

## A POÉTICA CONCRETA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Regina Céli Alves da Silva (UFRJ)  
[reginaceli2011@gmail.com](mailto:reginaceli2011@gmail.com)

### RESUMO

O signo pedra marca insistente e consistente presença no fazer literário do poeta João Cabral de Melo Neto. E, se no início do percurso, está muito ligado a cenários surrealistas, sendo a “pedra do sono”, que busca referências oníricas para se realizar, mais além se transforma em matéria, sobre a qual todo um reino poético se solidifica. Nessa solidez, o concreto das cidades do Brasil e da Espanha se mistura, formando um todo no qual as diferenças se encontram, sem que umas não soterrarem as outras. É partindo da leitura da palavra pedra que nos lançamos ao desafio de trilhar a obra poética de João Cabral, tomando algumas indicações de roteiro nas reflexões teóricas de Roland Barthes e nos oportunos apontamentos de Antonio Carlos Secchin. O objetivo dessa empreitada se coaduna com nossa vontade de reler e registrar, brevemente, as produções artísticas de grandes autores brasileiros, de forma que o leitor encontre, ao ler nossos textos, uma visão panorâmica das obras em apreço. Tal objetivo já apontamos anteriormente, quando apresentamos algumas observações acerca da obra de Carlos Drummond de Andrade (*A Palavra, o Tempo, o Mundo e o Eu na Obra Poética de Carlos Drummond de Andrade*), com a qual iniciamos o registro então anunciado.

Palavras-chave: Poética. João Cabral de Melo Neto. Pedra do sono.

### 1. *Sobre João Cabral, Roland Barthes e as três forças da literatura*

Na aula inaugural que proferiu em 1977, quando assumiu a cátedra de semiologia do Colégio de França, Roland Barthes pôs em evidência a relação entre língua/linguagem e poder. Ao fazê-lo, disse que é na língua/linguagem que o poder se inscreve. E, segundo sua visão, na língua, servidão e poder se confundem, não havendo liberdade senão fora da linguagem. Mas esta não tem exterior, é fechada. Então, como fazer para escapar ao poder? Poder-se-ia, como alternativa, trapacear com a língua. Tal trapaça, tal “logro magnífico” que permite ouvir a língua fora do poder, “no esplendor de uma revolução permanente”, ele a chama de literatura. Nesta, além de outras, três forças fundamentais habitam e se juntam em sua composição, tornando possível tal trapaça e o vislumbre de uma certa liberdade: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*.

São essas três forças que tomaremos aqui, como operadores textuais, para, a partir delas, elaborarmos uma leitura da obra poética de João Cabral de Melo Neto. Antes, contudo, acreditamos ser necessário tecermos algumas explicações prévias a esse respeito.

Começemos, então, pela *mathesis*. Por essa força, a literatura, assume muitos saberes e, nesse sentido, é sempre realista. Sem fetichizar esses saberes, sem lhes dar um lugar fixo, mas, ao contrário, indiretamente, a literatura faz girar os saberes. E que saberes são esses que giram na obra poética de João Cabral? Entre os vários a ser considerados, sublinhamos aqueles que mais nos chamam atenção.

Há, sem dúvida um saber geográfico, centrado, principalmente, entre Brasil e Espanha, privilegiadamente, entre o Nordeste (Recife) e Andaluzia (Sevilha); um saber antropológico, cultural, que aborda aspectos referentes a essas e outras geografias; um saber sociológico, que também sublinha questões sociais inerentes às regiões mencionadas; obviamente, um saber histórico e também um literário. E poderíamos continuar abordando, outros campos de saber que estão presentes na obra em apreço.

A segunda força da literatura da qual nos fala Barthes, a *mimesis*, mobiliza a representação do real que, por sua característica pluridimensional, não é passível de ser representado pela linguagem, caracteristicamente unidimensional. No entanto, ainda que o paralelismo entre a linguagem e o real seja impossível, os homens o tentam, e produzem a literatura, nesse caso, sempre irrealista, por julgar “sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 1992, p. 23). Eis sua função utópica, na qual “a utopia da língua é recuperada [pelo poder] como língua da utopia” (BARTHES, 1992, p. 25). E, para todo autor que lut[a]ou contra o poder da língua, a única saída é o deslocamento e/ou a teimosia. Ou seja, “transportar-se para onde não se é esperado” (BARTHES, 1992, p. 27) e/ou “afirmar o Irredutível da literatura” (BARTHES, 1992, p. 26), manter “ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera” (BARTHES, 1992, p. 27). Ainda conferindo com Barthes:

Ao mesmo tempo teimar e deslocar-se, isso tem a ver, em suma, com um método de jogo. Assim não devemos espantar-nos se, no horizonte impossível da anarquia linguageira – ali onde a língua tenta escapar ao seu próprio poder, à sua própria servidão –, encontramos algo que se relaciona com o teatro. (BARTHES, 1992, p. 28)

Esse jogo, esse teatro linguístico, deslocamento e teimosia contra uma impossibilidade, vem instigando artistas de todos os tempos. E a consciência de tal impossibilidade funda a literatura moderna, mais ou menos a partir de meados do século XIX. João Cabral, inscrito que está na modernidade e, especificamente, no modernismo literário, aquele pós-1922, não foge à regra. É possível mesmo dizer que sua obra poética é, antes de tudo, produto de tal consciência.

Assim, desde o primeiro livro de poemas publicado, *Pedra do Sono* (1942), já vêm marcadas no símbolo da pedra as obsessões que o acompanhariam ao longo de toda a sua produção: ordem e clareza.

Quanto à terceira força da qual Barthes fala, a *semiosis*, digamos que é a força “de fugir da palavra gregária”, empurrando sempre o sentido para outro lugar, “inclassificado”. “Atópica”, se põe “longe dos *topoi* da cultura politizada”.

Pelo breve exposto, entende-se que a *semiosis* atua nos versos de Cabral, fazendo girar os sentidos, impedindo leituras de mão única, impositivas, ainda que o poeta entenda que é na imagem da pedra que deve residir a força de sua escritura. Pedra sim, forte, dura, concreta, cortante, mas capaz de absorver, mineral que é, as variadas características dos variados solos onde está fincada.

