

Éverton Barbosa Correia

A POÉTICA do engenho

OU

o Pernambuco DE JOÃO CABRAL

**A poética do engenho
ou o Pernambuco
de João Cabral**

Este livro foi feito com recursos do
PROAP/ 0907/2022 /88881.719943/2022-01 / PPG Letras UERJ



Éverton Barbosa Correia

A poética do engenho ou o Pernambuco de João Cabral


ARGOS
Editora da UnoChapécó
Chapécó, 2025



Presidente
Vincenzo Francesco Mastrogiacomio

Vice-Presidente
Ivonei Barbiero

Reitoria



Reitor: Claudio Alcides Jacoski
Pró-Reitora de Ensino, Pesquisa e Extensão: Andréa de Almeida Leite Marocco
Pró-Reitor de Infraestrutura e Gestão: José Alexandre De Toni

Diretora de Pesquisa e Pós-Graduação: Vanessa da Silva Corralo

C824p Correia, Éverton Barbosa
A poética do engenho ou o Pernambuco de João Cabral [recurso eletrônico] / Éverton Barbosa, Correia. -- Chapecó, SC: Argos, 2025. 208 p. -- (Perspectivas; n. 95).

Livro eletrônico
Formato: PDF
Inclui bibliografias
ISBN: 978-85-7897-388-9

1. João Cabral de Melo Neto. 2. Poesia brasileira moderna.
3. Subjetividade. 4. História de Pernambuco. I. Título. IV. Série.

CDD (ed. 23) -- 869.9309

Catálogo elaborado pela Bibliotecária Nádia Kunzler CRB 14/1785
Biblioteca Central da Unochapecó

As ideias, imagens e demais informações apresentadas nesta obra são de inteira responsabilidade de seus autores.

Todos os direitos reservados à Argos Editora da Unochapecó

Servidão Anjo da Guarda, 295-D – Bairro Efapi – Chapecó (SC) – 89809-900
(49) 3321 8421 – argos@unochapeco.edu.br – www.unochapeco.edu.br/argos

Coordenadora: Vanessa da Silva Corralo



Conselho Editorial
Titulares: Odisséia Aparecida Paludo Fontana (presidente), Cristian Bau Dal Magro (vice-presidente), Andréa de Almeida Leite Marocco, Vanessa da Silva Corralo, Rosane Natalina Meneghetti, Cleunice Zanella, Hilario Junior dos Santos, Rodrigo Barichello, Fátima Ferretti Tombini, Marilandi Maria Mascarello Vieira, Diego Orgel Dal Bosco Almeida, Aline Mânica, Andrea Díaz Genis (Uruguai), José Mario Méndez Méndez (Costa Rica) e Suelen Carls (Alemanha).
Suplentes: Daniela Leal, Márcia Luiza Pit Dal Magro, Cristiani Fontanela, Elisângela Pinheiro, Marinilse Netto, Liz Girardi Muller.

Agradecimentos

Agora convertido em livro, este trabalho remonta uma pesquisa desenvolvida desde o mestrado, sob a orientação de Vilma Arêas, a quem é devida a sugestão da autoria como objeto de estudo. Daquela ocasião em diante, todos os momentos formais sofreram a mediação de Fábio de Souza Andrade, principal interlocutor até que o texto adquirisse o formato de tese, cuja banca examinadora foi composta por Antonio Carlos Secchin, Alcides Villaça e Murilo Marcondes de Moura, da qual arguição reiterada propiciou o aparecimento do texto tal como se apresenta. Desde a versão original, o trabalho contou com a colaboração oriunda de várias fontes, que, articuladas entre si, dão bem a dimensão do percurso, da reflexão e da compreensão da análise em movimento. Pelas várias sugestões e recomendações, sou-lhes eterno devedor e, por isso, serei eternamente grato, pelo que fico desde sempre penhorado, inclusive pela sorte de lhes ter encontrado no caminho.

Cumpre lembrar o apoio de algumas instituições, imprescindíveis para o desenvolvimento da pesquisa, que ainda constam e ecoam no texto, a saber: a Biblioteca Nacional, a Biblioteca Mário de Andrade, o Instituto de Estudos Brasileiros, a Fundação Joaquim Nabuco, a Fundação Gilberto Freyre, a Biblioteca do Estado de Pernambuco e o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Per-

nambucano. Pesquisa que, sem o apoio do CNPq, dificilmente teria sido desenvolvida.

Quanto ao andamento da pesquisa durante o doutorado, tive o privilégio de contar com a disponibilidade providencial de Evaldo Cabral de Mello, que forneceu bibliografia profícua e rara sobre o assunto, sem as quais certamente o trabalho teria tomado outro rumo, sem o detalhamento das informações familiares. Como ficou, os acertos possíveis devem ser creditados ao fornecimento do material aliado às informações prestadas sobre o passado pernambucano e familiar.

