

O SIM E O DESAGRADO: OPOSIÇÕES NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

FÁBIO JOSÉ SANTOS DE OLIVEIRA*

RESUMO

Nosso ensaio investiga a ocorrência de oposições na obra do poeta João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Para tanto, analisamos alguns poemas de diferentes publicações do escritor, os quais servem como bons exemplos do uso reiterado de oposições ao longo de sua obra. Apesar da recorrência, essas oposições são utilizadas de distintas maneiras, o que reforça o trabalho de um escritor em luta contra o mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; João Cabral de Melo Neto; oposições.

“[...] foste ainda o fantasma
que prelê o que faço,
e de quem busco tanto
o sim e o desagrado.”

JOÃO CABRAL DE MELO NETO,
“A Willy Lewin morto”

“João Cabral, quanto mais
sobe, desce. Sobe descendo,
que descer é o homem.”

DÉCIO PIGNATARI, “A Situação
Atual da Poesia no Brasil”

No que se refere à obra do poeta João Cabral de Melo Neto (1920-1999), já é ponto pacífico considerá-la como produto de um escritor “[...] desapaixonado e lúcido” (CADERNOS DE LITERATURA

* Professor Adjunto da Universidade Federal do Maranhão/ UFMA, Bacabal, Maranhão, Brasil
E-mail: fabiolittera@yahoo.com.br.

BRASILEIRA, 1996, p. 19), que “sonha[va] coisas claras e consagra[va] a sensibilidade da razão” (CADERNOS..., 1996, p. 7). Por mais corretas que estejam, essas avaliações tendem, juntamente com outras de igual raciocínio, a esquematizar uma obra pautada em via de mão única, quase sem outro perfil de estilo e técnica além daqueles encaixáveis no preditivo “cerebalino”, que, ainda assim, tão bem caracteriza a produção de João Cabral de Melo Neto. Essas não são afirmações erradas; muito pelo contrário, até. O que acontece é que elas não escondem suficientemente um poeta sobre o qual ainda muito se pode falar, e falar, inclusive, a partir de discussões fora do já sabido, mesmo porque João Cabral era da opinião “de que, se o artista se repete, não faz sentido que continue produzindo. Eu, se quisesse, poderia ter feito mais dezenas de *Morte e vida severina*. Mas para quê?” (CADERNOS..., 1996, p. 25). Ou, senão: “Só tem importância aquele autor que consegue escrever de maneira original, com linguagem própria, acrescentando algum dado novo ao universo da literatura. Para repetir o que já feito, é melhor que fique lendo.” (MELO NETO, 1983 apud ATHAYDE, 1998, p. 80)¹.

De nossa parte, gostaríamos de discutir aqui, ainda que de forma rápida, sobre a presença de oposições na obra cabralina, porque não são poucos os poemas em que elas aparecem como elemento compositivo. O próprio escritor, em muitas entrevistas que concedeu ao longo da vida e/ou mesmo em correspondência enviada a um ou outro amigo, não deixava de articular discurso em que transparecia um juízo de síntese pautado em oposições. Eis dois casos:

Há uma “Espanha-sim”² realmente indestrutível. Nessa estou mergulhado desde que cheguei: Mio Cid, Fernán González, Berceo, Arcipreste de Hita, Góngora, Góngora, Góngora, etc. É claro que os poetas primeiro, como é claro também que a exploração não é tão cronologicamente sistemática com enumerei. Mas o é tanto quanto possível, isto

¹ De entrevista a Teresa Cristina Rodrigues, *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1983.

² João Cabral se refere aqui a um poema de Manuel Bandeira, “No vosso e em meu coração”, de *Belo belo*.

é, quando o interesse pelos modernos me permite sistema. (MELO NETO, 1947 apud SÜSSEKIND, 2001, p. 32)³

Pensei então em escrever um poema que falasse de “boi de coice” e “boi de cambão”. Os bois de cambão são os que puxam o carro, os de coice são os que o freiam, quando ele está descendo uma ladeira. Eu pensava num poema que fosse uma tipologia geral. Por exemplo, Manuel Bandeira é um boi de cambão, o Schmidt é um legítimo boi de coice. Sartre é um boi de cambão, o Camus é um boi de coice. Não superioridade de um sobre o outro. É uma questão de tipologia. Auden era boi de cambão, Eliot era boi de coice. (CADERNOS..., 1996, p. 23)

É certo que essas opiniões citadas podem até parecer ocasionais e, por isso, fora de propósito na discussão que levantamos. Porém, se essas avaliações críticas são articuladas às discussões entretidas no interior de tantos e tantos poemas do escritor, encontraremos nesse conjunto juízo crítico muito afeito a uma síntese artística com base em pares opostos. Em termos temáticos, seriam oposições como: “sertão/Sevilha”, “canavial/mar”, “sim/não”, “número par/número ímpar”, “feminino/masculino”, “não verso/verso”, entre outros. A ocorrência dessas oposições não esgota, contudo, as possibilidades criativas da obra cabralina; pelo contrário: elas se configuram como um primeiro impulso para algo além, que, muito frequentemente, traduz-se em debate metalinguístico (quer sobre concepção da forma, quer sobre constituição da imagem).