Para fazermos tal leitura, selecionamos três etapas. Em cada uma delas abordaremos uma das três forças citadas. Esclarecemos também que, para esse trabalho, usaremos a edição da Editora Nova Fronteira, publicada em 1997, e composta de dois volumes: o primeiro abrangendo desde *Pedra do Sono* até *Serial* e o segundo, de *Educação pela Pedra* até *Sevilha andando*. Por isso, ao nos referirmos aos poemas e livros de poesia do autor, daremos apenas as referências de volume (I ou II) e página onde estão inseridos.

Devemos ainda salientar que, no curto espaço que temos, não podemos trabalhar com todos os livros de poesia do autor, por isso selecionaremos alguns, aqueles que, segundo nossa visão, são os que mais expansivamente expressam as questões que serão levantadas a respeito da obra.

## 2. *A Mathesis (ou os muitos saberes de João Cabral)*

Pela Mathesis, a literatura assume muitos saberes, refletindo incessantemente sobre o saber, em contraposição ao discurso da ciência, que persegue o saber. Realista, portanto, quais são os saberes postos em circulação nos versos de João Cabral?

Como já sinalizamos, são muitos os saberes que perpassam a produção poética de Cabral, no entanto, dois, segundo nossa visão, podem ser destacados: o geográfico e o literário. Este já encontramos plenamente exposto no livro de estreia, *Pedra do Sono* (1940-1), merecendo, desde então, um lugar privilegiado no âmbito das variadas e inúmeras reflexões que o poeta lança ao longo de sua trajetória artística.

Por isso mesmo, por tal destaque merecido, deixaremos a abordagem desse campo para o final, quando tratarmos da terceira força, a *semiosis*, e dos processos de produção de sentidos que invoca.

Voltemo-nos, pois, para as questões geográficas, o que nos leva a aferir na escritura de João Cabral a predominância de referências espaciais, que acionam, a nosso ver, todos os outros campos. Nos livros iniciais, *Pedra do Sono* (1940-1), *Os três Mal-Amados* (1943), *O Engenheiro* (1942-5) e, até mesmo, *O Cão sem Plumaz* (1949-50), detectamos um piscar de olhos com a estética surrealista, principalmente no primeiro livro, no qual esse bater de pestanas se assemelha muito a um namoro. Com isso, o que mais nos chama a atenção é a associação de ideias que, produzindo muitas imagens, nos encaminham a tal multiplicidade de assuntos que torna difícil fazermos uma identificação mais objetiva, digamos, dos campos acionados.

Obviamente, que, de imediato, o campo a ser explorado seria o do inconsciente, daí podendo estender-se a estudos psicanalíticos, uma vez que esse é o espaço privilegiado por onde circulam os textos de envergadura surrealista. Não à toa, a tela onírica, e seus transbordamentos, já estar citada no título da coletânea (*Pedra do Sono*). Sendo assim, é no mundo do sono, onde os olhos veem "rios invisíveis", "peixes cegos" misturados a flores, manequins, "arcanjos de patins", "frutas decapitadas", "vitrolas errantes", que se juntam, entre nuvens, pássaros e voos, a fantasmas, mulheres, guerreiros, e habitam, ao mesmo tempo, pesadelos e sonhos.

Confirmamos quatro poemas desse livro. *Poema*, (primeiro da coletânea, V. I, p. 3) testemunha:

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

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

Mulheres vão e vêm nadando  
em rios invisíveis.  
Automóveis como peixes cegos  
compõem minhas visões mecânicas.

*Os olhos* (segundo poema da seleção, V. I, p. 3) dizem:

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

(Os olhos ainda estão muito lúcidos.)".

Em *Os manequins* (V. I, p. 4), temos:

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."

De *A poesia andando* (V. I, p. 7), recolhemos:

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

Enquanto os afugento  
e ao mesmo tempo que os respiro  
manifesta-se uma trovoada  
na pensão da esquina.

Entre mim e eles  
estendem-se avenidas iluminadas  
que arcanjos silenciosos  
percorrem de patins.

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

Percebe-se, nos dois primeiros poemas, a estreita relação traçada entre o que os olhos veem e as palavras impressas no papel. Olhos que "têm telescópios/ espiando a rua" vão se juntar aos outros olhos, no segundo poema, e ambos possibilitarão ver o que está dentro, nos peitos, e o que está fora, na rua, construindo com as palavras um mundo no qual todos os saberes se encontram bastante entrelaçados. Inclusive a percepção da guerra e os sentimentos por ela suscitados se dão entre nuvens e pássaros.

Lembremos que *Pedra do sono* é de 1940, período em que o clima de guerra era muito presente, embora, como dizem os versos do *Poema deserto*,

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

Todos os atentados  
eram longe de minha rua.  
Nem mesmo pelo telefone  
me jogavam uma bomba. (V. I, p. 4).

Ou seja, mesmo que a guerra não seja perto do eu que fala, há a consciência dela, claro que há, afinal, o mundo está, nesse período, envolvido nela, com mais ou menos proximidade. E o próprio surrealismo artístico encontrava muito de sua expressão nesse ambiente bélico.

Então, nesse sentido, o histórico, o sociológico, o econômico, o antropológico, e mesmo o filosófico e o cultural seriam campos a se considerar, mesmo num livro de poemas em que, pela presença contundente de imagens díspares, seja difícil distingui-los com mínima objetividade.

O livro seguinte, *Os Três Mal-Amados*, é uma explícita homenagem a Carlos Drummond de Andrade, tomando, inclusive, como epígrafe um pequeno trecho do poema muito conhecido de Drummond *Quadrilha*, extraído do livro de estreia, *Alguma Poesia*. Cabral desenvolve o que seriam as reflexões amorosas dos três personagens masculinos, João, Raimundo e Joaquim, do texto do poeta mineiro, provocando, portanto, uma discussão sobre a modernidade artística e seu apreço pela intertextualidade, bem como sobre a questão das influências, e, também, sobre o sentimento amoroso. Confere-se:

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 nesse momento?

Raimundo:

Maria era a praia que eu frequentava 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 visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome. (V. I, p. 21) [...]

