

JOÃO CABRAL OU O POEMA COMO EPITÁFIO

Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph. And any action
Is a step to the block, to the fire, down the sea's throat
Or to an illegible stone: and that is where we start.

T.S. Eliot

1. DERIVAS

Há um sentido de “deriva” que se associa ao pensamento liberto de quaisquer constrições, de quaisquer ataduras. Numa página admirável, o final de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche inscreveu a metáfora, exemplar para a sua filosofia, ao apresentar a figura do errante. O errante é aquele que celebra a deriva, aquele que contraria o sentido da direcção definida, da finalidade determinada. O errante nietzscheano opõe-se ao viajante que se propõe a si mesmo “um objectivo final”. Contrariamente a este, aquele “deve observar bem, ter os olhos bem abertos para o rolar do mundo” e não se ater a laços que o prendam. Derrida, leitor de Nietzsche, reflectiu e teorizou em lugares diversos sobre a questão da deriva, sobre a errância. Para Derrida é na sua escrita, ela mesma, que se deve procurar perseguir o que ele pensa e diz sobre a viagem; adverte, pois, para as falsas pistas que são, grande parte das vezes, as da leitura que segue o caminho do óbvio no enalço da tematização ou da explicitação dos “motivos associados”:

O meu ‘pensamento’ [...] a minha experiência, eu deveria dizer a minha apreensão da viagem, não poderão ser partilhados ‘comigo’ (‘viajar com’) nos lugares onde, de uma maneira ou de outra, eu falo da viagem, aí onde eu trato do tema da viagem e de outros motivos associados (a metáfora, o movimento, o fort/da, o vai e vem, a multiplicidade das línguas, das culturas, das políticas, com nomes de cidades e de países, etc), nem aí onde eu viajo ‘na vida’ de uma ponta do mundo a outra, não, mas onde eu escrevo, e, no “coração” da escrita, aí onde tudo avança, tudo se põe em movimento na iminência de um acontecimento imprevisível a que a chegada porá fim, do exterior, a forma da escrita, a sua cesura decisiva (Malabou et Derrida, 1999: 99)

O que pretendo com a leitura de João Cabral é seguir uma via similar: avançar na direcção de uma reflexão que, partindo da viagem e da morte, não

seja redutora na busca do tema, porque a viagem ou a morte estão no cerne da própria experiência da escrita; e constituem a própria expressão da deriva no sentido em que ela mesma é, simultaneamente, origem e “perda de controlo”¹.

Atentemos nas derivas entendidas como tudo aquilo que escapa a uma dada visão estratificada, lugar-comum que tende a solidificar-se quando se traça um panorama da obra do autor. Para muitos desses tópicos simplificadores, o próprio João Cabral contribuiu. Lembre-se a apresentação da obra a partir da anulação da subjectividade (procurando retrair, afastar de cena o eu). Alguns dos melhores críticos perseguem rigorosas fundamentações convalidadoras. É o caso de Óscar Lopes que num ensaio notável sobre a obra do poeta centra a sua leitura na “mineralidade” e entronca neste quadro de referência a sua sustentação argumentativa. Procura encontrar-se na racionalidade e no recorte laminar da poesia cabralina um vector que exclua o sentimentalismo, a desordem:

Tomar assim o partido das coisas equivale a isto (tão evidente na obra de Melo Neto): a basear toda a esperança nas coisas que mais firmemente lhe resistem, a solidez mineral, a dureza pétrea e cristalizada a que, ao cabo, qualquer vida individual reverte (pulvis es), e prescindir de todo o sonho que a própria realidade, mesmo pré-humana, não preludie e fundamente (Lopes, 1986: 10).

Torna-se mais ou menos claro que o caminho poético de João Cabral se vai delineando a partir das figuras do plano, da planta-estruturante. Inevitável seria que a obra fosse assumindo um recorte distintivo que permitisse falar de percurso e esse trajecto assumisse o lugar da rejeição de toda a expressão de pendor explicitamente autobiográfico. O poeta das coisas concretas magnifica uma exterioridade que se propõe erradicadora de sinais pessoalizadores; assim acontece, por exemplo, com o domínio da enunciação.