Tendo isso em conta, nosso artigo se organiza para melhor compreensão desse uso reiterado de oposições e do que poderíamos retirar dele hermeneuticamente com base em leitura rápida (mas miúda) de alguns textos que consideramos exemplares quanto a essa ocorrência.⁴ Para tan-

³ De carta a Manuel Bandeira, 4 de setembro de 1947.

⁴ Essas oposições destacadas são primeiramente de ordem vocabular, podendo ocorrer também por força de um confronto imagético. É fácil depreender a oposição que transparece em termos como “sim” e “não”, “par” e “ímpar”. Mas acontece que o texto cabralino também produz confrontações opositivas através dos paralelismos discursivos e imagéticos não-raro entretidos nos textos. Um exemplo simples disso,

to, escolhemos alguns poemas dentre toda obra cabralina que resumem, a nosso ver, três tipos de ocorrência das oposições em João Cabral, denominados didaticamente aqui por: 1) Oposição de Prioridade, 2) Oposição de Complementaridade e 3) Oposição de Subversão. O que classificamos como Oposição de Prioridade dá-se quando um dos elementos contrapostos é supervalorizado em relação ao outro; a oposição aconteceria, justamente, para priorização de um dos elementos do par, não raro implicado a juízo crítico sobre a obra do próprio João Cabral. A Oposição de Complementaridade ocorre quando o poeta contrapõe, sem exclusão, dois ou mais elementos, que dialogam ao ponto de quase se equivalerem. Por último mas não menos importante, a Oposição de Subversão preserva da anterior a positividade de cada um dos elementos contrapostos, mas estes se interceptam de tal maneira que chegam a se associar em dialética ou paradoxo. Nós a denominamos de Subversão porque, uma vez confrontados os elementos, é de quase se encontrar neles anulação do dado opositor (o que, de forma concreta e em geral, não acontecerá).⁵

Dos poemas cabralinos escolhidos, dois ou três correspondem a cada uma das ocorrências mencionadas e aparecerão em nosso texto conforme a ordem estabelecida acima. Para início de conversa, citamos um fragmento de “Alguns Toureiros”, poema de *Paisagens com Figuras* (1954-1955), exemplo do que classificamos como Oposição de Prioridade:

[...]

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

também tratado em nosso texto: “mar” e “canavial”. Como realidades vocabulares, esses dois fenômenos estão longe de serem opostos; porém, o texto cabralino os dá a ver dentro dessa perspectiva.

⁵ Ao elencar as três oposições citadas, nosso interesse não é a constituição de uma gramática da e/ou para a obra cabralina. Estabelecemos essa classificação com fim meramente didático, por bem de facilitar a exposição do que desejamos transmitir.

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, 1997a, p. 132)

Por menos óbvia que pareça, mostra-se, nesse fragmento, uma oposição elaborada para caracterizar a tauromaquia; em específico, aquela relativa à ocupação de Manuel Rodríguez, vulgo “Manolete”. A “explosão” que o ofício de taurear compreende desfazia-se, pela habilidade de Manolete, “com mão serena e contida”, “sem [...] que se [derramasse]/ a flor que [trazia]” oculta. A mesma flor, por sinal, que iguala seu ofício ao dos poetas, os quais também podem “cultivar sua flor”, “sem perfum[á-la]”, “sem poetizar seu poema”. A ação de Manolete tinha tudo para se revelar excessiva, cheia de trejeitos desnecessários ou forçados pelo perigo de sua ocupação. Também o poeta, se não tem “mão certa, pouca e extrema” pode permitir que desande tudo quanto constrói. Não é à toa que, em outros contextos, João Cabral substitua a “flor” por símbolos correspondentes à ductilidade que gostaria de transmitir, como metáfora, ao exercício da escrita. É o que vemos, como exemplo-síntese e ainda no campo das Oposições de Prioridade, em “The Country of Houyhnhnms”, de *A Educação pela Pedra* (1962-1965):

Para falar dos *Yahoos*, se necessita
que as palavras funcionem de pedra:
se pronunciadas, que se pronunciem
com a boca para pronunciar pedras.
E que a frase se arme do perfurante
que têm no Pajeú as facas-de-ponta:
faca sem dois gumes e contudo ambígua,
por não se ver onde nela não é ponta.

2

Ou para quando falarem dos *Yahoos*:
furtar-se a ouvir falar, no mínimo;
ou ouvir no silêncio todo em pontas
do cacto espinhento, bem agrestino;
aviar e ativar, debaixo do silêncio,
o cacto que dorme em qualquer *não*;
avivar no silêncio os cem espinhos
com que pode despertar o cacto *não*.

[...]