No livro a seguir, *O Engenheiro*, o campo de saber que está em evidência é o da própria literatura e de seu fazer. São vinte e dois poemas que, na maior parte, explícita ou implicitamente (como nos poemas-homenagem a poetas e artistas), refletem a esse respeito. Nessa coletânea já vemos delineada aquela compreensão da poesia elaborada pela ordem e pela clareza, que irão marcar todo o percurso poético de Cabral; uma compreensão que vai se distanciar, principalmente, do livro inicial (*Pedra do Sono*), mas que ainda não se apartou de vez daqueles acenos surrealistas citados. Confirmamos alguns versos de dois poemas de *O Engenheiro*, de forma que possamos observar tais sinalizações. Primeiro, em *As Nuvens*:

As nuvens são cabelos crescendo como rios; são os gestos brancos da cantora muda;	são estátuas em voo à beira de um mar; a flora e a fauna leves de países de vento; [...] (V. I, p. 3);
--	---

depois, em *A mesa*:

O jornal dobrado sobre a mesa simples; a toalha limpa, a louça branca	A faca que aparou teu lápis gasto; teu primeiro livro cuja capa é branca
e fresca como o pão.	e fresca como o pão.
A laranja verde: tua paisagem sempre, teu ar livre, sol de tuas praias; clara	E o verso nascido de tua manhã viva, de teu sonho extinto, ainda leve, quente
e fresca como o pão.	e fresco como o pão. (V. I, p. 3)

Se no poema *As Nuvens*, os países são de vento, as nuvens são cabelos ou estátuas em voo, dando a perceber a associação de ideias desenvolvidas em imagens que os olhos, não apenas veem, mas, criam, no poema seguinte, *A Mesa*, o que se percebe é justamente o oposto, pois, em imagens simples, o que se tem é o cenário de uma mesa posta para o café da manhã, que sugere um calmo e harmonioso despertar depois de uma noite de sonhos que, findados, dão lugar ao dia ensolarado e claro.

Entre *O Engenheiro* e *O Cão Sem Plumas*, Cabral produziu *Psicologia da Composição* (1946-7), que, por ser, como o título bem o sugere, voltado especificamente ao fazer literário, também deixaremos para a seção em que abordaremos a terceira força, a *semiosis*.

Passemos, então ao livro seguinte, *O Cão sem Plumas*. Neste, dedicado a Joaquim Cardozo, surge, de forma contundente, a temática nordestina, versando sobre o percurso do rio Capibaribe. Dividido em quatro partes, Paisagem do Capibaribe, Paisagem do Capibaribe, Fábula do Capibaribe e Discurso do Capibaribe, dá a conhecer o desgaste do rio, bem como do que está em suas margens. A voz que fala mostra um rio que

jamais se abre aos peixes,  
ao brilho, [...] (V. I, p.74),

mas se abre

em flores  
pobres e negras  
como negros.  
Abre-se numa flora  
suja e mais mendiga  
como são os mendigos negros.  
[...] (V. I, p.74)

Um rio miserável, que atravessa, não só espaços miseráveis habitados por gente igualmente miserável, mas, também, tempos nos quais a opulência um dia vista apenas deixa-se entrever, no tempo presente, em resquícios de

palácios cariados,  
comidos  
de mofo e erva-de-passarinho [...] (V. I, p.75).

Depois de *O cão sem plumas*, o Capibaribe está novamente em evidência, no longo poema a ele destinado, *O rio ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1953). Neste, como o próprio subtítulo explica, é o Capibaribe o responsável pelo relato do seu trajeto, desde a nascente até Recife. Essa personificação do rio tem a ver, óbvio, com a importância de suas águas para todas as regiões por onde passa, principalmente quando as regiões atravessadas são aquelas da seca, que caracterizam o sertão.

E, na passagem que faz por muitas terras, o rio vai dando a conhecer as vilas, as igrejas, os rios com os quais se encontra, o cotidiano simples desses lugarejos, algumas personagens avistadas, os engenhos, a história, presente e passada. Nos últimos versos, identificados como *Oferenda*, fica a mensagem:

Já deixando o Recife  
 entro pelos caminhos comuns do mar:  
 entre barcos de longe,  
 sábios de muito viajar;  
 junto desta barçaça  
 que vai no rumo de Itamaracá;  
 lado a lado com rios  
 que chegam do Pina com o Jiquiá.

Ao partir companhia  
 desta gente dos alagados  
 que lhe posso deixar,  
 que conselho, que recado?  
 Somente a relação  
 de nosso comum retirar;  
 só esta relação  
 tecida em grosso tear. (V. I, p. 116-7)

Na próxima coletânea, *Paisagens com Figuras* (1954-5), evidencia-se um alargamento espacial, e, ao Brasil, mais de perto o Nordeste, vem se juntar a Espanha, preferencialmente a Andaluzia. Com isso, também as fronteiras de campos do saber são estendidas, e a Cultura, a História, a Política, a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia, a Geologia, etc., recebem acréscimos que irão se misturar, algumas vezes, desfazendo diferenças, ou, ao contrário, terão suas identidades assinaladas em características únicas de cada geografia. Observemos em *Volta a Pernambuco* e *Outro rio: o Ebro*.

De *Volta a Pernambuco*, apanhamos:

Contemplando a maré baixa nos mangues do Tijipió lembro a baía de Dublin que daqui já me lembrou.	[...] As cidades se parecem nas pedras do calçamento das ruas artérias regando faces de vários cimento,
--	--

Em meio à bacia negra desta maré quando em cio, eis a Albufera, Valência, onde o Recife me surgiu.	por onde iguais procissões do trabalho, sem andor, vão levar o seu produto aos mercados do suor. [...] (V. I, p. 138-9)
---	--

Em *Outro Rio: o Ebro*, conferimos:

[...] Disponho de um leito largo como cama de casal, mas é pouco deste leito que cubro com meu lençol.	sou destas terras ossudas líquida espinha dorsal e até mesmo fui trincheira (quando do <i>front</i> de Aragão). (V. I, p. 140)
---	---

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

Como dissemos no início de nossa exposição, não é possível, no curto espaço que nos está disponível, tratarmos separadamente de cada um dos livros de poesia de João Cabral, verificando neles os campos de saber que exploram e exemplificando com poemas ou trechos de poemas. Por isso, daqui por diante, mencionaremos apenas os livros e as datas em que foram produzidos/publicados, citando, em breves palavras, os campos que sublinham. Além do espaço exíguo, o outro motivo que nos leva à adoção de tal estratégia é o fato de os livros de poesia trazerem apontamentos muito similares, o que tornaria bastante repetitiva nossa apresentação.

Com a publicação de *Morte e Vida Severina* (Auto de Natal Pernambucano) (1954-5) o poeta se tornou conhecido nacionalmente, Esse livro teve mais de cinquenta edições, sendo transposto para o cinema, o teatro, a televisão. Nele, Cabral fala sobre a dificuldade da vida e a proximidade da morte no sertão.

