Neto às artes espanholas. O longo caminho que percorremos confirmou que há um diálogo explícito do poeta com os escritores espanhóis. Com vistas a reafirmar a autenticidade desses diálogos, empreendemos a tarefa de evidenciar os modos como acontecem em João Cabral. Concluimos que tal intercurso deve ser visto, sobretudo, a partir de três fundamentos teóricos: a ênfase dada ao aspecto visual e concreto da linguagem; a preocupação com o regional; o aproveitamento de motivos espanhóis como possibilidade estética.

Em relação à preponderância da imagem visual, observamos, nas duas partes da tese, que João Cabral propõe, inicialmente, um diálogo com algumas estéticas que marcaram as artes do início do século XX, como o Cubismo e o Construtivismo. Nesse contexto, pudemos observar o trânsito da poesia cabralina por outras linguagens artísticas, sobretudo pelos procedimentos adotados nas artes plásticas.

Através da análise de algumas poesias do autor, principalmente daquelas pertencentes à primeira fase de sua poética, pudemos comprovar que João Cabral parte do princípio da “visualização-concreção”, a fim de fazer “falar a espessura concreta do objeto, guinada da linguagem que se auto-define como um falar com coisas aspirando ao falar das coisas”, como observa Barbieri (1997, p.16).

Nessa perspectiva, o poeta alcança o novo tipo de composição artística que a modernidade exige, ou seja, aquele resultante do “trabalho do artista” no que se refere à possibilidade de, diante do fenômeno artístico, possibilitar ao leitor uma atitude de

gratuidade, de contemplação diante do texto, sem idéias preconcebidas, a fim de adentrar no espaço das sensações, percorrer o dentro e o fora da linguagem. Esta é a base da poesia que atinge a “inteligência através dos sentidos”, resultante de um olhar estético que difere do olhar do racionalismo cartesiano por desfazer a distinção sujeito-objeto, ao integrar “o que apreende com o que é apreendido”, como lembra Leyla Perrone-Moisés (NOVAES, 1988)⁸⁴. Assim, essa experiência estética, vivenciada pelo autor-leitor, pressupõe a dominância do sentido da visão sobre os demais sentidos.

Cientes de que esse aspecto, o visual, é considerado por muitos críticos como o “ponto diretriz de sua estética, marcada pela presença do elemento espacial no corpo de seus poemas e na área de seus interesses intelectuais”, como ressalta Antônia T. Herrera (1995, p.151), constatamos que o processo da visualização atinge as quatro dimensões do discurso: morfológica, sintática, sonora e semântica.

No plano morfológico, através do uso de neologismos, os quais nos remetem aos espaço nordestino e espanhol. No sintático, o texto é organizado de tal maneira que as repetições, os paralelismos, os encadeamentos, os desdobramentos das metáforas inscrevem movimento ao texto, instaurando um processo de semiose infinita, no plano semântico. No seu aspecto sonoro, a palavra cabralina recupera a fala contundente e áspera do sertão nordestino, ao mesmo tempo em que situa o fio agudo do *cante flamenco*.

No sentido de alcançar essa “realidade visual ou visualizável”, além do aproveitamento de recursos das artes plásticas, constatamos que João Cabral propõe uma

⁸⁴ É nessa perspectiva que Leyla Perrone-Moisés (1988) classifica o olhar de Alberto Caieiro, heterônimo de Fernando Pessoa. A pesquisadora chama a atenção para a proximidade desse olhar objetivo com o olhar proposto pelas filosofias orientais. De acordo com a autora, “Um famoso mestre zen dizia : ‘Logo que começa a pensar numa coisa, ela deixa de ser. Precisas vê-la imediatamente, sem raciocinar, sem hesitar’.” (1988, p. 335)

analogia com os procedimentos da dança e do *cante flamenco*, caracterizados por ele mesmo como sendo essencialmente visuais: “A música andaluza se associa a movimento de dança, torna-se visual. Aí eu gosto.”(MELO NETO, 1982) Assim, a poesia cabralina torna-se “uma poesia de fanopéia”, tal como propõe Cesário Verde em Portugal e García Lorca, na Espanha, como ressalta o próprio João Cabral.(MELO NETO, 1989)

Quanto ao aproveitamento de elementos regionais, observamos, sobretudo na segunda parte da pesquisa, que em nenhum momento João Cabral abdica da preocupação com o fazer literário, uma vez que vai buscar nos clássicos espanhóis a linguagem que o ajudará a “escrever para o povo”. De o “Poema do Cid” a Gonzalo de Berceo e ao Século de Ouro, até a Geração de 27, tudo impressiona o poeta pernambucano, fazendo com que estude os espanhóis “verdadeiramente anos a fio”.(MELO NETO, 1966)

O poeta lembra em seus depoimentos que a convivência com a cultura espanhola dá-lhe “um afastamento suficiente, não excessivo, para poder escrever sobre o Nordeste”, e a carreira diplomática liberta-o do que chama de provincianismo de muitos de seus contemporâneos.(Ibidem) Desse modo, João Cabral prioriza a comunicação com o leitor, sem abandonar o que João Alexandre Barbosa chama de “princípio da imitação da forma”(1975, p.224)

No que concerne ao aproveitamento de motivos espanhóis, constatamos, também na segunda parte, que, primeiramente, João Cabral deixa-se seduzir pelas paisagens femininas da Espanha, sem perder de vista os espaços masculinos de seu sertão nordestino. Quanto mais o poeta frequenta a geografia espanhola, mais aumenta o seu fascínio pela corrida de touros, pela dança e pela música andaluzas. Esse encantamento de João Cabral confunde o leitor crítico, o qual começa a pressentir o retorno do poeta à tradição lírica que sempre

desprezou⁸⁵, ou então passa a justificar a postura final do poeta em função do momento em que a obra é produzida, como se todo o percurso anterior perdesse sentido diante de tanta sensibilidade.⁸⁶

A despeito dessas suposições, importa acentuar que, com os espanhóis, João Cabral aperfeiçoa o seu *cante a palo seco*, a ponto de torná-lo um “grito mais extremo”, que “tem de subir mais alto/ que onde sobe o silêncio;”(MELO NETO,1989, p.163). Além do mais, alguns toureiros ensinam o poeta a “domar a explosão [da flor]/com mão serena e contida/ sem deixar que se derrame/ a flor que traz escondida”(MELO NETO,1989, p.259); o ferrageiro de Carmona dá-lhe a receita de “forjar: domar o ferro à força,/ não até uma flor já sabida,/ mas ao que pode ser flor se flor parece a quem o diga”(MELO NETO,1997, p.289) e os cantores do *flamenco*, acompanhados de suas bailadoras, mostram que entre poeta, poesia e leitor tem que haver “intimidade,/ assim no *cante* que no baile”, pois o poeta quer uma poesia “que se funciona para o próximo,/ quer um próximo conivente”. (MELO NETO,1997, p.384)

Talvez a questão mais importante que devemos considerar acerca de João Cabral é

⁸⁵ Essa é a opinião de Carlos Felipe Moisés, no seu ensaio “Tradição reencontrada: lirismo e antilirismo em João Cabral: “Romper com a tradição obriga a seguir rompendo indefinidamente, e obriga ao mesmo tempo conviver para sempre com ela, vale dizer, com o lado indesejado de si mesmo. Para sempre ou até cansar, ou até que a intransigência ceda. Ceder não seria contrariar a coerência interna daquela poética do rigor? Insistir até cansar não seria uma forma de violentação? O fato é que a personalidade integral do poeta já não esconde mais que é constituída também de um lado sombrio, egoísta, sentimental. Por isso o confessionalismo, o autobiografismo, o tom memorialístico e saudosita dos últimos livros. O subjetivismo declarado, enfim, e não apenas subentendido.”