Esta ideia faz com que se entreveja a obra em função de um eixo estabilizador. Contudo, o juízo de que as “ideias-fixas”² pedem uma revisão tem vindo a ser colocado pela crítica, em concreto naquilo para que alguns estudiosos de João Cabral foram chamando a atenção, isto é, para as zonas de “tensão” que a poesia do autor subsume. A palavra aparece em João Alexandre Barbosa (1975). A questionação do crítico reporta-se ao reducionismo por parte dos leitores que limitadamente pretendem seguir a divisão proposta pelo poeta da sua própria produção em *duas águas*. João Alexandre Barbosa, muito pertinentemente, ao discutir o didactismo redutor, fala da “tensão dialéctica” que está presente nos poemas de João Cabral. Marta Peixoto corrobora e desenvolve essa ideia: “A construção poética de João Cabral, longe de fornecer uma tranquila configuração de forças em equilíbrio, contém uma série de tensões até agora pouco estudadas em seu conjunto” (Peixoto, 1983: 13).

Relembro a clarividência dos poetas que captaram esse sentido profundo da poética cabralina. As derivas sempre foram notadas por quem mais atentamente o leu. Diz Ferreira Gullar, em depoimento, que o autor de *A Educação pela Pedra* na sua poesia “constrói um muro contra uma loucura que, o leitor percebe, lateja sob a construção”³. Um dos grandes nomes da poesia portuguesa, Sophia de Mello Breyner Andresen, amiga de João Cabral, em versos de homenagem, falou da existência das “secretas luas ferozes” por detrás da medida rigorosa dos sóis:

Nunca erra a direcção
De sua exacta insistência
Não diz senão o que quer
Não se inebria em fluência

Mas sua arte não é só
Olhar certo e oficina
É nele como em Cesário
Algo às vezes se alucina

Pois há nessa tão exacta
Fidelidade à imanência
Secretas luas ferozes
*Quebrando sóis de evidência.*⁴

Justaponha-se a esta quadra final do poema de Sophia, uma quadra retirada de um poema do livro *Paisagens com Figuras*. É em “O vento no canavial” que lemos:

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

Aqui encontramos uma visão da paisagem que pode ser lida metapoeticamente introduzindo uma das questões centrais da poética de João Cabral. Como se o poeta desse as chaves para uma releitura daquela que foi uma das *ideias-fixas* por si mais obsessivamente divulgada: a antimusicalidade. A despeito de tudo o que sempre foi afirmando contra a música (contra a melodia que em moldes convencionais equivale a lirismo), encontramos, sim, uma entranhada música cabralina: um oculto bater de relógio que submerso no pulso se mantivesse. Lembro aqui uma imagem de *Uma Faca só lâmina*, quando se fala do mecanismo da bala: “um coração ativo// igual ao de um relógio/ submerso em algum corpo”.

2. A VIAGEM, A MORTE

Um estafado lugar-comum — a metáfora do fim de percurso — vai adquirir uma força extraordinária na poesia de João Cabral. Ou a viagem é consequência da morte (lembrem-se os percursos dos retirantes), ou é a morte que insidiosamente ensombra um presente de angústia.

Entre os primeiros livros mais conscientemente elaborados encontramos dois (*O Rio e Morte e Vida Severina*) escritos a partir do motivo da viagem. Neles, o trajecto está explícita e profundamente ligado à morte. Mas esta associação, de um modo metafórico, já se impunha em *O Cão sem Plumas*. Como diz Costa Lima, “a matéria de *O Cão* é única: o Capibaribe, seu trajecto” (Lima, 1968: 294). Nesse “trajecto rio-homem-mar” (*id.*: 304), a estagnação é o próprio espectro da morte, a morte ela mesma: “Na água do rio,/ lentamente,/ se vão perdendo/ em lama; numa lama/ que pouco a pouco/ também não pode falar:/ que pouco a pouco/ ganha gestos defuntos/ da lama,/ o sangue de goma,/ o olhar paralítico /da lama”.

O motivo da viagem irá reaparecer na obra com uma insistência impressionante. Relembrem-se alguns exemplos. Há os poemas de remissão muito precisa à viagem, e ao lugar “encontrado” no percurso, como é o caso de “O automobilista infundioso” do livro *Serial*. Estruturalmente este poema de sequências recorda outro, “Paisagens com cupim”, de livro anterior (*Quaderna*). Temos sequências de quatro quadras em cada um dos blocos e no primeiro verso de cada uma dessas sequências, em itálico, aparece o nome da região ou da terra aí focadas.