*Uma Faca Só Lâmina* (ou: serventia das ideias fixas), de 1955, traz à tona questões de cunho mais existencial, isto é, reflexões acerca da existência. É interessante perceber que a faca só lâmina se refere à realidade, esta que, de tão cortante e densa, torna impossível a *mimesis*, a representação na linguagem.

Em *Quaderna* (1956-59), as geografias do Brasil e da Espanha são, mais uma vez, os espaços privilegiados a partir dos quais os versos são compostos; *Dois Parlamentos* (1958-60) expõe, como a divisão o demonstra, Congresso no polígono das secas (*ritmo senador; sotaque sulista*) e Festa na Casa-Grande (*ritmo deputado; sotaque nordestino*) os problemas do Nordeste e suas implicações políticas; *De Serial* (1959-61), coletamos basicamente referências a Engenhos e canaviais, onde as injustiças e questões históricas aparecem; *A Educação pela Pedra* (1962-65), pela própria divisão, Nordeste e Não-Nordeste entende-se que os versos falam daquilo que é Nordeste e do que não é, dando-nos bem a perceber a primazia da região na obra; *Museu de Tudo* (1966-74), exhibe também um título revelador, em que uma mistura de temas e assuntos é o que sugere; *A Escola das Facas* (1975-80), sobre o Nordeste, principalmente, e alguns personagens do Brasil e do exterior; *Auto do Frade – Poema para vozes* (1984), novamente a forma mais popular do Auto surge na obra de Cabral, para falar da história e, nela, de uma figura muito conhecida, Frei Caneca; *Agrestes* (1981-85) está dividido em seis partes e, em cada uma, segundo os títulos sugerem, trata de um determinado assunto, sendo: 1- Do Recife, de Pernambuco, 2- Ainda, ou sempre, Sevilha, 3- Linguagens alheias, 4- Do outro lado da rua, 5- Viver nos Andes, 6- A "Indesejada das gentes"; *Crime na Calle Relator* (1985-7) traz poemas variados nos quais, a nosso ver, se coloca em questão a verdade, tanto com relação aos "crimes" relatados quanto com relação à própria verdade histórica de eventos ocorridos nas ditaduras latino-americanas; *Sevilha Andando* (1985-93) e *Andando Sevilha* (1987-89) são os textos que finalizam o segundo volume das obras completas, e, nesses, mais uma vez, é Sevilha que toma o espaço de criação do poeta.

Com essa exposição breve, esperamos, pelo menos, ter dado uma ideia panorâmica do que trata a obra de João Cabral, os caminhos que percorre. Em relação ao processo criativo em si, e como o poeta o compreende e aproveita, falaremos à frente, ao abordarmos a terceira força, a *semiosis*.

### 3. *Mimesis* (o desejo do impossível)

Segundo Barthes, pela *mimesis*, a literatura aciona uma utopia, na medida em que o artista trabalha com a impossibilidade de transpor para o unidimensional da linguagem o pluridimensional da realidade. E a consciência de tal impossível leva o escritor moderno a criar um verdadeiro teatro em que se encena, deslocando, e, ao mesmo tempo, teimando com a linguagem, a utopia da representação. E como isso se dá na obra de Cabral? Para a abordagem dessa força acolheremos dois de seus livros: *Paisagens com Figuras* (do volume I) e *A Educação pela Pedra* (do volume II).

Como dissemos, a geografia, principalmente nos seus contornos espaciais, é o campo de saber em relevo na obra de Cabral, segundo nossa visão. É, portanto, a partir dela, que os outros campos serão ativados.

Desde *Paisagens com Figuras*, a geografia de Espanha entra na cena lírica do poeta. Junto a Pernambuco/Recife estarão circunscritas Castela, Catalunha, Madrid, Se-

vilha e outra terras de Espanha. Ficam, por isso mesmo, daí em diante, unidos os dois países, como espaços privilegiados por onde circulam os versos do autor.

Composto por dezoito poemas, o poeta intercala as paisagens do Nordeste do Brasil com as de Espanha, principalmente as da região Andaluza, conferindo nove poemas a esta, oito, àquele e um, aos dois espaços, contrapondo-os. E é interessante observar que a abordagem desses dois referenciais geográficos é feita de forma diferente, não apenas pela óbvia diferença que existe entre um e outro espaço, mas porque a voz lírica ao se acercar deles o faz de maneira distinta.

Assim, na sua relação com o Nordeste, o tom de voz é mais impessoal, recaindo a ênfase no conjunto. Isto é, verifica-se que, por conhecer com mais intimidade o Nordeste do Brasil, ao falar sobre ele, o faz em tom mais genérico, típico daqueles que, conhecendo, são capazes de criar verdadeiras sínteses. Assim, são os rios assoreados, os homens miseráveis expostos a destinos cruéis, a seca, a injustiça, o sofrimento, etc., que conferem o matiz ocre e cinzento com que, em geral, se refere ao Nordeste.

Em *Morte e vida Severina*, livro posterior (1945-6), tal síntese está bem explicitada, anunciando em seus versos aquilo que Severino, retirante, explica ao leitor:

<p>Somos muitos Severinos iguais em tudo na vida: na mesma cabeça grande que a custo é que se equilibra, no mesmo ventre crescido sobre as mesmas pernas finas, e iguais também porque o sangue que usamos tem pouca tinta.</p>	<p>Somos muito Severinos iguais em tudo e na sina: a de abrandar estas pedras suando-se muito em cima, a de tentar despertar terra sempre mais extinta, a de querer arrancar algum roçado da cinza. (V. I, p. 146)</p>
---	--

E se somos Severinos  
iguais em tudo na vida,  
morremos de morte igual,  
mesma morte severina:  
que é a morte de que se morre  
de velhice antes dos trinta,  
de emboscada antes dos vinte,  
de fome um pouco por dia  
(de fraqueza e de doença  
é que a morte severina  
ataca em qualquer idade,  
e até gente não nascida).

No entanto, em relação à Espanha, outra é o tratamento. Indivíduos diferenciados, com nomes e profissões, mostram rostos definidos, faces visíveis de uma terra da qual o poeta se aproxima, primeiramente, pelo olhar. E nessa aproximação, lenta e graduada, vai se acercando, a partir de pequenos detalhes, da terra estrangeira. Assim, é o que sabe da história, ou da literatura, ou de notícias de jornais, ou de pessoas (famosas ou não), ou simplesmente do que vê, que vai lhe proporcionar material para escrever, conhecer, entender e amar tanto aquele país a ponto de lhe dedicar grande parte de sua produção artística.