⁸⁶ É o caso de Ivan Junqueira que, no seu discurso de posse na Academia Brasília de Letras, alega que João Cabral termina a sua obra aos 45 anos, baseando-se no seguinte depoimento de Cabral a Rubem Braga em 1976: "Considero minha obra acabada aos 45 anos. Não no sentido de que não escreverei mais, nem no de que não publicarei mais. Sim, no sentido de que não me sinto responsável pelo que escrevi e escreverei (talvez) depois dos 45 anos (...). Mas o que escrevi e talvez escreverei depois de *A educação pela pedra* é coisa que escrevi sem a mesma consciência, ou lucidez, do que escrevi antes. Gostaria de ser julgado pelo que escrevi até os 45 anos. Gostaria de ser considerado um autor póstumo: procurarei ignorar o que dizem, o que acham do que ainda posso fazer (e do que fiz depois dos 45 anos; isto é, depois de *A educação pela pedra*). Não sinto mais em mim a energia que precisei usara para escrever o pouco que escrevi até então.”

que a sua proposta de recriação de novas formas de produção cultural e de diferentes meios de transmissão de um mesmo tema radica-se nos seus intercursos semióticos. Acreditamos que esses jogos de linguagem oferecem aos leitores contemporâneos possibilidades de melhor compreensão das chamadas poéticas da modernidade.

Lembramos que o nosso propósito de ler a poesia de João Cabral a partir de suas relações com outras linguagens artísticas justificou-se na medida em que permitiu mais uma reflexão sobre os fundamentos do lirismo intelectual do poeta em estudo, os quais são geralmente tratados na perspectiva da ruptura, isto é, em contraposição à tradição da poesia brasileira. Apesar de esta proposta de leitura da poesia cabralina em sua relação com as artes espanholas ousar os primeiros passos, sabemos que um brevíssimo passeio pela fortuna crítica do poeta em tela confirma a pertinência das idéias que desejamos aprofundar, principalmente no que concerne à valorização de um tipo de objetividade marcada pela dimensão visual de suas imagens. Apesar disso, estamos cientes que esse tema demanda novas investigações, uma vez que, no decorrer da pesquisa, vislumbramos novas possibilidades de diálogos com escritores espanhóis não mencionados e com artistas em geral de várias nacionalidades.

Por fim, queremos justificar, nessas considerações finais, o enfoque dado ao processo de percepção do texto cabralino, numa perspectiva fenomenológica. Conforme anunciamos na introdução da tese, a nossa trajetória de pesquisa partiu da leitura minuciosa de poemas, textos críticos, entrevistas, depoimentos e correspondências do poeta. Nesse sentido, assumimos o lugar de leitor de João Cabral, tentando ser parte ativa no processo.

Em virtude desse procedimento, temos consciência de nossos erros e acertos ao fazer assertivas. Acreditamos que tais erros e acertos, no entanto, refletem as oscilações de nossas experiências estéticas diante de uma poética que, a cada leitura, instaura, pela lógica

de sua organização, várias possibilidades de abordagem. Em momento nenhum nos esquecemos de que a poesia cabralina exige do leitor, “mais do que atenção aguçada e concentração interrogante”, como ressalta Ivo Barbieri (1997, p. 37), mas a contemplação direta, o corpo-a-corpo com a palavra, a fim de que esta se apresente diante de nós como algo vivo, que provoque em nós um efeito capaz de nos situar no mundo de forma incisiva, sem qualquer constrangimento.

REFERÊNCIAS

A) BIBLIOGRÁFICAS

Obras de João Cabral de Melo Neto

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas: 1940 – 1965*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

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

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

Obras sobre João Cabral de Melo Neto

Livros e teses

AFONSO, Antônio José Ferreira. *João Cabral de Melo Neto - uma teoria da luz*. Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga, 1995.

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

BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

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

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 01, mar., 1996.

CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado – João Cabral e a geração de 45. In: *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 67-78.

CAMPOS, Maria do Carmo (org.). *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

CAMPEDELLI, Samira Youssef, NADAI, José Fulaneti de, ABDALA JR, Benjamin. *João Cabral de Melo Neto – Notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CHAMIE, Mário. *Casa da época*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979, p. 39-59.(Col. Ensaios, 94).

ESCOREL, Lauro. *A Pedra e o rio*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição e permanência: Miró/ João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989

HOUAISS, Antônio. Sobre João Cabral de Melo Neto. In: *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 203-27.

LIMA, Luiz Costa. A traição conseqüente ou a poesia de Cabral. In: *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 237-410.

LINS, Álvaro. João Cabral de Melo Neto: primeiros sinais de um poeta original em sua geração. In: *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores, e problemas da literatura brasileira, ensaios e estudos, 1940-1960*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 57-9.

LOBO, Danilo. *O poema e o quadro: o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília, Thesaurus, 1981.

MAMEDE, Zila. *Civil geometria – bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto – 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987.

MERQUIOR, José Guilherme. “Onda mulher, onde a mulher”. In: *Razão do poema; ensaios de crítica e estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 96-101.

MERQUIOR, José Guilherme. Serial. In: *Razão do poema; ensaios de crítica e estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 89-95.

MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. In: *A Astúcia da Mimese: ensaios sobre crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio/Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 69-172

NUNES, Benedito. “João Cabra: filosofia e poesia”. In: MARQUES, Reinaldo e VILELA, Lúcia Helena. (org.) *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002.– Belém, 2001.

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

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas (Uma leitura de João Cabral de Melo Neto)*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PEIXOTO, Níobe Abreu. *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade (poema para vozes)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

PEREIRA, Rubens Edson Alves. *João Cabral & Miró: imanência do traço, transcendência*

da pedra.1999.226p.Tese (Doutorado) Departamento de Letras da PUC do Rio de Janeiro, PUC/RJ, Rio de Janeiro.

PESTANA, André. *O que eles pensam*. Rio de Janeiro: Tagore, 1990.

PORTELLA, Eduardo. João Cabral de Melo Neto: poesia e estilo. In: *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 141-53.

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SENNA, Marta de. *João Cabral (tempo e memória)*. Rio de Janeiro: Antares, 1980.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização lírica do discurso*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1984.

SIMÕES, João Gaspar. A “xácara” e a “razão matemática” na voz de João Cabral de Melo Neto e de Mário Sá. In: *Literatura, literatura, literatura...* De Sá de Miranda ao concreto brasileiro. Lisboa: Portugália, 1964. p.341-5 (Col. Problemas, 6)

SOARES, Angélica Maria Santos. *O poema, construção às avessas – uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978

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

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

SUTTANA, Renato Nésio. *João Cabral de Melo Neto: o poeta e a voz da modernidade*, 2003. Tese de Doutorado – Literaturas de Língua Portuguesa, Assis.

Anais e Revistas

BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. *Revista Brasileira de Literatura CULT*. São Paulo, nº 29, p. 23-29, dez., 1999.

CARVALHO, Ricardo Souza de. “Terra e verso de Espanha em Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto”. An. 2. Universidade de São Paulo Congr. Bras. Hispanistas Oct. 2002

LIND, George Rudolf. João Cabral de Melo Neto, modelo dum poeta objectivo. *Humboldt: revista para o mundo luso-brasileiro*, Hamburgo, 10(21): 25-31, 1970.

FERRAZ, Eucanaã. “Murilo Mendes e João Cabral: o sim contra o sim”. *Ipotesi – Revista*

105-112.

FERRAZ, Eucanaã. “Anfion, arquiteto”. Revista *Colóquio - Letras; Paisagem tipográfica/Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*, nº 157-158, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, pp. 81 –98.