A viagem é também aquela que se faz pelas literaturas ou por outras artes dos países pelos quais o poeta circula. Aliás, torna-se bastante elucidativa a ida para Espanha (a primeira saída) e a influência que a literatura desse país exerce no poeta; Espanha é lugar de exemplo: aí os clássicos são estudados com deslumbramento, de modo diferente do que escolarmente havia acontecido com os clássicos portugueses.

Em “A literatura como turismo”, poema do livro *Agrestes*, o *aonde se vai* e o *como se vai* em viagem projecta-se num indistinto espaço-tempo que é o da geografia dos autores, das obras. O que a literatura pode oferecer: um lugar *aonde ir*, lugar para onde viajar e onde habitar, um *topos* positivamente conotado — “um espaço-tempo como o bosque”. O *bosque deleitoso* é lugar de descanso para fins-de-semana, férias, aposentação. A estrofe final, anunciada por aquilo que se diz antes, aponta para a dissolução das fronteiras entre o “ler” e o “conviver”. O nome da literatura e o do lugar tornam-se quiasmaticamente indistintos:

se lê ou se habita Alberti?
se habita ou soletra Cádiz?

A literatura, na sua busca de coisa nova, diferente, pode ela mesma ser entendida a partir da metáfora da viagem. Uma viagem na língua. Lê-se num poema sobre Denton Welch, em *Agrestes*: “A um livro chamou *Maiden Voyage*,/ em português, primeira viagem, // que é a peripécia de falar, / em língua virgem, no inglês que há”. Encontrar e mostrar a diferença numa paisagem-língua, eis o que maximamente se deseja para a literatura.

A itinerância começa por ser uma evidência com motivações de ordem externa (biográfica). Da poesia de João Cabral se pode dizer que é uma poesia de paisagens — atravessa-a uma série de lugares. Entre o olhar calcorreador e o olhar minucioso, as paisagens captadas são o claro reflexo do impulso que mais profundamente anima o itinerante. Veja-se, a propósito, o emblematismo contido no título do livro publicado em 1990: *Sevilha Andando*. A visão e o andar marcam o conjunto dos poemas. Atente-se no achado da linguagem que se encontra na palavra “andar-se” (“onde andar é o mesmo que andar-se”), e considere-se a figura da passante; o propósito da itinerância contido na máxima “sevilhizar o mundo” é sobretudo decorrente das aparições dessa passante, a sevilhana, reencontrada em diversas partes do mundo, em outras cidades de Espanha ou de outros países (no Porto ou em Recife, por exemplo).

Se o exílio configura uma espécie de centro ausente (ar, vento ou casa vazia) é paradoxalmente pela figura do exílio que vai sendo revelada a presença do eu. É sintomático que Benedito Nunes fale em “exílios” na “nota biográfica” que abre o seu livro sobre o poeta. O ensaísta assinala um percurso marcado pelos exílios — primeiro exílio, a ida para Recife; segundo exílio, a ida para o Rio; terceiro exílio, a saída do Brasil — percurso que, actualizando a “dialéctica de desterramento”, presente na poesia brasileira desde Gonçalves Dias, teria como consequência a nitidez depuradora, decorrente justamente da “visão distanciada” (cf. Nunes, 1974: 14-16). Muitos são os poemas que, desde o título, marcando a deslocação e o nomadismo, sublinham a figuração do exílio.⁵

Mais do que a “dialéctica de desterramento” importa perspectivar o que tem a ver com a relação entre o impulso da dispersão (a distância multiplicadora de mundos) e o da convergência (o enquadramento que sinaliza a viagem na escrita).

O sinal da diferença que está instalado no lugar do exílio e da nostalgia impõe-se como um lugar “de não ficar”, de “estar fora”. As imagens reflectem o que se pretende para a linguagem do poema: “Quando o touro mar bate forte/ nele há o modo de não ficar, / de ter saído, de estar fora, / de quem se recusa a ser mar” (“As águas do Recife”, *Museu de Tudo*).

Afirma João Cabral em entrevista: “Ser diplomata é uma vantagem e uma desvantagem para o escritor. Uma vantagem, porque abre horizontes culturais [...]. A cada país onde estive devo alguma coisa. O lado negativo é o seguinte: ser diplomata significa viver permanentemente numa língua estrangeira. O sujeito não pode viver o dia falando uma língua e depois escrever noutra” (*in* Ricciardi, 1991: 158). Parece-me que este aspecto, apontado como negativo por Cabral, constitui uma essencial contribuição para a sua singularidade estilística. O lugar a partir do qual a experiência se torna singular é uma margem, um lugar de deriva (*cf.* Derrida, 1996).