Às faces visíveis de Espanha contrapõem-se, no Nordeste, indivíduos sem face. O olhar do eu que fala só vê fisionomias indistintas, como se olhar para um fosse o mesmo que olhar para todos que, juntos, conformam uma só massa, na qual o indivíduo, muitas

vezes, se desfaz, desaparece. Nas terras ibéricas, no entanto, cada identidade é capaz de trazer um pedaço do país, conferindo-lhe os contornos, as características, fazendo com que o solo, com suas cidades e vilas, adquira uma visibilidade proporcional àquela demonstrada pelos homens e mulheres que nele habitam ou passam.

Então, dos oito dedicados ao Nordeste, três poemas falem sobre os cemitérios de Pernambuco, tendo na morte o momento derradeiro onde tudo e todos se encontram. E, se as paisagens às vezes se diferenciam, os homens, ao contrário, continuam iguais como falará adiante, e já acima citado, o Severino de *Morte e vida Severina*.

No poema *Alto do Trapuá*, de *Paisagens com Figuras*, recolhemos:

[...] Porém se a flora varia segundo o lado que se espia, uma espécie há, sempre a mesma, de qualquer lado que esteja. É uma espécie bem estranha: tem algo de aparência humana, mas seu torpor de vegetal é mais da história natural.	Estranhamente no rebento cresce o ventre sem alimento, um ventre entretanto baldio que envolve só o vazio e que guardará somente ausência ainda durante a adolescência, quando ainda esse enorme abdome terá a proporção de sua fome.[...]. (V. I, p. 134)
---	---

Enquanto que, falando do Nordeste e da Catalunha, apanhamos, em *Duas paisagens*:

D'Ors em termos de mulher  
(Teresa, *La Ben 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).

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

e se for preciso um mito  
para bem representá-lo  
em vez de uma *Ben Plantada*  
use-se o Mal Adubado. (V. I, p. 141)

Se, da Catalunha, a voz lírica aceita-a como feminina, de Pernambuco, ressalta a masculinidade. A partir dessa diferença, as outras são postas lado a lado, sendo sábia e clássica a lucidez daquela, produto de uma cultura, enquanto que a do outro vem da fome, assim como a medida, da carência. Não importando de onde venha, no entanto, a lucidez está em ambos, e a medida também.

A tradição da Catalunha, de uma cultura já há muito fundada, concede-lhe lucidez, sobriedade e harmonia, e tão fácil medida, que dispensa régua e compasso. Pernambuco, em contraponto, masculino, duro, sem mito que o explique, encontra no Mal o adubo que o fertiliza, que faz nascer das entranhas da terra o mito de sua origem seca e cruel.

Apesar desse panorama que mostra, de Espanha, qualidades, e do Brasil, os males, há vários momentos em que a aproximação entre os dois países expõe também semelhanças, que nos faz entender que a voz que fala carrega para onde for o Nordeste, localizando-o até mesmo em terras longínquas, onde as diferenças às vezes se apagam.

Do livro *A Educação pela Pedra* (1962-5), duas divisões chamam a atenção. E, aqui, mais uma vez, é o espaço que comanda. Nordeste (a e A) e Não Nordeste (b e B) agrupam os poemas que, pelo óbvio, tratam ou não de eventos, coisas e pessoas nordestinas.

Como ilustração, buscamos o segundo poema da coletânea, *O Sertanejo Falando*:

A fala a nível do sertanejo engana:  
as palavras dele vêm, como rebuçadas  
(palavras confeito, pílula), na glâce  
de uma entonação lisa, de adocicada.

2 Daí por que o sertanejo fala pouco:  
as palavras de pedra ulceram a boca  
e no idioma pedra se fala doloroso;  
o natural desse idioma fala à força.

Enquanto que sob ela, dura e endurece  
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,  
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)  
incapaz de não se expressar em pedra.

Daí também porque ele fala devagar:  
tem de pegar as palavras com cuidado,  
confeitá-las na língua, rebuçá-las;  
pois toma tempo todo esse trabalho. (V.II, p. 4)

Do poema *A Educação pela Pedra*, dividido como o anterior, em duas partes, recolhemos as seguintes lições que vêm se juntar às anteriores:

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

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. (V.II, p.7)

Esses textos, como bem os entenderia Barthes, diferente do discurso da ciência, que diz que sabe de alguma coisa, escrevem a coisa. Por isso, a pedra não sabe lecionar, e, mesmo que o fizesse, não alcançaria o objetivo de ensinar, pois, no sertão, ninguém precisa aprender a pedra, ou sobre a pedra, esta já nasce com a pessoa, na alma.

Por isso, a *mimesis* de João Cabral, utópica sim, e ele o sabia, insiste no caráter pedra, mineral das coisas e das palavras, uma vez que, homem do Nordeste, desde cedo sentiu a frieza, quase metálica, e, com certeza, cortante, de faca, que era habitar naquelas terras onde a realidade é tão dura que parece até não ser realidade. Tão visível que se torna invisível a olhos que não sabem vê-la (ou não querem vê-la).

Então, é preciso enxergá-la, e, para isso, mostrá-la com os olhos de quem a traz consigo desde que nasceu, e que sabem que para falá-la é preciso que se tenha a palavra-pedra, pois com outra não se escreve aquele chão. E Cabral o fez, com a consciência plena da impossibilidade de representação da linguagem, ainda assim apresentou a realidade mineral, concreta do Nordeste, levando-o para sua poesia, de forma, que mesmo em outras terras, o Nordeste (por aproximações ou diferenças contrastantes) se fizesse

presente, afinal, a lâmina o cortava por dentro, como bem o demonstra no livro *Uma Faca Só Lâmina*.

Na próxima seção, trataremos dos processos de composição do poeta, permitindo-nos a oportunidade de, agora, visitar mais alguns livros do autor.

#### **4. *Semiosis (os múltiplos sentidos produzidos)***

No livro de estreia (*Pedra do Sono*), Cabral apresenta uma epígrafe apanhada em Mallarmé: "Solidão, recife, estrela...". Mallarmé, poeta francês, um dos responsáveis, talvez o mais expressivamente responsável pelo divisor de águas, de que falamos atrás, na literatura. Para ele, o poema depende da lógica da construção que se faz, obviamente, por arranjos de linguagem.