HERRERA, A. T. A ética da construção literária em *O Cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto. *Quinto Império - Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Salvador, v. 5, p. 149-164, 1995

MARQUES, Reinaldo Martiniano. A poética de João Cabral de Melo Neto: o estilo como ruptura. *Revista do Centro de Ciências Humanas*. Belo Horizonte: FUMARC/PUC Minas, v. 1, 1983, p. 53-63.

MELO NETO, João Cabral de. In: CARVALHO, Carlos. *34 Letras*, Rio de Janeiro, número 3, mar. 1989.

MELO NETO, João Cabral. *Perspectiva Universitária*, Rio de Janeiro, nº 200, fev. 1986.

MELO NETO, João Cabral de. In: MORAIS, Vinícius de. *Manchete*, Rio de Janeiro, 27 jun, 1953.

MELO NETO, João Cabral de. In: *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1976.

Jornais

CANDIDO, Antonio. Poesia ao norte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 out. 1999, Caderno Especial, p.04.

LEAL, César. João Cabral de Melo Neto. *Diário de Pernambuco*. Recife, 25 jan. 8, 15 e 22 fev. 1964. (Crítica literária). 1. cad., p.4.

LIMA, Luiz Costa. Da lírica bandeiriana ao realismo de linguagem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 e 26 nov. 1967. [p.?.]

PORTELLA, Eduardo. Duas águas. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 9 jun. 1956. Livros na mesa. [p.?.]

MELO NETO, João Cabral de. *Diário Popular* Lisboa, 07 jun. 1968.

MELO NETO, João Cabral de. In: PORTELLA, Eduardo, *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 out. 1952.

MELO NETO, João Cabral de. In: TAVARES, José Correia. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 8 jun. 1966, p. 1 e 16.

MELO NETO, João Cabral de. In: GASTÃO, Marques. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 03 maio de 1958.

MELO NETO, João Cabral de. In: NESTOSA, Ruiz. *Assunción*, 22 feb. 1970. Sec.2. Arte y espectáculos. p. 2. il

MELO NETO, João Cabral de. In: SERRA, Cristina. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, número 201, maio de 1986.

MELO NETO, João Cabral de. In: SOUZA, Adalberto de Oliveira e CARDOSO, Maria Neuza. *Geratriz*, São Paulo, 1975

MELO NETO, João Cabral de. In: NUNES, Maria Leonor. *JL Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, nº 448, 05/10 fev. 1991.

MELO NETO, João Cabral de. In: CARVALHO, Mário. *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, São Paulo, 24 maio, 1988.

MELO NETO, João Cabral de. In: LISBOA, Luís Carlos Lisboa, *O Estado de São Paulo*, caderno Cultura, São Paulo, 08 abr. 1984.

MELO NETO, João Cabral de. In: FERRAZ, Marilourdes, *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 d maio 1980.

MELO NETO, João Cabral de. In: MARIA, Alice, *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 jan. 1985.

MELO NETO, João Cabral de. In: COUTO, José Geraldo. O pedreiro do verso. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22, maio, 1994, Caderno 6, p. 4-5.

MELO NETO, João Cabral de. In: FORTUNA, Felipe, *Jornal do Brasil*, caderno Idéias, Rio de Janeiro, 03 out. 1987.

MELO NETO, João Cabral de. In: LACLETTE, Jorge, 21 jun. 1953.

MELO NETO, João Cabral de. In: VASCONCELOS, José Carlos de, *Diário de Lisboa*, suplemento semanal Vida Literária e Artística, Lisboa, 16 jun. 1966.

MELO NETO, João Cabral de. In: PONTES, Mário, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 03 maio 1980.

MELO NETO, João Cabral de. In: MASSI, Augusto Massi , *JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, nº 287, 5/11 jan. 1988

MELO NETO, João Cabral de. In: ESTRELA, Arnaldo Estrela, *Zero Hora*, Porto Alegre, 19 jan. 1976.

MELO NETO, João Cabral de. In: ROCHA, Alexandrino, *Jornal do Comércio*, coluna Dia-a-dia, Recife, 13 jan. 1982.

MELO NETO, João Cabral de. In: FRANKLIN, Jeová, *Diário de Pernambuco*, Recife, 04 maio 1969.

VAN STEEN, Edla. “Uma boa prosa com João Cabral”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 13 dez. 1980.

Obras gerais

ADAM, Jean-Michel. *Textualidade e séquentialite: le exemple de la description*. Langue Française, nº 74, p.51-72, 1987.

ADORNO, Theodor W. “Lírica e sociedade”. In: BENJAMIM, Walter et alli. *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. 2 ed. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

ALDRICH, Virgil C. *Filosofia da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

ALONSO, Damaso. *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos: Garcilaso, Fray Luís de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1960.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, Irlemar (org.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1992. p. 102-119.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

BOSI, Alfredo. (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

BRONOWSKI, Jacob. *As origens do conhecimento e da imaginação*. 2 ed. Brasília: UNB, 1997.

BUENO, Silveira. *Estilística brasileira*. São Paulo: Edição Saraiva, 1964.

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, A de. PIGNATARI, D. CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *O Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8 ed. São Paulo. T. A. Queiroz, 2000.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo", In: NOVAES, Adauto et alli. *O olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- CIVITA, Victor. *Os Grandes Artistas*. São Paulo: Nova Cultural, 1986.
- COHEN, Jean. *A estrutura da linguagem poética*. Trad. José Victor Adragão. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1973.
- DAGHLIAN, Carlos. *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2 ed. Trad. Jefferson L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FAURE, Élie. *A arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna & FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Tradição e contemporaneidade: língua e literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- FONSECA, José Paulo Moreira da, *Ventura*, Rio de Janeiro, Spala Editora Ltda., 1987.
- FRAMPTON, Kenneth. *História da arquitetura moderna*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Tempo de aprendiz: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor 1918-1926*. São Paulo: IBRASA, 1979. v.1.

FREIXIEIRO, João Cabral de Melo Neto: do estético ao formal. In: *Da razão à emoção II: ensaios rosianos e outros ensaios e documentos* (2, 10, 13). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARCÍA- BERMEJO, José Maria F. dir. *Descobrimos a arte do século XX*. Trad. Berta R. Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GENNETE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. Trad. Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.

GOLDING, John. Cubismo. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos de arte moderna: com 123 ilustrações*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000, p. 38.

GONCALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado – relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich . “Estética: a idéia e o ideal”. In: *HEGEL Textos escolhidos*. Trad. e notas de Orlando Vitorino. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 1999. (Coleção Os Pensadores)

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 4 ed. Trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

LESSING, G.H. *Laocoon*. Trad. William A. Stell. London: J.M. Dent & Sons, 1930, reimp, 1964.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LISBOA, José Carlos. *Verde que te quero verde: ensaio de interpretação do Romancero Gitano de García Lorca*. Rio de Janeiro: Zahar /Brasília:INL,83.

LÓPEZ, José García. *Historia de La Literatura Española*. In: *Enciclopédia Labor*. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montivideo: Editorial Labor S.A., 1957, vol. VII.

LORCA, Federico García. *Obra poética completa*. Apresentação Ático Vilas-Boas da Mota; William Agel de Mello. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LUCAS, Fábio. “Valéry e a poesia como festa da inteligência”.In: MAUROIS, *Introdução ao Método de Paul Valéry*. Campinas: Pontes Editora, 1990.

MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lúcia Helena (org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002.

MAUROIS, André. *Introdução ao Método de Paul Valéry*. Trad. Fábio Lucas. Campinas: Pontes, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. Trad. e notas de Marilena de Souza Chauí Berlinck, Nelson Alfredo Aguilar, Pedro Souza Moraes e Gerardo Dantas Barreto. São Paulo: Victor Civita Editor, 1975. (Coleção Os Pensadores, Vol. XLI)

MILLIET, Maria Alice. *Lothar Charoux: a poética da linha*. São Paulo: Ed. do Autor, 2005.