(MELO NETO, 1997b, p. 22)

Se a arte de Manolete é controlada em pulso, o falar dos *Yahoos* se mede pelo que apresentam em pronúncia de “pedras”. A partir desse ponto, nova metáfora é acrescida: a das “facas-de-ponta”, que não têm “dois gumes”, “contudo [são] ambígua[s]”, porque possuem agudeza, ainda que não o deixem ver em sua aparência. Mesmo o silêncio é composto “todo em pontas/ do cacto espinhento, bem agrestino”. Portanto, tudo aquilo que caracteriza a fala e o silêncio dos *Yahoos* se revela agudeza, adstringência e agreste. Aqui as metáforas não são associadas diretamente à escrita poética, mas não podemos ignorar que é de “fala” que o poema trata, uma fala avaliada segundo a perspectiva do “nã” (que, na obra cabralina, não deixa de fazer par com seu oposto “sim”). A negativa positivada dos *Yahoos* equivale, nesse sentido, à “mão serena e contida” de Manolete; ou, então, ao traço “limpo”, de “máquina de arte” da escultura de Mary Vieira:

[...]

dar ao número ímpar
o acabamento do par
então ao número par
o assentamento do quatro

dar a qualquer linha
projeto a pino de reta
dar ao círculo sua reta
sua racional de quadrado

dar à escultura o limpo
de uma máquina de arte
por sua vez capaz da arte
de dar-se um espaço explícito
(MELO NETO, 1997b, 47-48)⁶

Nesse contexto, o “número ímpar” é dado à imperfeição. Uma vez que “o ímpar [é] instável (MELO NETO, 1997b, p. 72)⁷, carece, portanto, de “acabamento”, de algo que o equilibre segundo postura do “par”, sobretudo no “assentamento do quatro”, da mesma maneira como se deve dar à “linha” e “ao círculo” compostura de “reta” e “racional de quadrado”. A obra plástica de Mary Vieira seria, nesse sentido, toda caracterizada por ofício de “acabamento”, de quem retira o que é sobra, o que não faz falta. Daí que o número “par” seja a metáfora adequada a essa fatura de aprimoramento, tendo em vista que o “número ímpar”, por contraposição, é aquele no qual encontramos sempre um índice de sobra: um número que acaba não se completando com outro em “par”. O exemplo de Mary Vieira é semelhante ao que encontramos na poética de Marianne Moore: “Ela aprendeu que o lado claro/ das coisas é o anverso/ e por isso as disseca:/ para ler textos mais corretos.” (MELO NETO, 1997a, p. 286-287). “Disseca[r]” e “dar [...] o limpo”, “que reduz tudo ao espinhaço” (MELO NETO, 1997a, p. 303), sempre “contra o açúcar do podre” (MELO NETO, 1997a, p. 62-63), “na limpa, contra o mato,/ [...] de quem faz e não entende” (MELO NETO, 1997a, p. 279), “[c]ontra os humores pegajosos/ de uma arte obesa, carnal, gorda” (MELO NETO, 1997b, p. 79)⁸, de modo a ser ler mais corretamente cada texto. E entenda-se “ler o texto” como a própria feitura/fatura da obra, resultado a realizar-se em “máquina de arte”.

⁶ De “A Escultura de Mary Vieira”, *Museu de Tudo* (1966-1974).

⁷ De “O Número Quatro”, *Museu de Tudo*.

⁸ De, respectivamente, “Psicologia da Composição” (*Psicologia da Composição*, 1946-1947), “A Cana dos Outros” e “Graciliano Ramos” (*Serial*, 1959-1961), e “A Escola de Ulm” (*Museu de Tudo*).

Como já mencionamos, todos os três poemas citados referem-se a um discurso de opostos afeito à prioridade de um dos componentes, tendo em vista à valorização de um projeto mesmo de escrita. Diante da oposição estabelecida, o leitor mantém contato com o abuso e o legítimo, com o excesso e o correto, com o que Cabral desprezava e também com o que valorizava. Essa perspectiva de opostos que se hierarquizam (ou se anulam, no ápice da defesa) poderia dar a impressão de um poeta sem matizes, de preceitos rígidos e sempre em *a priori*. Mas não é o caso com João Cabral:

CADERNOS

Em seu ensaio-conferência “Poesia e composição”, o sr. formula uma tipologia de poetas fundada na distinção entre dois comportamentos possíveis da poesia, que, por serem antagônicos, fazem com que se oponham entre si, radicalmente, poetas inspirados e poetas construtivos. Ao reduzir esses tipos a apenas dois, o sr. não estaria simplificando as tintas, abolindo os meios-tons?

JOÃO CABRAL

Acho que os meios-tons não anulam os dois tipos de comportamento que você chama de radicais.

(CADERNOS..., 1996, p. 21)

As oposições não anulam os meios-tons, tampouco instauram uma poesia de um mesmo regime de instrumentalização dos recursos poéticos. Há oportunidades, por exemplo e como já afirmamos no início, nas quais transparecerem pares que não se confrontam em valoração preferencial. Antes parecem (ou são) de um discurso de aproximação, o que denominamos por “Oposição de Complementaridade”. Um bom exemplo desse modelo encontramos em “O Mar e o Canavial”, também de *A educação pela pedra*:

O que o mar sim aprende do canavial:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.
O que o mar não aprende do canavial:
a veemência passional da preamar;

a mão-de-pilão das ondas na areia,
moída e miúda, pilada do que pilar.

2

O que o canavial sim aprende do mar:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espriaiar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.

O que o canavial não aprende do mar:
o desmedido do derramar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama.