Antonio Carlos Secchin, em texto dedicado à leitura da obra de Cabral, *João Cabral: do poema ao livro* (1999) observa que, em 1968, na edição das poesias completas do autor, o livro de poemas que abre a edição é *Pedra do Sono*, e o que a encerra, é *A Educação pela Pedra* (1966), até então, o derradeiro livro.

Ou seja, o signo pedra já está plantado no começo de sua obra, mesmo ainda sendo esta, como observa Secchin, uma experiência poética noturna, onde o sono, e sua semântica expandida em sonhos, fantasmas, noites, fumaças, impregna-se de forte traço surrealista, no qual a imagem da pedra já está inscrita. Essa palavra, símbolo da força, do concreto, do palpável, da aspereza, vai conquistar, na obra de Cabral, um espaço amplo, que não permite divisá-la como "uma pedra no meio do caminho", mas como um verdadeiro totem, a partir do qual se configura e se finca a escritura poética do autor.

Sobre a palavra pedra, Cabral edifica seus textos, celebrando-os como construções de linguagem, nos quais a organização, a ordem, a clareza, a simetria são procedimentos que garantirão, na concepção Cabralina, a poesia aos seus versos.

Assim, a pedra, de *A educação pela pedra*, não é mais aquela noturna, onde habitam fantasmas, mas sim, a pedra/palavra diurna, pedagógica, como assinala Secchin, ativa, que desperta a resistência, e a capacidade de perdurar. Então pedra-palavra/palavra-pedra, alicerce concreto do seu fazer poético, transforma-se em poema, cuja sintaxe, cuidadosamente elaborada, confere a organização tão desejada por Cabral.

Ainda é Secchin que lembra o lançamento, em 1956, da primeira coletânea de poemas de Cabral, que lhe deu o título de *Dois águas*, explicando que queria dizer "duas dicções", dois estilos de fazer poesia. Um deles, agrupando os poemas "em voz alta", o outro, os poemas para serem lidos e relidos, através de um contato silencioso do leitor com o texto. De um lado, uma espécie de comunicação imediata, na qual o leitor seria quase um ouvinte; de outro, uma leitura mais reflexiva.

Visando a essa dinâmica da comunicação com o leitor, Cabral investiu em formas poéticas da tradição popular, como as cantigas de cordel nordestinas, as trovas medievais, a utilização das quadras e de recursos estilísticos mais populares como repetições e paralelismos. Encontramos exemplos disso no famoso Auto "*Morte e Vida Severina*" (1954-5), baseado no folclore do Nordeste e Espanha; ou, *o Rio* (1953), no qual o rio narra sua história, desde o nascimento no sertão até o encontro com o oceano.

Mas, ao promover em sua obra poética o diálogo entre a tradição popular e a clássica, João Cabral o faz a partir de sua particularíssima e intensa consciência de que a intenção de coincidir o unidimensional da língua com o pluridimensional do real é impossível. No entanto, é na tentativa de fazer esse arranjo, que reside o que, pra ele, é poesia. E, aqui, encontramos-nos diante da 3ª força da literatura, a *semiosis*. Esta consiste em jogar com os signos, em vez de destruí-los, em "colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas" (BARTHES, 1992, p. 28-9).

Logicamente que, em se tratando de escrita em versos, são os mais diversos os recursos a serem explorados de forma a fazer com que essa força seja acionada a serviço de uma multiplicidade de sentidos que irão promover a libertação dos tais "breques e travas de segurança". Confirmamos o que diz A. C. Secchin:

O poeta parnasiano tinha certeza de que tudo estava sob controle, e por isso não dava susto em ninguém, nem em si mesmo: acreditava que linguagem e realidade se correspondiam perfeitamente, não havia falta nem excesso. João Cabral, ao contrário, sente que algo escapa e foge. No poema "Uma faca só lâmina", que é um de seus textos mais belos e complexos, ele propõe ao leitor um mergulho na metáfora. Compara realidade a faca, bala e relógio. No final, admite que a força da realidade extrapola qualquer imagem que queira aprisioná-la. Cabral desenvolve uma perseguição à objetividade extrema, mas tem consciência de que esse é um gesto condenado ao fracasso. (SECCHIN, 2003, p. 84)

Na verdade, tal consciência não é um mérito solitário de João Cabral. Ela está vinculada à moderna literatura que, desde meados do século XIX, já se faz sentir nas produções de diversos artistas, mesmo daqueles a que podemos vincular a uma estética de extração realista/ naturalista, como é caso de Flaubert, Stendhal, Machado de Assis, só para citar alguns no campo da narrativa. No campo do verso, Baudelaire e Mallarmé, entre outros, poderiam ser chamados a exemplo de uma escrita moderna. Portanto, Cabral, já na década de quarenta do século XX, era, de sobra, conhecedor dessa incapacidade linguística, mas isso não seria empecilho para que tentasse escrever a realidade, e não apenas a realidade, obviamente.

De tal modo Cabral tinha consciência da palavra como matéria em que se produz o fazer literário e de suas limitações, que boa parte de sua obra dedica à reflexão sobre esse fazer. Citaremos a seguir os livros de poemas e o número aproximado de poemas que cada um deles dedica a tal reflexão. Entre os poemas do primeiro livro, *Pedra do Sono*, demonstra a preocupação em, pelo menos, oito dos vinte e nove poemas desse livro. Em *O Engenheiro*, são por volta de doze poemas, entre os vinte e dois que o compõem; *Psicologia da Composição*, como o próprio título sugere, é todo dedicado a reflexões sobre seu fazer literário; De *Paisagens com Figura*, podemos contar, pelo menos, quatro poemas; de *Uma Faca Só Lâmina*, duas, das nove partes componentes; um poema, de *Quaderna*; dois, de *Serial*; sete, de *A Educação pela Pedra*; nove, de *Museu de Tudo*; quatro, de *A Escola das Facas*; De *Agrestes*, dividido em seis partes, uma inteira é dedicada ao tema, a parte três, e, na parte um, pelo menos cinco também o são.

Como é possível observar, em praticamente todos os seus livros de poesia, João Cabral mostrou a vontade e a necessidade de falar sobre literatura, exibindo mirada crítica muito comum aos escritores modernos. Afinal, essa é uma preocupação que se coaduna com a consciência de que já nos ocupamos.