Aquilo que nos primeiros livros (intencionalmente programados) parecia ser dimensionado a partir de um claro distanciamento face à dizibilidade da experiência autobiográfica será reformulado em função de uma vivência mais intrínseca, por exemplo, num poema incluído no livro *Museu de Tudo*: “Habitar uma língua”. Aí a paisagem-língua é “da de teu país tão diversa”. O relatado reenvia para esse lugar da experiência decorrente da vivência diplomática — o facto de se viver/habitar dia-a-dia numa língua distante da língua-mãe:

J. agora que de regresso
não a teu país, mas à mesma
língua em que te falei
íntimo de cama e mesa,
eis que aprendo, nesta paisagem
da de teu país tão diversa,
que se habita uma língua
como se fala Marselha.

Se a distância da terra permite tornar mais apurada a perspectiva, também em relação à língua a distância torna mais acurada a percepção e a possibilidade de nela se criarem paisagens idiolectalmente diferenciadas.

Um dos pilares decisivos na poesia de João Cabral adveniente da tensão dialéctica acima apontada é o que faz dialogar a itinerância com a fixação. Há lugares do modo itinerante cuja força desde muito cedo os equipara ao lugar da fixação. É a este propósito exemplar a arquitectura de *Agrestes*. Neste livro, ao lalo dos outros espaços, aparece a morte — espaço da fixação ou território da inquietude? A morte é um território tão poderoso como os territórios da itinerância mais vividos, porque aí mesmo ela permanentemente se imiscui. Os lugares obsessivos de origem (terra natal) ou de eleição (Andaluzia) são dominados pela pulsão erótica onde repercute a violência tanática que torna “mais denso o [seu] gesto”, seja o do toureiro ou o da bailarina:

Fui numa tarde à Maestranza,
vi Pepe Luís (toureiro e dança)

com ele é que aprendi que a morte
é que faz o sotaque mais forte,

e que não traz mal a quem a toque:
pois raro acede a quem a invoque.

Por isso, que pus no baile
a morte e seu arrepiar-se.

Supersticiosa, sou cigana,
vivo muito bem com a tal dama:

Ela faz mais denso o meu gesto
e só virá em meu dia certo

("Carmen Amaya, de Triana")

João Cabral, a propósito de Miró, num importante ensaio sobre o pintor catalão, reflecte a partir de conceitos essenciais à compreensão do percurso do artista, como os de dinamismo por oposição ao de estatismo. A conjugação entre o dinâmico e o estrutural (entre a abertura e o fechamento) também na poesia de João Cabral é determinante, a vários níveis, e surge naturalmente associada às tensões dialécticas que têm vindo a ser apontadas. Importa dizer que o tempo da escrita do ensaio sobre Miró é, na década de 50, decisivo para a definição e evolução do percurso poético cabralino.

A horizontalidade (o "horizonte aberto"), que tem a matriz no espaço nordestino, marca profundamente a "vivência", o modo como na poesia de João Cabral se projecta a visão de mundo: uma necessidade de quebrar quaisquer tipo de fronteiras. Mas, simultaneamente, impõe-se uma "prisão" enquanto referência modelar; formalmente há nesta poesia uma direcção vertical que predomina (atente-se na prevalência de esquemas estróficos e métricos repetitivamente uniformes). A representação assenta na dialéctica entre a violência irrefreável e a delimitação dessas forças expansivas no quadro da regularidade e da proporção. O suporte mais decisivo no que diz respeito à fixação, à capacidade de arrumar as forças transbordantes, parece ser justamente a utilização da quadra e do verso curto.

A morte traduz um ponto de confluências. A abertura ao indefinido que espera, mas ao mesmo tempo a estrangulação pânica. Poder-se-ia aqui falar de uma arquitectura inquieta.