(MELO NETO, 1997b, p. 3)

Naturalmente, “o mar” e “o canavial” compõem no poema os pares da oposição. Com base nisso, divide-se o texto entre o que “se aprende” e o que “não se aprende”, o que inverte a relação do que “se ensina” e do que “não se ensina” transparente em outro poema do mesmo livro: “O Canavial e o Mar”. Por sinal, *A educação pela pedra* é obra inteiramente montada com base no número “par” já referido. O livro é composto por quatro blocos, cada um contendo 12 poemas. Por sua vez, esses blocos se resumem em dois (“Nordeste” e “Não Nordeste”), que, a depender, concentram poemas com 16 ou 24 versos, divididos sempre em duas estrofes. Ou seja, em tudo faz-se presente o número “par”.

Esse emparelhamento, por si só, já explica a retomada de alguns poemas ao longo do livro, à semelhança daqueles sobre o mar e o canavial. No caso da versão que citamos acima (“O Mar e o Canavial”), as estrofes concentram, respectivamente, aspectos sobre o mar (primeira estrofe) e o canavial (segunda estrofe). Num primeiro momento, destaca-se aquilo que um aprende do outro e depois o que um não aprende do outro. O que é próprio de um serve ao outro elemento naquilo que lhe falta, e é nesse cruzamento de imagens que o mar e o canavial se encontram. Se existe do canavial algo que o mar pode aprender (“a elocução horizontal de seu verso;/ a geórgica de cordel, ininterrupta,/ narrada em voz e silêncio paralelos”), e vice-versa (“o avançar em linha rasteira da onda;/ o espriaiar-se minucioso, de líquido,/

alagando cova a cova onde se alonga”), isso significa que há entre eles ocasião de contato, em que aquilo que é específico se torna matéria compartilhada, instância de proximidade, de complemento. Isso, contudo, não apaga a idiosincrasia, a matéria não transferível de todo e que é própria a cada um. Se algo fica faltando com relação ao que se pode aprender, o motivo se deve à peculiaridade dos aspectos citados, aquilo que é intimamente de cada um dos elementos e que preserva, no fundo, o lembrete de pares opostos.

Cumprindo tônica cabralina, essa perspectiva de ensino/aprendizagem se mostra também em contexto metalinguístico:

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, 1997b, p. 140)

O poema acima, “Autocrítica”, de *A escola das facas* (1975-1980), sintetiza, como em outras ocasiões, o exercício de escrita de João Cabral. De algum modo, os versos iniciais nos remetem a um comentário de Bráulio Tavares (2010, p. 7) :

Do Nordeste afirmou Gilberto Freyre em 1937 que há ‘pelo menos dois’: o agrário e o pastoril; o litorâneo da cana-de-açúcar e o sertanejo das fazendas de gado. Para efeito da poesia de Cabral, digamos que há o seco e o úmido; o da pedra e o da lama; o que é mumificado vivo pelo sol e o que é apodrecido pelo mar.

O comentário não é de todo relativo ao que se encontra no poema, mas vai ao encontro dele no que diz respeito a um contexto biográfico de onde emana, como preocupações temáticas, a obra de João Cabral. Inclusive, a oposição referida por Tavares (passível de ser sintetizada por sertão e litoral) também aparece na obra do poeta. É o que se pode encontrar nas obras O

rio (1953) e *Morte e Vida Severina* (1954-1955). No caso específico de “Auto-crítica”, a oposição aponta para duas grandes paixões cabralinas: Pernambuco (seu estado natal) e Andaluzia (região ao sul da Espanha onde o poeta atuou diplomaticamente por cerca de 10 anos).⁹ A implicação íntima justifica o dado que “desfere” (à semelhança de flecha) e “fere”, porque marca intimamente a voz poética como presença na memória. Afinal, “[d]iversas coisas se alinham na memória/ numa prateleira com o rótulo: Recife.” (MELO NETO, 1997b, p. 5) ou “[d]iversas coisas se alinham na memória/ numa prateleira com o rótulo: Sevilha.” (MELO NETO, 1997b, p. 13).¹⁰ As diferenças entre “o de onde veio” (Pernambuco) e “o aonde foi” (a Andaluzia, ou mais precisamente a Sevilha) se equilibram como dado de uma mesma positividade, visto que ambas as regiões fornecem ao poeta subsídios de composição, sintetizáveis no desafio de “dar a ver” [em verso] Sertão e Sevilha”. Cada uma das regiões conserva o que é próprio: Pernambuco, por sua adstringência, porque terra que “leva dois sóis” (MELO NETO, 1997b, p. 28), “oficina que ensina/ a aguçar setas, pedras” (MELO NETO, 1997b, p. 107) e onde até “[o] mar e o rio do Recife/ são touros de índole distinta” (MELO NETO, 1997b, p. 60), tem do que se contrapor à Andaluzia, já que esta seria “fêmea e viva”, “terra sem menopausa,/ que fácil deita e deixa, nunca enviuvava,/ e que de ser fêmea nenhum forno cura.” (MELO NETO, 1997b, p. 35), “[cidade] que ainda se [pode]/ abraçar de uma vez, [completa],/ e que [dá] certo estar-se dentro,/ àquele que [a] habita ou versa/ a entrega inteira, feminina,/ e sensual ou sexual, de sesta.” (MELO NETO, 1997b, p. 58-59)¹¹. Só que, mesmo existindo

⁹ A própria filha de João Cabral chega a reconhecer na obra do pai essa presença eminente do sul da Espanha: “Do que viu e conheceu lá, resguardado em sua memória, nasceria grande parte de sua obra, com poemas presentes em quase todos os seus livros posteriores.” (CABRAL, 2016, p. 29).