MIRÓ, J. PUNYET y LOLIVIER-RAHOLA, G. *Miró, el pintor de las estrellas*. Barcelona: Ediciones Grupo Zeta, 1998.

MIRÓ, Joan. *Joan Miró*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1994.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida/Adma Muhana*. Trad. de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2002.

NOVAES, Adauto et alli. *O olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas, o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PIZZO, Esníder. *Picasso e o cubismo*. Rio de Janeiro: Globo, 1997

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

READ, Herbert. *A arte de agora agora – uma introdução à teoria da pintura e cultura modernas*. 2 ed. Trad. de J. Guinsburg e Janet. Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- REIS, Carlos e Ana Cristina LOPES. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. *Imagem; cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SAVIOLI, Francisco Platão e FIORIN, José Luiz. *Para entender o texto: leitura e redação*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1996.
- SCRUTON, Roger. *Estética da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- SOURIAU, Etienne. *La correspondance des Arts*. Paris: Flammarion, 1969.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos de arte moderna: com 123 ilustrações*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000.
- SUSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance – uma ideologia e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix / Brasília: INL, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética*. Lisboa: Teorema, 1986.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna – lições de literatura no Brasil 1937-1942*. Trad. Antônio L. de Almeida Prado. São Paulo: Ática, 1996.
- URENA, Pedro Henríquez. Introdução. In: *Poema Del Cid*. Argentina: Graficolor S.A., 1968, p.7-9.
- VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- VALÉRY, Paul. *Degas desenho dança*. Trad. Christina Murachco e Célia Vuvaldo São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- VALÉRY, Paul. *Varietades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto*. Trad. Olga Reggiani. São Paulo: Ed.34, 1996.
- ZAGURY, Eliane. *A palavra e os ecos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. Trad. Maria Isabel Gaspar e Gaetan Martins de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

B) WEBLIOGRÁFICAS

Sobre o autor

FORTUNA, Felipe. A Escola da Sedução – Sobre João Cabral de Melo Neto. Disponível em: <http://www.geocities.com/Athens/6526/escol3.html>. Acesso em 25/06/1999.

MARTINS, Wilson. Cabral por ele mesmo. Depoimentos apresentados, Jornal de Poesia. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/lwmartins08c.htm.l>. Acesso em 17/06/1999.

MARTINS, Wilson. A uniformidade dos paradoxos cabralinos. Jornal *O Globo*, Caderno *Prosa & Verso*. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/wilson08.html>. Acesso em 17/06/1999.

MOISÉS, Carlos Felipe. Tradição reencontrada – lirismo e antilirismo em João Cabral. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/cfmo02.html>. Acesso em 26/06/1999.

ROSSI, Wilton “Antilira silenciada”, *Verbo 21* Cultura & Literatura. Disponível em: www.verbo21.com.br/-21k. Acesso em 04/12/2005.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. “Brasília, cidade arcaica”. Disponível em: http://www.imaginario.com.br/artigo/a0031_a0060/a0059.shtml. Acesso em 04/12/2006 de 2006.

TAPIA, Nicolás Extremera “Espanha na poesia de João Cabral de Melo Neto”. Revista Eletrônica *Rio Total*, Opinião Acadêmica, nº 382, 20 ago 2004. [online] Disponível em: <http://www.riototal.com.br/coojournal/academicos048.htm>. Acesso em 04/12/2006.

Gerais

ALBERTI, Rafael. Fundação Rafael Alberti. Disponível em <http://www.rafaelalberti.es>. Acesso em 14/08/2005.

ANJOS JR, Moacir dos e MORAIS, Jorge Ventura. *Estudos avançados*. vol.12 no.34 São Paulo Set./Dec. 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141998000300027. Acesso em 06/12/2006.

HERNÁNDEZ, Miguel. Fundação Cultural Miguel Hernández. Disponível em: <http://www.miguelhernandezvirtual.com/obra/obra.htm>. Acesso em 14/08/2005. Acesso em 14/08/2005.

HISTÓRIA DO FLAMENCO. [online] Disponível em:

<http://members.xoom.com/-XMCM/sflamenco/historia.htm>. Acesso em 23/03/00.

JUNQUEIRA, Ivan. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. [online] Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=656&sid=338&tpl=printerview>. Acesso em 05/12/2006.

MONTEIRO, Vicente do Rego. *Vicente do Rego Monteiro*: pintor e poeta. Rio de Janeiro: 5ª Cor, 1994. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 14/08/2005.

MONTEIRO, Vicente do Rego. Conferir dados no endereço <http://www.pitoresco.com/brasil/viremon/viremon.htm>, captados em 15/12/2006.

THURLER, Ingrid. Las raíces del flamenco. Disponível em: <http://www.geocities.com/Vienna/8172/raizes.html>. Acesso em 05/04/00.

VENTURA, Zuenir. Homem ainda é a melhor medida - A educação política pela poética de João Cabral”, disponível em <http://epoca.globo.com/edic/19991018/zuenir.htm>. Acesso em 14/08/2005.

Documentários consultados

Duas Águas- João Cabral de Melo Neto; Realização: TV Cultura- 1997; Apoio de Produção: Canal Sur- Sevilha; Roteiro e Direção: Cristina Fonseca; Produção: Alejandra Hope e Lina Murano; Pesquisa Iconográfica: Nerci Ferrari e Lina Murano; Iluminação: Roni Robson da Costa; Áudio: Isac de Mello; Imagens: Elizeu Ferreira; Edição: Carlos Henrique Carvalho e Cristina Fonseca; Edição de Imagem: Marcelo Stella; Pós-Produção: Antonio A. Gomes e Dario de Oliveira; Trilha Sonora: Péricles Cavalcanti; Trilha de Abertura: David Tygel; Poemas (voz) : Arnaldo Antunes

ANEXOS

ANEXO A: POEMAS

Anexo 01

“A Palo Seco”

A R. Santos Torroella

1.1. Se diz a *palo seco*
o *cante* sem guitarra;
o *cante* sem; o *cante*;
o *cante* sem mais nada;

se diz a *palo seco*
a esse *cante* despido:
ao *cante* que se canta
sob o silêncio a pino.

1.2. O *cante* a *palo seco*
é o *cante* mais só:
é cantar num deserto
devassado de sol;

é o mesmo que cantar
num deserto sem sombra
em que a voz só dispõe
do que ela mesma ponha.

1.3. O *cante* a *palo seco*
é um *cante* desarmado:
só a lâmina da voz
sem a arma do braço;

que o *cante* a *palo seco*
sem tempero ou ajuda
tem de abrir o silêncio
com sua chama nua.,

1.4. O *cante* a *palo seco*
não é um *cante* a esmo:
exige ser cantado
com todo o ser aberto;

é um *cante* que exige

o ser-se ao meio-dia,
que é quando a sombra foge
e não medra a magia.

2.1.O silêncio é um metal
de epiderme gelada,
sempre incapaz das ondas
imediatas da água;

a pele do silencio
pouca coisa arrepiã:
o *cante* a *palo seco*
de diamante precisa.

2.2. Ou o silêncio é pesado,
é um liquido denso,
que jamais colabora
nem ajuda com ecos;

mais bem, esmaga o *cante*
e afoga-o, se indefeso:
a palo seco é um *cante*
submarino ao silêncio.

2.3. Ou o silêncio é levíssimo,
é líquido sutil
que se coa nas frestas
que no *cante* sentiu;

o silêncio paciente
vagoroso se infiltra,
apodrecendo o *cante*
de dentro, pela espinha.