3. CEMITÉRIOS

Há em João Cabral uma incidência obsessiva numa paisagem que provoca estranheza: a paisagem dos cemitérios. Importa lembrar que esta paisagem se impõe num conjunto (núcleo fundamental) que se concentra entre 1956 e 1960, fase afirmativa da sua voz⁶. A crítica debruçou-se com alguma atenção analítica sobre muitos destes poemas (lembro João Alexandre Barbosa, Marta Peixoto, Antonio Carlos Secchin, Costa Lima). Se distantes estão as motivações de pendor necrológico (como se observava em muita da produção ultra-romântica finissecular) ou de pendor metafísico, a presença dos cemitérios propõe-se como a representação de um *de-fora* absoluto. O que desde logo se torna marcante é que esta paisagem se adequa admiravelmente à expressão com que se pretende afirmar a voz de João Cabral no panorama da literatura do seu país. A presença da morte aparece aqui em estreita articulação com o que é entrevisto na viagem e com o modo como, por seu turno, esse paisagismo encontrado se projecta na “paisagem” da língua. Assim, para além do óbvio signo da denúncia social, a paisagem dos cemitérios enquadra-se no âmbito de uma intencionalidade que é a da apresentação de lugares disfóricos, “antilíricos”, numa perfeita correspondência com um registo poético diferenciador. Os propósitos de adequação entre o chão raso (a terra também é chão de morte) e a *secura* da expressão são continuamente reafirmados.

Nesses espaços de morte circulam os retirantes e insiste-se na ideia de que a morte injusta, que se denuncia, tanto está fora como dentro dos cemitérios. Os retirantes de João Cabral são o reverso dos pastores que encontramos em muitas literaturas, cristalizados emblematicamente nas célebres telas de Guercino ou de Poussin. A decifração em João Cabral é óbvia: são muito vagos os sonhos de uma terra de vida projectada, jamais experimentada. Os pastores são aqui os retirantes que interrogam a morte; no entanto não é numa Arcádia idealizada que eles colocam a interrogação. O quadro ou as variações incessantes são a pedra, a própria pedra-chão enquanto sarcófago e epitáfio sem letra. Nunca houve Arcádia, e a esperança é continuamente adiada. A voz poética repõe a constatação — o que é de sempre é um chão seco e sem sentido.

Num universo onde nos túmulos não há lugar para inscrição celebrativa e onde as pedras sepulcrais são o próprio chão, neste apagamento apresenta-se uma particular deslocação tropológica: apagado o nome só a terra existe — a terra seca como o rosto nu, a própria pedra como letra; o apagamento é consonante com a morte anónima.

A estrutura do poema “Cemitério Pernambucano (Nossa Senhora da Luz)” (*Paisagens com Figuras*) é precisamente a do epitáfio; mas para mostrar

a impossibilidade do epitáfio utiliza-se a fórmula mais convencionalmente estereotipada, pela negação:

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

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

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

Mortos ao ar-livre, que eram,
hoje à terra-livre estão.
São tão da terra que a terra
nem sente sua intrusão.

A morte, que tudo indiferencia, não deixa lugar para nomes. Noutro cemitério pernambucano, em *Paisagens com Figuras* (“São Lourenço da Mata”), até os muros desaparecem com as ondas do canavial.

A questão do não-epitáfio, que começa por ser colocada nesta obsessiva paisagem, levar-nos-á ao nome escondido. As pedras, os lugares, a passagem pelos lugares são um modo de ocultar o rosto — *o débil testemunho do nome* (Blanchot). Nessas pedras rasas lê-se a essencial questão da inscrição do nome na literatura: uma diferença que assenta na rasura.

4. O POEMA COMO EPITÁFIO: CONCLUSÃO.

Poder-se-á ver no sol uma emblematização, das mais expressivas, para esta poética. No último “Poema” de *Museu de Tudo*, poema que tem uma data recuada (1947), lêem-se versos de recorte lapidar “Trouxe o sol à poesia/ mas como trazê-lo ao dia?” (importa considerar, a propósito, o diálogo estabelecido entre este texto e poemas de *O Engenheiro* e de *Psicologia da Composição*).

O mais distinto sentido de elevação, é Bataille quem o afirma, pode encontrar-se no sol quando associado à noção de meio-dia. E acrescenta o filósofo francês que este sol do meio-dia é simultaneamente “a coisa mais abstracta, pois a essa hora não podemos olhá-lo fixamente”. Para Bataille o sol que não pode ser contemplado é a figuração poética do “sentido da serenidade matemática e da elevação do espírito” (Bataille, 1994: 55). Este sen-