¹⁰ De, respectivamente, “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha” (*A educação pela pedra*).

¹¹ De, respectivamente, “O Sol em Pernambuco” (*A educação pela pedra*), “Descrição de Pernambuco como um Trampolim” (*A escola das facas*), “As águas do Recife” (*Museu de Tudo*), “Na Baixa Andaluzia” (*A educação pela pedra*) e “Retrato de Andaluzia” (*Museu de Tudo*).

essas especificidades (de uma certa oposição, por sinal), nada impede que, no poeta, elas se realizem por interseção e complementaridade: ambas têm o que ensinar, ou seja, “(des)ferir”. Aliás, mesmo a aliteração em /s/ final (“Sertão”/“Sevilha”) irmana, foneticamente, os dois termos confrontados aí.

Mas há ocasiões em que tal perspectiva de complementaridade chega a intensificar-se numa imbricação mais profunda (a “Oposição de Subversão”), por vezes até dialética, como seria o caso em “A Augusto de Campos”, de *Agrestes* (1981-1985):

Você aqui reencontrará
as mesmas coisas e loisas
que me fazem escrever
tanto e de tão poucas coisas:
o não-verso de oito sílabas
(em linha vizinha à prosa)
que raro tem oito sílabas,
pois metrifica à sua volta;
a perdida rima toante
que apaga o verso e não soa,
que o faz andar pé no chão
pelos aceiros da prosa.
(MELO NETO, 1997b, p. 205)

A homenagem a Augusto de Campos não é evento que cause estranheza, visto que também o poeta do Concretismo partilhava de João Cabral a concepção de uma poesia objetiva. O próprio João Cabral reconhecia às vezes essa afinidade poética, muito embora com ressalvas:

De todo modo, se você insiste na questão do herdeiro, eu diria que sinto uma extensão do meu trabalho em relação a Augusto de Campos, embora acredite que ele tenha feito, como seus companheiros, uma obra original estupenda. (CADERNOS., 1996, p. 26)

No que toca propriamente à fatura do poema, observamos que ele é endereçado a Campos mas seu conteúdo se atém, na verdade, à obra de João Cabral (um artifício para menção autocrítica em microescala). A voz

poética (na qual o indivíduo João Cabral se deposita) declara que é sobre uma poesia que se fala no texto (a que se encontrará no livro *Agrestes*) e ela se fez (e se faz) a partir de “poucas coisas”. Esse não seria o único poema a expor uma matéria da “coisa contada”. Em “Graciliano Ramos” (de *Serial*) já apareciam, por exemplo: “Falo somente com o que falo:/ com as mesmas vinte palavras/ girando ao redor do sol/ que as limpa do que não é faca [...]” (MELO NETO, 1997a, p. 302). Por sua vez, em “Imaginação do Pouco”, de *A escola das facas*, encontramos a confissão estilística de um “parco imaginário” (MELO NETO, 1997b, p. 139). O excesso não era, definitivamente, a marca de Cabral: “Os poetas que escrevem por escassez de ser, como eu, planejam os livros, têm um vazio a preencher. Os outros transbordam.” (CADERNOS..., 1996, p. 21). Mas, percebamos, se essa é uma poesia de “escassez de ser”, de “parco imaginário”, de “tão poucas coisas”, isso não significará uma obra menos prolífica. Daí o uso do advérbio “tanto” ainda no quarto verso.

Em seguida, o poema “A Augusto de Campos” nos situa diante dos mecanismos básicos dessa obra de tanto em tão pouco: “o não-verso”, a “linha vizinha à prosa” e a “rima toante” (espécie de não rima, o que justifica, no texto, o adjetivo “perdida”). Essa tríade rompe, assim, com o padrão estável de uma poesia lírica. João Cabral considera, nisso, a necessidade de rompimento com a “poesia”, mas com aquela “dita profunda” (conforme subtítulo de “Antiode”, de *Psicologia da composição*) para chegar-se a uma outra poesia, moderna, renovada:

Não sei como em vossos países do Norte, mas no meu, no seu uso coloquial, a palavra *poeta* tem certa conotação que vai do boêmio a irresponsável, de contemplativo a inspirado, coisas essas que nada têm a ver com a minha maneira de conceber a poesia nem com o que consegui realizar. (MELO NETO, 1997c, p. 133)

Ainda no mesmo discurso, João Cabral menciona que: “o que escrevi até hoje nada tem a ver com ‘lirismo’ [...]”¹². Verdade é que o termo “lirismo” não pode ser reduzido somente às dimensões de uma poesia com rima consoante, do verso regularmente metrificado e de uma escrita isenta

¹² Do discurso em agradecimento pelo Prêmio Neustadt, 1992.

de “prosa” ou coloquialismo. O que acontece é que, para João Cabral, o embate contra uma poesia com esses recursos corresponde, ao mesmo tempo, a um embate contra a poesia lírica, até porque ela se vale em grande medida de cada um desses recursos apontados.