Por isso é que, ao falarmos sobre a *mathesis* na obra do poeta, apontamos sua pluralidade, perpassando muitos campos de saber. No entanto, dois deles mereceram nossa

atenção especial, uma vez que, segundo o vemos, é à geografia e ao exercício da escrita literária que o poeta dedica a maior parte de seu trabalho. A geografia, como dissemos, aciona, em geral, os temas, os assuntos que vão sendo tratados, que, por sua vez, vão, eles próprios, instigando novas reflexões que podem ser localizadas em outros campos do saber. E a literatura por ser, digamos, a geografia onde tudo isso está circunscrito, acaba sendo o campo, por excelência, gerador de todo o resto.

Então, voltando-nos para alguns dos textos em que o poeta reflete sobre o processo literário, seu e de outros artistas, podemos apreciar recursos de escrita sobre os quais mencionamos acima. Na impossibilidade óbvia de abordagem de todos, escolheremos alguns, em nossa visão, mais esclarecedores. De *O engenheiro*, o poema, *Lição de Poesia*:

Toda manhã consumida  
como um sol imóvel  
diante da folha em branco:  
princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar  
sequer uma linha;  
um nome, sequer uma flor  
desabrochava no verão da mesa:

nem no meio-dia iluminado,  
cada dia comprado,  
do papel, que pode aceitar,  
contudo, qualquer mundo.

A noite inteira o poeta  
em sua mesa, tentando  
salvar da morte os monstros  
germinados em seu tinteiro.

Monstros, bichos, fantasmas  
de palavras, circulando,  
urinando sobre o papel,  
sujando-o com seu carvão.

Carvão de lápis, carvão  
de emoção extinta, carvão  
consumido nos sonhos.

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 percebida  
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. (V. I, p. 43)

Dividido em três movimentos, os dois primeiros com três estrofes cada e o terceiro com quatro estrofes, no primeiro movimento, a manhã e a tarde são consumidas sem que o poeta consiga escrever coisa alguma no papel em branco que, no entanto, é capaz de aceitar "qualquer mundo" sobre ele. Ainda assim, mesmo sabendo que na linguagem tudo cabe, que um mundo pode ser erigido, quando chega a noite, a luta, ainda travada, com a folha branca consome o sangue do poeta, até que ele consiga se servir das vinte palavras de que conhece o funcionamento e expor

o susto das coisas jamais pousadas  
porém imóveis – naturezas vivas.

Entre os inúmeros recursos usados por Cabral, dois nos chamam a atenção nesse poema. Primeiro, quando fala nas vinte palavras de que conhece o funcionamento, concordamos com o poeta, na medida em que há mesmo na obra de Cabral uma recorrência acentuada de vocábulos, tais como, água, terra, morte, sertão, mar, vida, pedra, sonhos,

ar, bem como o Nordeste/ Pernambuco, a Andaluzia/Sevilha e as muitas homenagens a poetas e artistas de outras áreas, como a pintura, por exemplo.

Segundo, como se pode perceber na lista de vocábulos citados, água, terra, morte, vida, mar, sertão, pedra, sonhos e sono, e ar, João Cabral utiliza com frequência um processo de escrita em contraste, isto é, as imagens e ideias, enfim, aquele tal mundo que põe no papel é sempre apresentado por contraste de uma coisa com a outra. Nisso, entendemos estar o principal processo de produção de Cabral. No poema acima, é possível observá-lo. Notemos que o branco do papel contrasta com o carvão do lápis; as

coisas jamais pousadas  
porém imóveis;  
a densidade menor que a do ar.

Mas os contrastes entre as coisas não devem, a nosso ver, ser tomados como forças que se antagonizam e repelem; ao contrário, ao lermos toda a sua obra, percebemos que a apresentação em contrastes busca a complementação, o um que não existe sem o outro, sem exclusão. Daí, por exemplo, o Recife, Pernambuco, o Nordeste também, apesar das imensas diferenças, espriarem-se em Sevilha, Andaluzia. Pois são diferentes sim, mas estão no mesmo mundo, no mesmo homem e nas mesmas folhas de papel, lado a lado, em convivência.

Vejamos outro poema, também de *O Engenheiro*, e também versando sobre o fazer literário.

Esse poema é apresentado antes de *Lição de Poesia*, e nele vemos os mesmos contrastes que apresentará adiante. Os versos vivos, orgânicos, surgem de germes mortos do carvão e da tinta que são fabricados a partir de coisas outrora vivas.

*O poema*

A tinta e a lápis escrevem-se todos os versos do mundo.	Como o ser vivo que é um verso, um organismo com sangue e sopro, pode brotar de germes mortos?	é de outras vezes de carta aérea, leve de nuvem.
Que monstros existem nadando no poço negro e fecundo?	O papel nem sempre é branco como a primeira manhã.	Mas é no papel, no branco asséptico, que o verso rebenta.
Que outros deslizam largando o carvão de seus ossos?	É muitas vezes o pardo e pobre papel de embrulho;	Como um ser vivo pode brotar de um chão mineral?

E assim é a poética de Cabral, que faz brotar versos vivos de um "chão mineral", da pedra de toque, totem, de todo o seu fazer. De *Psicologia da Composição*, dividido em oito partes, tomamos as partes V e VI:

V	
Vivo com certas palavras, abelhas domésticas.	que na noite (poço onde vai tombar a aérea flor) persistirá: louro sabor, e ácido, contra o açúcar do podre
Do dia aberto (branco guarda-sol) esses lúcidos fusos retiram o fio de mel (do dia que abriu também como flor)	

As tais palavras, abelhas domésticas, são aquelas mesmas vinte palavras citadas em *O engenheiro*, as quais retiram do dia o fio de mel e, na noite, surgirá, talvez o ácido, que se esbate contra o açúcar (do podre). (V. I, p. 62-3)

VI	
Não a forma encontrada como uma concha, perdida nos frouxos areais como cabelos;	não a forma obtida em lance santo ou raro, tiro nas lebres de vidro do invisível; mas a forma atingida como a ponta do novelo que a atenção, lenta, desenrola.
	aranha; como o mais extremo desse fio frágil, que se rompe ao peso, sempre, das mãos enormes. (V.I, p.63)

A negativa, o não, vai para a forma poética que se queira encontrada de repente, num lance de inspiração, para a forma rara, obtida do invisível; o sim saúda a forma atingida, aquela que se quer e que se busca. Mais uma vez, a consciência crítica demonstra estar afinada com a moderna literatura, que se despediu totalmente daquela ideia por muito tempo cultivada que dizia da inspiração muito mais do que de um trabalho perseguido e buscado com acuidade e afinco.