tido adequar-se-ia, na perfeição, a uma tentativa de classificação da estética de João Cabral: a de uma solaridade que se associa à precisão matemática. Como temos vindo a observar, não é possível, contudo, ler o rigor da poética cabralina em função de uma exterioridade limpa de resíduos. É justamente o forte pendor obsessivo que faz desta poesia um lugar de tensões irremediáveis. Prosseguindo com o texto de Georges Bataille, veja-se como imageticamente se traduz o acto obsessivo: “Se, pelo contrário e apesar de tudo, o fixarmos com obstinação bastante, isto supõe uma certa loucura e a noção altera o seu sentido porque na luz deixa de aparecer a produção mas o resíduo, ou seja, a combustão que o horror libertado por uma lâmpada-de-arco incandescente exprime psicologicamente muito bem” (*ibid.*). A pulsão de morte é, em João Cabral, a força da diferença sobrevivente que se impõe contra os modos implantados, os da facilidade adocicante. Numa poesia em que a obsessão pela morte é entrevista em permanente tensão com a solaridade, a relação com a língua esplende no âmbito do inevitável confronto entre o sol e espectro de *thanatos*.

Louis Marin, ao reflectir sobre a morte a partir do conhecido quadro de Poussin *Les Bergers d'Arcadie*, cita a dada altura um pensamento de La Rochefoucauld — “Não se pode olhar de frente nem o sol nem a morte” (Marin, 1990: 142). Restam-nos os traços da sua deslocação, as marcas do seu apagamento. Nesse mesmo estudo afirmava antes: “nós não podemos nunca falar da morte. Eu não posso, ainda menos, falar da minha morte a não ser pela imagem e pela metáfora. Metáfora da morte, da minha morte, uma deslocação, um *transfert* que para ser coerente com aquilo que ele desloca ou que se desloca é, e não pode ser senão um apagamento, uma erosão; a metáfora da morte apaga o seu rasto na superfície da linguagem” (Marin, 1990: 144). João Cabral desloca a nomeação para a inclemência, para a dor da outra morte que, sendo tão evidentemente extraordinária, procura tornar a sua menor. Mesmo nos últimos livros. No livro sobre Sevilha encontramos um belo poema sobre a espera da morte: “Hospital de la Caridad”; o poema é constituído por nove dísticos e, logo no primeiro dístico, a palavra, o verbo assinalado: “Espero” («Conjugam um só tempo do verbo, / no indicativo presente: ‘Espero’»). O poema, de matriz narrativa, como a grande maioria dos últimos poemas, vai-se desenrolando sem que se pronuncie a palavra impronunciável. Seguem-se os eufemismos: “Ali esperam incuráveis e velhos / que venha o objecto directo, / [...] / Nela se espera uma só, a Visita, / que é certa, mas sem data fixa”.

Num depoimento muito tocante, relato autotanatográfico, João Cabral ao falar do obsessivo medo de morrer diz que já ensaiou demasiadas vezes o ritual da sua morte e antevê o cenário do seu velório na Academia Brasileira de Letras⁷. Muito antes, o que dizia o retirante Severino equivaleria àquilo

que João Cabral viria a dizer para si mesmo. Sempre o disse, afinal. Em *Morte e vida severina*, quando Severino chega ao Recife “senta-se para descansar ao pé de um muro alto e caído e ouve, sem ser notado, a conversa de dois cozeiros”; justamente na última fala deste diálogo lemos algo que ilustra o que une a viagem à morte:

— Não é viagem o que fazem,
vindo por estas caatingas, vargens;
aí está o seu erro:
vêm é seguindo seu próprio enterro.

Imediatamente a seguir, surge um monólogo do retirante que faz eco de muito daquilo que ele ouviu. A certa altura lê-se:

E chegando, aprendo que,
nessa viagem que eu fazia,
sem saber desde o Sertão,
meu próprio enterro eu seguia.

O convívio com a “indesejada” parece ter o objectivo de a domar. A morte social é claramente entendida como projecção da morte do mesmo, e a esperança de um mundo melhor para o futuro nasce da ferida interior, da inquietação profunda vivida pelo sujeito. O poema “Exorcismo”, em *Crime na Calle Relator*, é o lugar da mais visível explicitação desta leitura.

Para corroborar uma pista que o próprio Cabral deixa entrever, lembre-se um poema que aparece em *Agrestes*: “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”. Trata-se de um daqueles poemas em que exemplarmente no nome homenageado se encontra espelhado o nome próprio. E a reflexão é sobretudo iluminadora face a um modo crítico e actual de colocar (de rever) a questão da autobiografia:

sempre evitei falar de mim, falar-me.
Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?
[...]
Como saber, se há tanta coisa
de que falar ou não falar?
E se o evitá-la, o não falar,
é forma de falar da coisa.