O “não-verso” citado no poema é ainda verso, mas de uma poesia “que apaga o verso e não soa” (a fim de que o texto não se mostre *cantabile*, como temia João Cabral). Alfredo Bosi, em “O *Auto do frade*: as vozes e a geometria”, classifica essa dubiedade por meio de outra: “quase verso quase prosa” (1988, p. 98). É esse não verso (“quase verso quase prosa”) que “faz [a poesia] andar pé no chão”. Por sinal, a epígrafe de *O rio* é um verso de Gonzalo de Berceo (c. 1198-antes de 1264) em que se destaca o uso da prosa na poesia: “Quiero que compogamos yo y tú una prosa.”¹³ (MELO NETO, 1997a, p. 87). De mais a mais, há uma entrevista em que João Cabral reforça a importância do prosaísmo na constituição da poesia:

ALFREDO BOSI

O sr. crê que a distinção entre o poético e o prosaico ainda seja válida?

JOÃO CABRAL

É válida. O poético se enriquece na medida em que é prosaico, com *O rio*, *Morte e vida severina* etc.

(CADERNOS..., 1996, p. 26)

A distinção existe, mas ela não impede o “enriquecimento” da poesia por meio do que é prosaico. Na verdade, a fórmula é inversa: o prosaico não torna a poesia mais um dos gêneros ligados à prosa; o que o prosaico faz é enriquecer a poesia de novas possibilidades criativas.¹⁴ O procedi-

¹³ “Quero que eu e tu componhamos uma prosa”. (Tradução nossa).

¹⁴ Naturalmente, estamos usando “prosa” e “prosaico” dentro de um mesmo padrão semântico. No entanto, temos ciência de que há entre os dois termos nuances de significação (entre a forma e o conteúdo) que poderiam e, em certos contextos, deveriam ser consideradas. A correspondência que apontamos se deve, primeiramente, à metáfora do “andar pé no chão” do poema estudado e do próprio exemplo de *O rio*, referido por João Cabral na entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* e constante da epígrafe de Berceo. Essas informações, fundamentadas no próprio poeta, proporcionam a amplitude de discussão que ora apresentamos.

mento, por sua vez, nada mais seria do que resultado da dinâmica presente na vida moderna, conforme reconheceu o próprio João Cabral em “Da função moderna da poesia”, tese apresentada no Congresso de Poesia de São Paulo, de 1954: “A necessidade de exprimir objetiva ou subjetivamente a vida moderna levou a um certo tipo especializado de aprofundamento formal da poesia, à descoberta de novos processos, à renovação de processos antigos.” (MELO NETO, 1997c, p. 98). O que, na lógica de “A Augusto de Campos”, corresponderia ao que o poeta define, também em “Da função moderna da poesia”, como renovação através da “estrutura do verso (novas formas rítmicas, ritmo sintático, novas formas de corte e *enjambement*)” (MELO NETO, 1997c, p. 98).

Retomando o último verso do poema em questão, percebamos, inclusive, o critério da metáfora final (a dos “aceiros da prosa”): o “aceiro” é o que está à margem do caminho ou em volta do pedaço de terra principal, ou seja, o aceiro é a não oficialidade do trajeto (digamos assim). No entanto, o aceiro guarda enorme importância com relação ao cuidado do restante do terreno. E aqui se esclarece a metáfora: se a “prosa” são “aceiros” na poesia, é porque não deixa de favorecê-la de algum modo. Repetindo: “[o] poético se enriquece na medida em que é prosaico”.

O outro poema que gostaríamos de trabalhar com referência à “Oposição de Subversão” trata-se de “Sol Negro”, que faz parte de *Sevilha andando* (1987-1993), um dos últimos volumes de João Cabral de Melo Neto:

Acordar é voltar a ser,
re-acender num escuro cúbico;
e os primeiros passos que dou
em meu re-ser são inseguros.

Re-ser em tal escuridão
é como navegar sem bússola.
Eu a tenho, ali, a meu lado,
num sol negro de massa escura:

que é a de tua cabeleira,
farol às avessas, sem luz,

e que me orienta a consciência
com a luz cigana que reluz.
(MELO NETO, 1997b, p. 344)

Esse é um poema que se constitui pelo confronto entre duas séries de equivalentes. Séries opostas entre si, mas internamente sinonímicas. Assim é que se pode conjugar em uma delas “acordar”, “voltar a ser”, “re-acender”, “re-ser”, que, por sua vez, contrapõe-se a outra: do “escuro cúbico”, da “tal escuridão” e do “navegar sem bússola”. Esse conjunto significaria nada mais nada menos que o ato de acordar em um quarto. Do estático e da escuridão do entorno, volta-se a estar de olhos abertos, volta-se a ser, “re-ser”. Mas a escuridão tem um motivo de ocorrência ainda mais profundo: ela se contrapõe ao “sol negro”, que nada mais seria que a cabeleira da pessoa com quem dorme no quarto esse que fala no poema. O gesto de acordar e dar com a cena dessa “cabeleira” se mostra à voz poética como de um alumbramento, tanto que a metáfora que se usa para a definição desse instante é a da luminosidade. Aquilo que é “sem luz” passa a reluzir, só que não de uma claridade que se realize concretamente, porque tudo se dá por metáfora e numa figuração que tenta perseguir a movimentação do olhar (toda a carga de impressão daquele intervalo de tempo que situa o corpo que acorda diante do outro corpo, de costas e ainda dormindo).