2.4.Ou o silêncio é uma tela
que difícil se rasga
e que quando se rasga
não demora rasgada;

quando a voz cessa,
se apressa em se emendar:

tela que fosse de água,
ou como tela de ar.

3.1. A *palo seco* é o *cante*
de todos mais lacônico,
mesmo quando pareça
estirar-se um quilômetro:

enfrentar o silêncio
assim despido e pouco
tem de forçosamente
deixar mais curto o fôlego.

3.2. A *palo seco* é o *cante*
de grito mais extremo:
tem de subir mais alto
que onde sobe o silêncio;

é cantar contra a queda,
é um cante para cima,
em que se há de subir
cortando, e contra a fibra.

3.3. A *palo seco* é o *cante*
de caminhar mais lento:
por ser a contra-pêlo,
por ser a contra-vento;

é *cante* que caminha
com passo paciente:
o vento do silêncio
tem a fibra de dente.

3.4. A *palo seco* é o *cante*
que mostra mais soberba;
e que não se oferece:
que se toma ou se deixa;

cante que não se enfeita,
que tanto se lhe dá;
é *cante* que não canta,
cante que aí está.

4.1. A *palo seco* canta
o pássaro sem bosque,
por exemplo: pousado

sobre um fio de cobre;

a *palo seco* canta
ainda melhor esse fio
quando sem qualquer pássaro
há o seu assovio.

2. A *palo seco* cantam
bigorna e o martelo,
ferro sobre a pedra,
o ferro contra o ferro;

a *palo seco* canta
aquele outro ferreiro:
o pássaro araponga
que inventa o próprio ferro

4.3. A *palo seco* existem
situações e objetos:
Graciliano Ramos,
desenho de arquiteto,

as paredes caiadas,
a elegância dos pregos,
a cidade de Córdoba,
o arame dos insetos.

4.4. Eis uns poucos exemplos
se ser a *palo seco*,
dos quais se retirar
higiene ou conselho:

não o de aceitar o seco
por resignadamente,
mas de empregar o seco
porque é mais contundente.

(MELO NETO, 1986, p.160-5)

A Willy Lewin morto

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

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

e testemunha o aceso
de quem está no estado
do arqueiro quando atira,
mais tenso que seu arco,
foste ainda o fantasma
que prele o que faço,
e de quem busco tanto
o sim e o desagrado.

(MELO NETO, 1997, p.72-3)

Joaquim Cardozo na Europa

Ele foi um dos recifenses
de menos ondas e onde mais,
que em lisboas, madrids, paris,
andou no Recife, seus cais.

Como elas todas já sabia
não foi turista ou visitante;
não caminhou guias, programas:
viveu-as de dentro, habitante.

A guerra não o deixou andar
outras que também lhe eram íntimas,
que conhecera no Recife,
habitando-as no espaço-língua.

Confiou-me que se anda igualmente
no cais do Apolo ou nos do Sena,
que foi *na* Europa (não à Europa)
como *na* Várzea ou Madalena.

(MELO NETO, 1997, p.133-4)

Cenas da vida de Joaquim Cardozo

A tragédia grega e o mar do Nordeste

Chega o Nordeste de Setembro:
O Inverno se foi, com seus ventos.
Tinham voz própria me dizia:

com as ondas longo discutiam.

Com o Inverno, acaba a temporada
de teatro, a que ele não faltava,
quando ainda engenheiro de campo
arma, à noite, a tenda de pano.

Dizia ouvir, marés inteiras,
diálogos de tragédia grega:
O vento e o mar se apostrofavam
com vozes aos berros, de raiva,

e com tal raiva, com tal nervo,
que dispensava ler o texto.
Dizia sentir o tremendo
da tragédia, seu argumento,

a que o murmurar dos coqueiros
fazia o coro lastimeiro.
Na maré-alta, o pleito sobe,
na maré-baixa, baixa e morre.

O teatro desses personagens
que entoavam vozes sem face
pensava algum dia escrever,
dando ao som um texto que ler.

Seguiria seu ritmo, enchendo-o,
subindo e caindo no silêncio.
Não é essa a curva das estórias?
Não é esse o trajeto da História?

(Não soube se escreveu tais peças.
Talvez, pensando melhor nelas,
achasse ocioso por palavras
em formas vazias tão claras).

Um poema sempre se fazendo

Muito embora sua obra pequena,
vivia escrevendo-se um poema:
não no papel, mas na memória,
um papel de pouca demora.

Na memória, é fácil compor
todo o dia, seja onde for:
sentado, escritor, numa mesa,

ou andando, entre a angústia e a pressa

de uma cidade que abalroa,
que exige de quem anda proa,
onde quem anda entre choques
ou se esgueira como quem foge.

Cardozo levava seu poema:
a poesia não leva a pena
de fazê-la, a pena é abstrata,
é o fazer, re-fazer, guardá-la.

E nele vai sem romantismos:
nem o de vir de paroxismos
nem o mais de moda e moderno,
de escalar fingidos infernos.

Ele vivia com seu poema
como outros vivem com sua crença:
a dele é o poema do momento,
que leva sem mudar de gênio.

No Recife, em todas as horas,
no Rio, quem melhor o ignora,
eis como escrevia, me disse,
o poeta que fez o Recife.

Assim, não deu trabalho aos prelos:
se sequer cuida de escrevê-los!
Se só se alguém lhe pede um poema
escreve algum que ainda lembra!

O exilado indiferente

A esse recifense de praias
obrigam-no a deixar seu mapa:
outro pernambucano, truão,
(nada é do grego, Agamenão)

disse que o não queria mais
no espaço de que é capaz.
Seqüestram-no amizades boas,
às carreiras, para as Alagoas

e, dos Maceióis, num navio
vem viver federal, no exílio
(que ele habitaria sem queixa,

nunca de camarinha e mesa).

De calça e paletó de amianto,
ei-lo entre os cantados encantos,
sem sentir que esse mar que o cerne
é o Atlântico do Nordeste:

de Guarabira, Pirangi,
Carne de Vaca, Serrambi.
Recifense, a um cria de engenho,
ditou as canas de seu tempo,

e impaciente, a um mestre-de-obras,
que espera a planta há mais de uma hora,
enquanto diz das sutilezas
da poesia e escrita chinesas:

“Qual, é inconcebível, meu caro,
no Rio, onde o último é o trabalho,
você quer preceder à antiga
conversa de China e poesia.”

Não canavieiro pernambucano,
abria exceção para Campos.
É em Campos que Maria Luísa
e ele ouvem a chuva, sem camisa.

Viagem à Europa e depois

Antes da Guerra, fora à Europa.
Bebeu-a até a última hora.
Por cá, a poesia é sempre o dengue
do falso índio, homossensualmente.

No Nordeste, Freyre e a reação
para trazer a bola ao chão.
Mas é coisa de romancista
não de política, polícia.

Volta da Europa ao “Lafaiete”,
como se inda ontem lá estivesse.
Escreveu três poemas na Europa
dois se apagaram na memória.

Compõe alguns poemas, ainda,
mas quase todos viram cinza,
porque, completados, ninguém

colhe da memória onde os tem.

Eis talvez o melhor momento
para ele, de seu desempenho:
a Polícia, na mira, o tem;
mas no “Lafaiete” entretém,

e enquanto entretém, entretece,
em sinal mais, quem lá aparece:
é sem pregação, manifesto
(e o gesto só o vê quem de perto);

sabe o gesto sábio e ambíguo:
é sempre com o mesmo sorriso
que devolve o mau poema-sim
e o fascista-sim porque sim.

Assim viveu até que o Truão.
Até que Oscar pôs-lhe nas mãos
botar Brasília em pé. Qual a moeda?
Deu-nos um novo Frei Caneca.