Se a obra não deixa de assinalar a despersonalização que marca a poesia moderna — aquilo que leva a que deixe de existir unidade entre o sujeito empírico e o texto (cf. Hugo Friedrich, 1976), o propósito rasurador, no entanto, não se cumpre totalmente. A figura biográfica indirectamente torna-se central, de tal modo que a imagem do eu poético passa a ser coincidente com a imagem da poesia. O sujeito poético está no centro da obra. Não no

sentido da unidade procurada pelos românticos, mas na tensão mesma entre esse propósito despersonalizador e a configuração unitária em que a presença do eu é subliminarmente obsessiva.

Um dos aspectos mais interessantes deste jogo é o que se reporta à construção do auto-retrato, lugar de contemplação da nossa finitude. Nele se revela a morte que também a paisagem permanentemente reflecte. O sentido da construção ficcional do eu emerge do mais cru distanciamento. Percebe-se que, após a morte, alguns testemunhos venham insistir na afirmação de que não há necessidade de procurar inéditos porque a obra está fechada. Somos conduzidos a uma ideia de totalidade de que a obra dá conta. Subjaz a esse fechamento um propósito, uma ideacção que leva a que se entreveja um percurso construindo-se, definindo-se, procurando-se. Fazer equivaler o ponto de partida a um ponto de chegada, parece ser um dos trânsitos percepçionáveis. A obra de João Cabral oferece-nos o delineamento de um percurso que permite que se fale desse fechamento (do círculo), lugar do mito. A perspectiva do macro-texto faz-nos perceber como é poderosíssimo todo o esforço ordenador. Percebe-se como o último livro sobre Sevilha se impunha: não se trata apenas de celebrar uma memória positiva, mas também de uma necessidade de equilibrar, o mais possível, a presença equidistante de Sevilha/Andaluzia ao lado, não depois, de Recife/Pernambuco. E como dirá Derrida, *a origem também viaja* (in Malabou, 1999).

Parafraseando Eliot, cada verso seria o caminho para a pedra ilegível onde tudo começa. Todo o poema é em João Cabral essa inscrição contida de uma força que permanentemente irrompe e relembra a nossa dolorosa condição. A intensidade do *pathos* manifesta-se na dor dos seres anónimos, mas também no mais asséptico e despersonalizado dos objectos. Aí mesmo podemos encontrar, no efeito delimitador do poema, a lápide que diz a tensão do percurso que tem claramente inscrito o nome de um dos maiores poetas de língua portuguesa. Aquele que conviveu com o sol da aspirina e lhe ergueu o monumento, como se fora epitáfio seu:

Claramente: o mais prático dos sóis,
o sol de um comprimido de aspirina:
de emprego fácil, portátil e barato,
compacto de sol na lápide sucinta.
Principalmente porque, sol artificial,
que nada limita a funcionar de dia,
que a noite não expulsa, cada noite,
sol imune às leis de meteorologia,
a toda hora em que se necessita dele
levanta e vem (sempre num claro dia):
acende, para secar a aniagem da alma,
quará-la, em linhos de um meio-dia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I

NETO, João Cabral de Melo (1994) *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A.

II

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1991) *Obra Poética III*, Lisboa, Caminho.

BARBOSA, João Alexandre (1975) *A Imitação da Forma. Uma leitura de João Cabral de Melo Neto*, São Paulo, Duas Cidades.

BATAILLE, Georges (1994) “Sol adormecido” in *A Mutilação sacrificial e a orelha cortada de van Gogh*, Lisboa, Hiena.

DERRIDA, Jacques (1996) *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée.

FRIEDRICH, Hugo (1976) *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denöel Gonthier.

LIMA, Luiz Costa (1968) *Lira e Antilira (Mário, Drummond, Cabral)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

LOPES, Óscar (1986) “Das coisas e do seu avesso (Sobre a poética de Melo Neto)” Prefácio a *Poesia Completa (1940-1980) de João Cabral de Melo Neto*, Lisboa, Imprensa nacional – Casa da Moeda.

MALABOU, Catherine et DERRIDA, Jacques (1999) *Jacques Derrida. La Contre-allée*, Paris, La Quinzaine Littéraire/ Louis Vuitton.