E “Sol Negro” não seria o único exemplo na obra de Cabral: “porque o pequeno/ de cabelos pretos,/ corpo sevilhano,/ andaluz, branco e negro” é centro “de um sistema solar/ que se cria à volta [...]” (MELO NETO, 1997b, p. 345); “Pois, assim, no telefone/ tua voz me parecia/ como se de tal manhã/ estivesses envolvida [...]” (MELO NETO, 1997a, p. 207)¹⁵. A relação nesses dois exemplos é solar, mas, em outras situações, o “alumbramento” com a figura feminina se traduz imagetivamente numa relação da figura da “mulher” com a da “praia” ou da “montanha” ou da “gaiola” ou da “onda” ou da “casa”... O imaginário é parco, mas as possibilidades de sua realização são inúmeras:

¹⁵ De, respectivamente, “Sistema Solar” (*Sevilha Andando*) e “Paisagem pelo Telefone” (*Quaderna*).

João Cabral toma as pessoas como objetos; não, é claro, que as reduza ao nível, ao estilo de existir das simples coisas – mas porque põe no exame do humano a mesma cortante contemplação. A mesma e maravilhosa habilidade de surpreender o inusual, de vestir com a expressão incomum aquilo que se sentia sem definir com propriedade. (MERQUIOR, 1996, p. 116)

Cosmo onde as palavras, como objetos de primeiro plano, são diretamente intencionadas, a linguagem poética não obstrui, com o seu mundo próprio, a passagem para o das coisas e relações humanas. Apenas sucede que, reativando o poder originário da linguagem, que é o de criar, com os nomes e suas relações, as primeiras coisas e os primeiros nexos significativos entre elas, a poesia não se liga ao conjunto da realidade já feita e já constituída, que o romance, por exemplo, tem por função analisar e interpretar. A passagem se efetua, acima ou abaixo da realidade constituída, no domínio dos possíveis modos de ser que a linguagem poética entreabre, e que permitem visioná-la como um conjunto de ilimitadas possibilidades, algumas das quais ficam em suspenso no universo imaginário do poema. (NUNES, 1969, p. 274-275)

No caso de “Sol Negro”, a imagem que se configura aí é das mais densas, porque envolve, a um só tempo, oxímoro, metáfora e metonímia. O oxímoro de um “sol escuro”, “farol às avessas, sem luz”; a metonímia do negro, em referência à cabeleira; e a metáfora pela associação entre figura humana e claridade solar: “Acontece, porém, que as palavras não são diáfanas. Ainda quando miméticas ou fortemente expressivas, elas são densas até o limite da opacidade.” (BOSI, 1988, p. 274)¹⁶. O que João Cabral faz em “Sol Negro” é elevar ainda mais o grau dessa opacidade. Aqui está em jogo não apenas uma base de articulação opositiva a partir de onde se construa o poema (como “[possibilidade] de organização de estruturas verbais”). Com o exercício da imagem, o escritor alcança, além disso, “a exploração da materialidade das palavras”. E é por meio dessa técnica básica de composição poética que o escritor intenta lutar contra o que romanticamente se chamaria de “*inspiração* ou mesmo *intuição*”:

¹⁶ De “A interpretação da obra literária”.

A poesia me parece alguma coisa de muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisas que não têm nada a ver com o que é romanticamente chamado *inspiração* ou mesmo *intuição*.
(MELO NETO, 1997c, p. 135, grifo do autor)

Uma vez apresentados os três tipos de oposições sobre as quais nos propusemos tratar, é preciso de nossa parte a ressalva de que elas não esgotam a complexidade da poética cabralina. Elas tendem, antes, a nos informar um pouco mais acerca da lógica criadora/criativa do poeta. Há uma recorrência do uso de oposições por João Cabral, como presença em poemas ou em diversos discursos (um raciocínio de trabalho que se pauta no paralelismo de opostos, quer mutuamente contrapostos ou não, quer intimamente complementares ou não). Mesmo quando articulava juízo sobre sua própria obra, João Cabral não deixava também de se valer de oposições, a exemplo do que vimos em “Autocrítica” e a exemplo do que encontramos ainda em “A Willy Lewin Morto” (*Museu de Tudo*), texto de onde retiramos o título de nosso ensaio:

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 prelê o que faço,

e de quem busco tanto
o sim e o desagrado.
(MELO NETO, 1997b, p. 73)