(MELO NETO, 1997, p.321-5)

Anexo 02

Dentro da perda da memória

A José Guimarães de Araújo

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

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

E nas bicicletas que eram poemas
chegavam meus amigos alucinados.
Sentados em desordem aparente,

ei-los a engolir regularmente seus
relógios
enquanto o hierofante armado cavaleiro
movia inutilmente seu único braço.

(MELO NETO, 1986, p.376-7)

Poema de desintoxicação

A Jarbas Pernambucano

Em densas noites
com medo de tudo:
de um anjo que é cego
de um anjo que é mudo.
Raízes de árvores
enlaçam-me os sonhos
no ar sem aves
vagando tristonhos.
Eu penso o poema
da face sonhada,
metade de flor
metade apagada.
O poema inquieta
o papel e a sala.
Ante a face sonhada
o vazio se cala.
Ó face sonhada
de um silêncio de lua,
na noite da lâmpada
pressinto a tua.
Ó nascidas manhas
que uma fada vai rindo,
sou o vulto longínquo
de um homem dormindo.

(MELO NETO, 1986, p.378)

Poesia

Ó jardins enfurecidos,
pensamentos palavras sortilégio
sob uma lua contemplada;
jardins de minha ausência
imensa e vegetal;
ó jardins de um céu

viciosamente freqüentado:
onde o mistério maior
do sol da luz da saúde?

(MELO NETO, 1986, p.382)

Composição

Frutas decapitadas, mapas,
aves que prendi sob o chapéu,
não sei que vitrolas errantes,
a cidade que nasce e morre,
no teu olho a flor, trilhos
que me abandonam, jornais
que me chegam pela janela
repetem gestos obscenos
que vejo azerem as flores
me vigiando em noites apagadas
onde nuvens invariavelmente
chovem prantos que não digo.

(MELO NETO, 1986, p.382)

Marinha

Os homens e as mulheres
adormecidos na praia
que nuvens procuram agarrar?

No sono das mulheres
cavalos passam correndo
em ruas que soam
como tambores.

Os homens têm espelhos de bolso
onde os gestos das amadas
(as amadas demoradas
se repetem).

Vi apenas que no céu do sonho
a lua morta já não mexia mais.

(MELO NETO, 1986, p.380)

O Poeta

No telefone do poeta
desceram vozes sem cabeça

desceu um susto desceu o medo
da morte de neve.

O telefone com asas e o poeta
pensando que fosse o avião
que levaria de sua noite furiosa
aquelas máquinas em fuga.

Ora, na sala do poeta o relógio
marcava horas que ninguém vivera.
O telefone nem mulher nem sobrado,
ao telefone o pássaro-trovão.

Nuvens porém brancas de pássaros
acenderam a noite do poeta
e nos olhos, vistos por fora, do poeta
vão nascer duas flores secas.

(MELO NETO, 1986, p.382-3)

A André Masson

Com peixes e cavalos sonâmbulos
pintas a obscura metafísica
do limbo.

Cavalos e peixes guerreiros
fauna dentro da terra a nossos pés
crianças mortas que nos seguem
dos sonhos.

Formas primitivas fecham os olhos
escafandros ocultam luzes frias;
invisíveis na superfície pálpebras
não batem.

Friorentos corremos ao sol gelado
de teu país de mina onde guardas
o alimento a química o enxofre
da noite.

(MELO NETO, 1986, p.383-4)

Ocorrências de uma sevilhana

Me confiava uma sevilhana
sem norte na grande Madrid:

Nem sei de que lado é que vivo;
só sei que é a três gritos daqui.

Nada disso. Sou muito feia
se pusessem nas mil-pesetas
meu retrato, ninguém queria:
nem de troco, as receberia.

Olhando passar uma velha
que dá na vista de tão suja:
Aquele? nunca tomou banho,
mesmo debaixo de uma ducha;
se alguém a obrigar a duchar-se,
abre na ducha um guarda-chuva.

Num bar da Praça da Campana,
umbigo de Sevilha e da Espanha;
um não-andaluz, da calçada,
levanta-se quando ela passa:

Quié bien dormiría contigo
Resposta dela, como um tiro:
Era tudo o que tu farias?
Dormir?Terei cara de pílula?

O que é que tu pensas de Franco?
De que Franco?De *Don* Francisco?
Imagina a serra do Alcor,
baixinha mas toda em granito.

Nunca ele soube distinguir
quem Pepe Luís quem Manolete,
nem saber se estavam cantando
por *fandangillo* ou *martinete*.

Quando ele vinha por Sevilha
nos faziam dançar, mas digo:
o que lê gostava é de ver
soleares dançadas por bispos.

Tinha próprio dicionário
e própria escada de valores,
onde o degrau mais elevado
era o que dizia *salobre*.

Infundio nele não é mentira,
coisa de frouxo fundamento:

é o falso com imaginação,
mentira talvez, mas com engenho.

Nesse dicionário as palavras
não deixam de ser entendidas,
mas têm esses desvio mínimo
que faz da língua murcha,viva.

(MELO NETO, 1997, p.231)

A entrevistada disse, na entrevista:

Sou de Cádiz, não de Sevilha.
Mas isso é entre nós, não o diga.

O que pode ser para alguém
não nascer em Sevilha, e quem

será capaz de confessar
que nasceu num outro lugar?

Quando a guerra civil bem quis
voltei para onde não nasci.

Sevilha?É o mais grande do mundo,
é onde o alegre toca o profundo.

Madrid?É o lugar onde vais dançar,
mas há carros demais.

Barcelona?Dançar é em vão,
não aplaudem, sentam nas mãos.

Coitados, são de uma outra gente.
Não são?Mas querem que se pense.

Vai para Marselha?Me lembro.
A gente de lá, todo o tempo,

vai e vem, vivendo nas ruas;
não sei onde vai quando a chuva.

Viver em Pernambuco?É longe.
Aloísio falava cabonde

de plantas de cana, de açúcar;
lá tudo é doce ou são doçuras.

Mas é longe, a mais de três gritos
de Sevilha. Não vou por isso.

Pernambuco para dançar?
Bem que iria, se contrato há.

A gente de lá, que vi aqui,
diz que tem um Guadalquivir.

Como é mesmo? Capibaribe?
E a capital como é? O Recife?

Por lá passou muito cigano?
Então por que os pernambucanos

sabem habitar tão de dentro
nossa alma extrema, do *flamenco*?

(MELO NETO, 1997, p.235)

Anexo 03

Manolo Gonzáles

Perguntavam muitos: “Porque
tu toureias no extremo do ser,

no limite entre a vida e a morte,
como faz o toureiro pobre?

Não pode fingir perigo,
toureiar buscando-se o tranqüilo?

Porque tourear como toureias,
como se fosse a vez primeira?”

Se calava, quase menino,
de cabelo louro de gringo,

menino vestindo outro e prata,
cores da morte celebrada.

(MELO NETO, 1997, p.375)

Miguel Baez, “Litri”

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

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

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

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

Toureando, chamava a cornada
que cada touro traz guardada,

que não tem ora é sem receita,
como todo touro é surpresa.

(MELO NETO, 1997, p.375-6)

Campo de Tarragona

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

É a terra da Catalunha
terra de verdes antigos,
penteada de avelã,
oliveiras, vinha, trigo.

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

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

Podeis decifrar as vilas,
constelação matemática,
que o sol vai acendendo

por sobre o verde de mapa.

Podeis lê-las na planície
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.

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 Terragona.

Foram águas tão lavradas
quanto os compôs catalães.
Mas poucas velas trabalham,
hoje, mar de tantas cãs.

(MELO NETO,1986, p.253-4)

Paisagem tipográfica

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

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
de Tarrasa e Sabadell,
nas interlinhas estreitas
das cidades do Vallés,

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

Nas vilas em linhas retas
feitas a componedor,
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 deste impressor
e seu grávido ascetismo
de operário (não de Dom).