MARIN, Louis (1990) “Le tombeau du sujet en peinture”, in Costantini, Michel (org.) *La Mort en ses Miroirs. Actes du Colloque EIDOS 1986*, Paris, Méridiens Klincksiek et Cie, 1990.

NUNES, Benedito (1974) *João Cabral de Melo Neto*, Petrópolis, Vozes.

PEIXOTO, Marta (1983) *Poesia com Coisas*, São Paulo, Editora Perspectiva.

RICCIARDI, Giovanni (1991) *Auto-retratos*, São Paulo, Martins Fontes.

SECCHIN, António Carlos (1985) *João Cabral: a poesia do menos*, São Paulo/ Brasília, Duas Cidades/INL/ Fundação Nacional Pró-Memória.

NOTAS:

1 Catherine Malabou parte da etimologia para dialogar sobre a “deriva” em Derrida. O que é a deriva? Importa reter dois sentidos que a autora destaca: o da linha contínua, do trajecto, que da origem se dirige para um fim, e o outro, o oposto, que designa a “perda de controlo” (Malabou et Derrida, 1999, 11)

2 Importa ter presente que a proposição das “ideias-fixas” não pressupõe, da parte do poeta, qualquer tipo de auto-imposição de um espartilhamento estético-literário. Lembre-se a revisão, enquanto abertura, destacada por Costa Lima, ao falar de um recurso constante no autor, justamente a “retificação das imagens” (Lima, 1968: 258). No âmbito das adequações, é importante ter presente que a obsessiva e esforçada atenção de Cabral aos aspectos formais leva a que se deva estar muito atento a essa realidade, sobretudo no que diz respeito à sua articulação com os códigos temáticos. Recorde-se o livro *Paisagens com Figuras*. Julgo que terá sido nesta obra que primeiramente se apresentou com grande clareza um procedimento sublinhado por muitos críticos — a busca incessante do termo adequado. O livro dá conta, de um modo espantoso, de uma espécie de desnudamento. Por um lado, põe-se a nu o modo da obsessão e da dificuldade em encontra-se a forma adequada; por outro lado, nesse mesmo movimento em que se diz a dificuldade, vai-se oferecendo uma lição em favor das pluralidades, das errâncias.

3 Depoimento citado por Cristiane Costa em “A poesia feita tijolo a tijolo”, *Jornal do Brasil*, 11 de Outubro de 1999.

4 “Dedicatória da terceira edição do Cristo Cigano a João Cabral de Melo Neto”, in *Ilhas* (Andresen, 1991: 337-338).

5 Vejam-se alguns exemplos de títulos que assinalam essa situação : “Pernambuco em Málaga” (*Serial*); “Uma mineira em Brasília” (*A Educação pela Pedra*); “Dois Castelhanos em Sevilha” (*Andando Sevilha*); “Olinda em Paris”, “Joaquim Cardoso na Europa” (*Escola das Facas*); É de notar o *transfert* estabelecido com a figura do poeta Joaquim Cardozo, em concreto no que toca ao modo de estar e ser itinerante. No livro *Crime na Calle Relator*, recorde-se o poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, e atente-se aí nos títulos das secções: “O exilado indiferente”, “Viagem à Europa e depois”.

6 Primeiro, os curtos poemas (3) sobre cemitérios em *Paisagens com Figuras*, 1956. Depois, a presença dos cemitérios e os diálogos sobre cemitérios em *Morte e Vida Severina*, 1956. Em *Quaderna*, 1960, aparecem, de novo, poemas (4) similares aos de *Paisagens com Figuras*. Por fim, nesta fase, veja-se a sequência “Congresso no Polígono das Secas” no livro *Dois Parlamentos*, 1960.

Só muito mais tarde, em *Agrestes*, um livro da fase final, 1985, é que iremos reencontrar poemas que tematizam os cemitérios no seus títulos: aparecem nas secções sobre a África ou sobre os Andes: “O baobá como cemitério”, “Cemitério na cordilheira”. Apenas o poema “Cemitérios metropolitanos” aparece na secção explicitamente dedicada à morte. Os outros dois poemas constituem um bom exemplo ilustrativo da importância do cemitério na paisagem, daquilo que os cemitérios representam.

7 Vd. entrevista concedida a Cristina Serra, *Nossa América*, 1989; entrevista citada por Eric Nepomuceno, *Jornal do Brasil*, 11 de Outubro de 1999.