Willy Lewin foi um dos mentores do jovem João Cabral de Melo Neto, ainda em Recife do final da década de 30, em meio aos saraus do Café Lafayette, local de encontro da intelectualidade de então. Segundo a voz poética do texto citado (em que se projeta muito fortemente o próprio João Cabral), Willy Lewin é “o fantasma”, é uma ausência-presença, é aquele que, mesmo não estando fisicamente ao lado, é como se estivesse e que, por isso, “prelê o que faço”. O que achamos interessante nesse poema é que, mesmo fazendo parte de livro de meia-carreira do poeta (quando o escritor já tinha publicado boa parte dos seus principais volumes), ele trata de alguém que fizera parte da vida de João Cabral quando este mal supunha aonde chegaria. Como se não fosse o bastante, afirma-se no texto uma presença a bem dizer recorrente: esse que não mais está [Willy Lewin] seria “o primeiro que assiste/ ao enredado e incerto/ que é como no papel/ vai nascendo o verso”. E é por essa razão que, nos versos finais, esse reconhecimento desemboca em nova oposição (de Complementaridade): “o sim e o desagrado”: a permanência e a ruptura, o igual e o diverso, o já tratado e o renovo, o antes e o agora.

Para declarar o aproveitamento de um recurso artístico, tratado como se de uso frequente, o poeta volta às origens, e ao fazê-lo declara uma abrangência desse mesmo recurso em sua obra. É como se Willy Lewin estivesse sempre na presença do poeta (ainda que ausente dele) no momento de construção do poema, como um olhar que “está julgando” processo e resultado. No fundo, se Willy Lewin sempre esteve presente na escrita de cada um de seus textos, como “fantasma/ que prelê o que faço,/ e de quem busco”, é porque essa busca reiterada se liga a uma outra insistência (“busco tanto/ o sim e o desagrado”). E de onde viria o “sim e o desagrado”? Justamente desse “fantasma [...] / de quem busco tanto”. O advérbio “tanto”, ao intensificar o que era homenagem, acaba por fazê-lo também ao recurso da oposição, a ponto de declará-lo o cerne de sua poesia: já que o poeta confessa a busca intensa pelo “sim” e pelo “desagrado”. É verdade que, como leitores críticos, não podemos nos fiar demasiadamente no que João Cabral afirmava, como

se sua fala representasse sempre a segurança de um mesmo autojuízo estético. Acompanhando bem os discursos, as entrevistas, as correspondências e mesmo os poemas, vamos descobrindo um poeta que também divergia entre uma posição e outra. Ocorre que essas divergências não ferem certa regularidade de pensamento e discurso, até porque a objetividade, como bem tratara Antonio Candido em “Poesia do Norte” (1942), era uma marca de estilo em João Cabral. Essa ocorrência de opostos na obra cabralina seria, portanto, um traço de estilo destacável na escrita do poeta; um dado cuja recorrência, podendo se revelar monótona e expressão do mais-do-mesmo, reverte-se em variabilidade, o caso das três oposições assinaladas e suas realizações particulares. É essa regularidade estilística, que se mostra também na frequência com que encontramos o material de estudo em nosso ensaio, que nos animou a tirá-lo das sombras para tratá-lo como o “busco tanto” de “A Willy Lewin Morto”, pelo “sim” e pelo “desagrado”, no “enredado e incerto” (outra oposição), “que é como no papel/ se vai nascendo o verso” cabralino.

.....

YES AND DISLIKE: OPPOSITIONS IN JOÃO CABRAL DE MELO NETO'S POETRY

ABSTRACT

Our essay study the occurrence of oppositions in João Cabral de Melo Neto's poetic work. We analyze some poems of different publications of this Brazilian writer, as good examples of the recurrent use of oppositions in his work. Despite the recurrence, these oppositions appear in different ways, which reinforces the exercise of a writer against sameness.

KEYWORDS: poetry; João Cabral de Melo Neto; oppositions.

EL SÍ Y EL DESAGRADO: OPOSICIONES EN LA POESÍA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

RESUMEN

Nuestro ensayo estudia la existencia de oposiciones en la obra del poeta brasileño João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Por eso, analizamos algunos poemas de

distintas publicações do escritor, os quais servem como exemplos perfectos do uso reiterado de oposições a lo largo de su obra. A pesar de la recurrencia, esas oposições são utilizadas de distintos modos, lo que refuerza el trabajo de un escritor en lucha contra la repetición.

PALABRAS CLAVE: poesia; João Cabral de Melo Neto; oposições.

REFERÊNCIAS

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

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

CABRAL, Inez. *João Cabral de Melo Neto: a literatura como turismo*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Cabral de Melo Neto. *Instituto Moreira Salles*, São Paulo, n. 1, p. 18-31, mar. 1996.

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

_____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

_____. *Prosa*. 3 impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997c.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

NUNES, Benedito. A máquina do poema. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 265-275.

SÜSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

TAVARES, Bráulio. Arte de ver e de dizer. In: _____. *Morte e Vida Severina e Outros Poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfabeta, 2010. p. 6-9.

Submetido em 07 de janeiro de 2018

Aceito em 03 de abril de 2018

Publicado em 30 de julho de 2018