(MELO NETO,1986, p.260-1)

“Crime na Calle Relator”

“Achas que matei minha avó?
O doutor à noite me disse:
ela não passa desta noite;
melhor para ela,tranqüilize-se.

À meia-noite ela acordou;
não de todo, a sede somente;
e pediu: *Dá-me pronto, hijita,
una poquita de aguardiente.*

Eu tinha só dezesseis anos;
só, em casa com a irmã pequena:
como poder não atender
a ordem da avó de noventa?

Já vi gente ressuscitar
como simples gole de cachaça
e *arrancarse por bulerías*
gente da mais encorujada.

E mais: se o doutor já dissera
que da noite não passaria
por que negar uma vontade
que a um condenado se faria?

Fui a esse bar do Pumarejo
quase esquina de San Luís;
comprei de fiado uma garrafa
de aguardente (*cazalla* e anis)

que lhe dei cuidadosamente
como uma poção de farmácia,
medida, como uma poção,
como não se mede a cachaça;

que lhe dei com colher de chá
como remédio de farmácia:
Hijita, bebi lo bastante,
Disse com ar de comungada.

Logo então voltou a dormir
sorrindo em si como beata,
um semi-sorriso de *gracias*
aos santos óleos da garrafa.

De manhã acordou já morta,
e embora fria e de madeira,
tinha defunta o riso ainda
que a aguardente lhe acendera.”

(MELO NETO, 1997, p.281-2)

Anexo 04

O sim contra o sim

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

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

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

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

(MELO NETO, 1986, p.58)

Anexo 05

De Bernarda a Fernanda de Utrera

A Jatyr de Almeida Rodrigues

Bernarda de Utrera arranca-se o *cante*
quando a brasa chama a si as chamas;
quando ainda brasa, no entanto quando,
chamado a si o excesso, se desinflama:
Ela usa a brasa íntima no quando breve
em que, brasa apenas e em brasa viva,
arde numa dosagem exata de si mesma:
brasa estritamente brasa, in excessiva.

Fernanda de Utrera arranca-se o *cante*
quando a brasa extenuada já definha;
quando a brasa resfriada já se recobre
com o cobertor ou as plumas da cinza.
Ela usa a brasa íntima no quando longo
em que rola calor abaixo até a pedra;
no da brasa em pedra, no da brasa do

[frio:

Para daí reacendê-la, e contra a queda.

(MELO NETO, 1986, p.15-6)

Uma bailadora sevilhana

Como e por que sou *bailadora*?

Quando era menina e moça
tinha comprida cabeleira
que me vinha até as cadeiras.

Me diziam: com essas tranças
não pode não votar-se à dança.

Então, me ensinam a dançar.
Sou? O que não pude decorar.

Vendo famosa *bailadora*:
ei-la apagada, quase mocha.

Não te agrada F... de Tal,
que todo dia sai no jornal?

Não gosto: dança repetido;
dança sem se expor, sem perigo;

dançar *flamenco* é cada vez;
é fazer; é um faz, nunca um fez.

(MELO NETO,1997,p.233)

Mulher vestida de gaiola

Parece que vives sempre
de uma gaiola envolvida,
isenta, numa gaiola,
de uma gaiola vestida,

de uma gaiola, cortada
me tua exata medida
numa matéria isolante:
gaiola-blusa ou camisa.

E assim como tu
nessa gaiola,cingida,
o vasto espaço que sobra
de tua gaiola-ilha

é como outra gaiola
igual que o mar: sem medida
e aberto em todos os lados
(menos no que te limita).

Pois nessa gaiola externa
onde tudo tem cabida,
onde cabe Pernambuco
e o resto da geografia,

três bilhões de humanidade
e até canaviais de usina
sei que se debate um pássaro
que a acha pequena ainda.

Tal gaiola para ele
mais do que gaiola é brida;
como cárcere lhe aperta
sua gaiola infinita

e lhe aperta exatamente
por essa parede mínima
em que sua gaiola-mundo
com a tua az divisa.

Contra essa curta parede
entre ti e ele contígua,
que te defende e para ele
é de força, se é camisa,

todo o dia se debate
a sua força expansiva
(não de pássaro, de enchente,
de enchente do mar de Olinda).

Por que ele a quem sua gaiola
de outros lados não limita,
deseja invadir o espaço
de nada que tu lhe tiras?

por que deseja assaltar
precisamente a área estrita
da gaiola em que resides,
melhor: de que estás vestida?

(MELO NETO,1986, p.176-8)

Uma ouriça

Se o de longe esboça lhe chegar perto, se
fecha (convexo integral de esfera),
se eriça (bélica e multiespinhenta):

e esfera e espinho, se ouriça à espera.
Mas não passiva (como ouriço na loca)
nem só defensiva (como se eriça o
[gato]);
sim agressiva (como jamais o ouriço), do
agressivo capaz de bote, de salto (não do
salto para trás, como o gato):
daquele capaz do salto para o assalto.

2.

Se o de longe lhe chega em (de longe),
de esfera aos espinhos, ela se desouriça.
Reconverte: o metal hermético e
[armado
na carne de antes (côncava e propícia), e
as molas felinas (para o assalto),
nas molas em espiral (para o abraço).

MELO NETO,1986, p.21)

Paisagem pelo telefone

Sempre que no telefone
me falavas,eu diria
que falavas de uma sala
toda de luz invadida,

sala que pelas janelas,
duzentos, se oferecia
a alguma manhã de praia,
mais manhã porque marinha,

a alguma manhã de praia
no prumo do meio-dia,
meio-dia mineral
de uma praia nordestina,

Nordeste de Pernambuco,
onde as manhãs são mais limpas,
Pernambuco do Recife,
de Piedade, de Olinda,

sempre povoado de velas,
brancas, ao sol estendidas,
de jangadas, que são velas
mais brancas porque salinas,

que, como muros caiados
possuem luz intestinal,
pois não é o sol quem as veste
e tampouco as ilumina,

mais em, somente as desveste
de toda sombra ou neblina,
deixando que livres brilhem
os cristais que dentro tinham.

Pois, assim, no telefone
tua voz me parecia
como se de tal manhã
estivesses envolvida,

fresca e clara, como se
telefonasses despida,
ou, se vestida, somente
de roupa de banho, mínima,

e que por mínima, pouco
de tua luz própria tira,
e até mais, quando falavas
no telefone, eu diria

que estavas de todo nua,
só de teu banho vestida,
que é quando tu estás mais clara
pois a água nada embacia,

sim, como o sol sobre a cal
seis estrofes mais acima,
a água clara não te acende:
libera a luz que já tinhas.

(MELO NETO,1986, p.134)

Sevilha ao telefone

Falo a Sevilha: ao telefone.
Ela, a qualquer hora do dia.
Falo até quando ocupado,
e está quase sempre Sevilha.

Falo mesmo quando ela dorme
(ah! poder despertar Sevilha!),

porque sei sempre que está
no extremo da linha vazia:

é um vazio vivo, habitado
por todo o zumbir que é Sevilha
mesmo dormida de todo:
o que é muito pouco por dia.

Ligo o telefone e espero:
melhor se não o atendessem.
Então, é o respirar recado:
fala-me dormindo, e entendo

e me diz tudo o que acordada
por puro pudor não diria:
“Não imagines que sou menos
porque agora estou dormida;

tanto dormindo entre lençóis,
ou no telefone abstraída,
te respondo em mulher inteira,
mais que qualquer outra, Sevilha.”