É interessante perceber que Cabral afirma e reafirma ao longo de seu trajeto literário o vínculo com a mentalidade moderna da arte, fazendo, por isso mesmo, incursões em antigas formas poéticas, clássicas e populares, e trazendo-as para uma releitura consciente em consonância com os tempos que lhe eram atuais. Afinal, a releitura e o diálogo com o passado artístico também é uma atitude característica da arte moderna.

Apenas para arrematar o que vimos dizendo acerca da consciência da linguagem e de sua ineficácia para escrever a realidade, apresentaremos apenas mais um livro, *Uma faca só lâmina*, cujas últimas estrofes trazem:

e afinal à presença da realidade, prima, que gerou a lembrança e ainda a gera, ainda,	por fim à realidade, prima, e tão violenta que ao tentar apreendê-la toda imagem rebenta. (V. I, p.195)
--	--

Ou seja, não há linguagem que fale a realidade, pois esta é violenta e tão forte a ponto de não se deixar aprisionar em palavras. Afinal, como se costuma dizer quando

não se compreende alguma coisa, não há palavras capazes de traduzir, não apenas o que não se compreende, mas também aquilo que se pensa compreender, uma vez que tudo está fadado a ter diferentes representações, dependendo de quem está olhando, dependendo, portanto, daquele olhar que apontamos no início da abordagem da obra do poeta. Daí que, no transcorrer de sua produção, João Cabral apresente sempre o contraste, pois este permitirá que seus versos sejam lidos em amplo espectro de sentidos.

Para concluirmos a abordagem a respeito da terceira força, a *semiosis*, voltamos ao livro *A Escola das Facas* (1975-1980) e dele retiramos o poema *Autocrítica*:

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. (VII, p.140)

Nesse minúsculo poema, é possível observar algumas das anotações que já fizemos acerca da obra de Cabral. Primeiro, as geografias de Pernambuco e Andaluzia sublinhadas como os motivos principais de seu fazer literário, Segundo, por ter Pernambuco como matéria central, isso lhe serviu como "vacina" para o falar, impedindo-o de dar aos seus versos notas sofisticadas e, ao contrário, trabalhá-los em linguagem simples, aquela que o fez reunir na mesma cena literária, o clássico e o popular, aproximando-se da fala do povo. Terceiro, a adoção do contraste entre ideias que, à primeira vista, estão contrapostas, sugerindo, a princípio, um desencontro, como processo de criação, afinal, ao adotar a geografia de Andaluzia como espaço privilegiado de circulação fez dos seus versos espaços nos quais o Sertão e Sevilha puderam estar juntos, ocasionando-lhe o tal "desafio demente".

Muito ainda teríamos a falar a respeito dos processos de criação de João Cabral, no entanto, o espaço e o tempo não nos permitem. Sugerimos, para rápida abordagem desses processos, o artigo de Secchin citado.

### 5. *Revendando as forças e observando resultados*

Como dissemos, nossa intenção ao abordarmos a produção poética de João Cabral de Melo Neto era tomar as três forças da literatura de que fala Barthes no texto de *Aula*, e, usando-as como operadores textuais, fazermos a leitura da obra poética do poeta pernambucano. Assim, dividindo nossa abordagem em três seções, voltamos-nos, primeiro, para a *mathesis*, segundo, para a *mimesis*, e, terceiro, para a *semiosis*.

Sobre a *mathesis*, dissemos que os textos de João Cabral assumem muitos saberes, mas, segundo nossa percepção, e também segundo o próprio autor, como o demonstramos com o poema *Autocrítica*, o geográfico e o literário são os saberes privilegiados. Acionados principalmente pelo sentido da visão, por aquilo que os olhos veem, para dentro do indivíduo e para fora, no espaço que o cerca, esses saberes encontram nas imagens acolhidas em diferentes espaços, de preferência o Nordeste do Brasil e a Andaluzia de Espanha, as terras onde serão plantados. Isso se dá de forma mais veemente a partir de *O cão sem plumas*, de 1950, no qual o rio Capibaribe e o homem que habita ao longo de seu percurso aparecem com força na tessitura poética de Cabral. Desse livro

em diante, sua terá as rotas bem definidas, passando pelo Nordeste e pela Andaluzia, nas mais das vezes e, também, por alguns outros lugares, apenas de passagem visitados.

Nessa escolha de caminhos e geografias, os assuntos vão se sucedendo, são muitas as reflexões, que pela força da *mimesis*, são postas à vista, ainda que esta força configure verdadeiro espaço da utopia. A utopia de poder dar a ver um pouco do Nordeste e de sua gente, não sendo à toa que, para isso, nessa tentativa de transpor para o unidimensional da linguagem o pluridimensional da realidade, as metáforas de preferência sejam a da pedra, como solo-linguagem onde a poesia é plantada, e a da faca só lâmina, cortante, que não apresenta lado menos doído para pegá-la, pois é só dor. E, agarrando-se a metáforas tão duras e dilacerantes, João Cabral tenta aquela utopia que não se consuma apenas na dor, uma vez que, ao lançar mão do contraste como recurso fundamental deixa ver que nem tudo é dor, ferida ou morte na terra de seu nascimento.

Assim, é "o espetáculo da vida" que a última estrofe de *Morte e Vida Severina* reafirma, mesmo apresentando um cenário farto de morte.

Quanto à Andaluzia, terra adotada, ao ser transposta para a linguagem, ganha contornos às vezes também duros, escritos com a pedra-palavra, mas muitas vezes mais suaves, embora resolutos, como os passos das bailarinas de flamenco. A pedra, afinal, está por toda parte, sendo parte fundamental da arquitetura de Espanha, de suas ruas e prédios.

E, pela *semiosis*, os versos de Cabral fazem deslocar os sentidos, impedindo que a palavra gregária limite o texto em rotas de uma única via. Para isso, o poeta lança mão de um recurso poético que é, a nosso ver fundamental: a construção em contraste. Desse jeito, qualquer afirmativa se desfaz, ganhando, pelo contraponto, uma nova possibilidade de leitura.

Enfim, acreditamos ter cumprido os objetivos de nosso trabalho: fazer uma leitura da obra literária de João Cabral de Melo Neto baseada nas forças sinalizadas por Roland Barthes, tomando-as como operadores textuais; e apresentar, de forma resumida, os textos do poeta a fim de trazê-los, em conjunto, a público.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Aula*. 6. ed. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Serial e antes. A educação pela pedra e depois. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, 2 vol.

SECCHIN, Antonio Carlos. "João Cabral: do poema ao livro". In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre poesia e alguma ficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003, p. 73-86.