(MELO NETO, 1997, p.344)

Ainda Sevilha ao telefone

Quando pelo telefone
quero falar com Sevilha
e Sevilha, por acaso,

está no instante dormida,

deixo aberto o telefone
à concha de voz vazia:
ouço então no telefone
como relógio com vida,

toda uma vida passar
como o ácido vivo de ginja.
Ninguém fala ao telefone,
mas há pulsação longínqua;

onde há um pregão de tudo,
onde há pragas de vizinhas,
e se ouve o arfar de cidade
que sabe dormir feminina.

(MELO NETO, 1997, p.348)

ANEXO B: FIGURAS

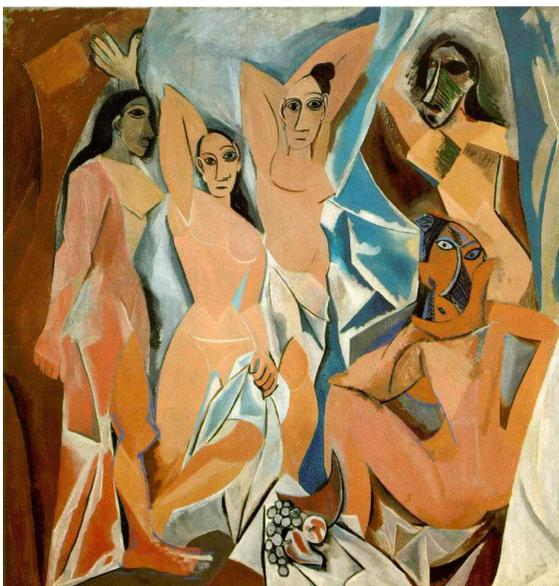


FIG.01 – LES DEMOISELLES D'AVIGNON - 1907

982 x 1026 pixels - 115k. Museu de Arte Moderna, Nova York Disponível em: <http://www.rainhadapaz.g12.br/projetos/artes/picasso/senhoritas.htm>. 2007. Acesso em 29 jan. 2007.



FIG. 02 – HOMENAGEM A PICASSO – 1912

817 x 1056 pixels - 163k – jpg. 2007. Collection of Mrs. and Mrs. Leigh Block, Art Institute of Chicago Disponível em: www.ibiblio.org. Acesso em 29 jan. 2007

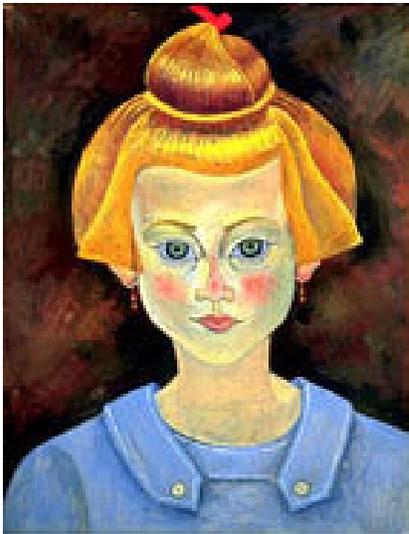


FIG.03 - RETRATO DE UNA NIÑA - 1919
160 x 218 pixels - 5k - jpg. Doação Joan Prats. Disponível em: www.spainselecta.com.
2007. Acesso em 29 jan. 2007.



FIG.04 - RETRATO DE BAILARINA ESPANHOLA - 1921
151 x 151 pixels - 14k .Disponível em:
fonte: www.elpais.es/.../20040228elpbabart_1_I_SCO.jpg.2007. Acesso em 29 jan. 2007.



FIG.05 –LA MASOVERA – 1922-1923

339 x 496 pixels - 42k – jpg. Disponível em: www.clas.ufl.edu.2007. Acesso em 29 jan. 2007.



FIG.06 – RETRATO DE MRS. MILLS – 1929

554 x 745 pixels - 27k – jpg. Disponível em: www.abcgallery.com.2007. Acesso em 29 jan. 2007.



FIG. 07 – ESCARGOT, FEMME, FLEUR E ÉTOILE - 1934
195 x 172cm. Disponível em: <http://www.spanisharts.com/reinasofia/miro.htm>. 2007.
Acesso em 29 jan. 2007.



FIG. 08 – MUJERES RODEADAS POR EL VUELO DE UN PÁJARO – 1941
300 x 244 pixels - 21k – jpg. Disponível em: www.pitoresco.com.br. 2007. Acesso em 29
jan. 2007.



FIG.09 - MUJER Y PÁJAROS AL AMANECER. 1946

Depósito Emili Fernández Miró

Disponível em: <http://www.bcn.fjmiro.es/>.2007. Acesso em 29 jan. 2007.

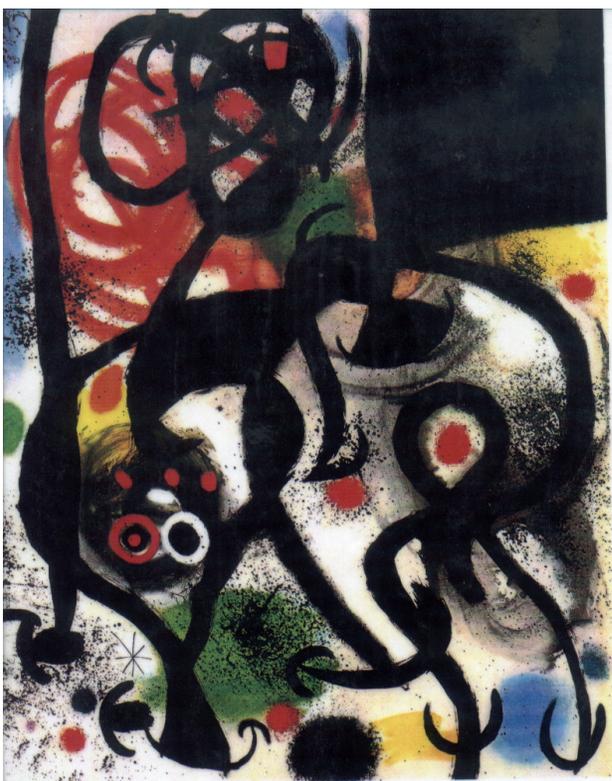


FIG.10. MUJER Y PÁJAROS A NOCHE – 1968

MIRÓ, Joan. *Joan Miró*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p.57.

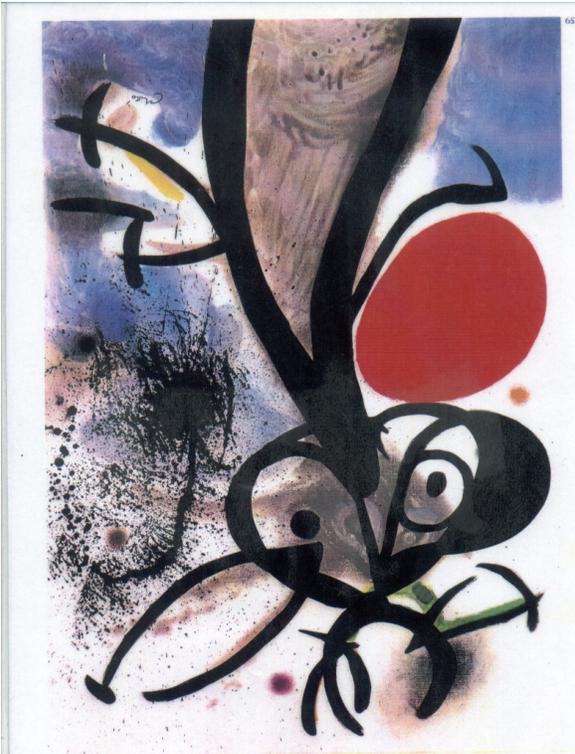


FIG.11 – MUJER Y PÁJAROS DIANTE DEL SOL – 1972
MIRÓ, Joan. *Joan Miro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p.57.