Sumário

| clique no título para acessar o artigo |

Prefácio

Apresentação

Introdução

PARTE I

Insurreições oitocentistas e relações familiares
no livro *A escola das facas*

Capítulo 1

Antonio de Moraes Silva, de Muribeca

Capítulo 2

Frei Caneca, de Fora de Portas, no Recife

Capítulo 3

Natividade Saldanha, entre o mosteiro e os muxarabis de Olinda

Capítulo 4

Abreu e Lima, entre a Grã-Colômbia e a Rua da Praia, no Recife

Sumário

| clique no título para acessar o artigo |

PARTE II

Memória e subjetividade no livro *A escola das facas*

Capítulo 5

Pessoas de nome e cassacos em número

Capítulo 6

Relações familiares nos engenhos Cabral de Mello

Capítulo 7

As propriedades da família na poesia de João Cabra

Capítulo 8

O dialeto da família na Jaqueira

Referências

Sobre o autor

Créditos

Prefácio

A poética do engenho ou o Pernambuco de João Cabral, de Éverton Correia Barbosa

Fábio de Souza Andrade

Entre os extremos da evidência intuída e da opacidade dificilmente demonstrável, o ensaio primoroso que o leitor tem entre as mãos enfrenta um duplo desafio. Por um lado, trata-se de desfazer-se de um mito crítico: aquele que perfila um poeta rigorosamente construtivo, João Cabral, que, à menção da música ou da jactância expressiva, arrepia tanto quanto ante o risco do extravasamento, à revelia, em seus versos, da própria subjetividade. Por outro, trata-se de fazê-lo objetivamente, “por detrás das fachadas”, a partir do exame minucioso da arquitetura interior mesma dessa obra, onde os meandros da história pessoal – biográfica e familiar, por certo, mas também pernambucana e brasileira – não deixam de abrir “recessos bons de cavas”.

Na equação crítica reformulada, não é mais apenas a lucidez criativa, purgada dos restos da experiência e devota da geometria sutilmente perturbada, que responde pela ordem convidativa dos espaços internos da obra cabralina, pelas promessas que guarda “dentro/ de suas paredes fechadas”, mas também os limites e as possibilidades de uma vida (alegadamente) silenciada, ainda que – *et pour cause* – redesenhados e universalizados pelo fio da escrita. Ou, no resumo

agudo de Éverton Correia Barbosa: “observando a obra de João Cabral em cada uma de suas composições, temos a impressão de que quem fala é o objeto, quando na verdade existe um sujeito imperativo a ditar medidas e tons para que as coisas falem. E estas só falam quando chanceladas pelo seu timbre”. O mérito maior deste livro, nada desprezível, talvez resida precisamente neste ponto: a partir de um ponto de vista próprio e original, fazer crescer o que já é grande, mostrar uma pessoa e suas circunstâncias, nada triviais, genial e objetivamente inscritas nos versos.

Originalmente tese de doutoramento, *A poética do engenho ou o Pernambuco de João Cabral* tem como ponto focal da análise um livro em particular, *A escola das facas* (1980), aquele que concentra o mais significativo conjunto de poemas cabralinos que trabalham sem disfarces matéria poética de matriz confessadamente biográfica. Dentre eles, o autor elege para leitura cerrada pouco mais que uma dúzia: “Antonio de Moraes Silva”, “Descrição de Pernambuco como um trampolim”, “Um poeta pernambucano”, “Abreu e Lima”, “Horácio”, “Cento-e-sete”, “A imaginação do pouco”, “Menino de engenho”, “Descoberta da literatura”, “Autobiografia de um só dia”, “O engenho Moreno”, “Fotografia do engenho Timbó”, “Prosas da maré na Jaqueira”.

O empenho analítico, particularmente feliz na tradução dos sentidos produzidos pela simetria imperfeita dos ritmos cabralinos, traz à tona o embate do poeta com o mundo enquanto parte inextrincável e decisiva na forja de uma língua poética inconfundível, que assimila a geografia da infância do menino de engenhos, sua educação sentimental em meio à imensa diversidade dos tipos humanos, as culpas e os privilégios legados pela família, antiga e aristocrática, senhora e escrava de uma história que se confunde com as revoluções e contrarrevoluções pernambucanas, com o poder da economia açucareira, e se espria, até onde alcança a vista, pelos anais da melhor

literatura brasileira (como atestam o velho Moraes, tetravô remoto e dicionário por antonomásia, ou os primos Manuel Bandeira e Gilberto Freyre).

Tomadas à brilhante análise de “Autobiografia de um só dia”, poema que enquadra o dia em que o poeta viu a luz, de improviso e indecoroso, numa capela do engenho do avô, enquanto o quarto em que os primos, tios, tias e a própria mãe nasceram era preparado para receber a parturiente, as passagens seguintes são exemplares do rendimento crítico: “Parido no quarto-dos-santos sua sentença de condenação perpétua é estar atrelado – ainda que contra a vontade – a um universo bem determinado, que se coloca diante dos seus olhos e não deixa de avivar o seu passado familiar, que coincide com o passado do próprio país, às vezes. Também por isso quando olha para trás, ou pela janela do quarto onde nasceu, não é só a casa dos avós que ele vê, mas também uma certa experiência, meio bizarra e meio jocosa, mas que não deixa de ter um valor histórico, simbolizado no poema pelo lugar de onde ele saiu para nascer, independente de querer ou não.”

O luto por este nascimento – do poeta e sua morte, como marca João Cabral – está longe de ser uma dor fantasma, resultado da amputação pudica de uma experiência vivida, como talvez advogasse a leitura mais corrente. é antes “o acúmulo de uma vivência poética obstinada e impregnada de experiência subjetiva...dilata[ndo]-se até o limite possível, dado pela linguagem. Linguagem forjada para ser faca e que aqui é foíce, uma foíce saturada de significação individualizada e que, portanto, corta para dentro. A faca e a cana, largamente utilizadas na obra cabralina, aqui justapostas, conduzem a outro elemento ordenador do poema, que é a cicatriz... Sendo a cicatriz uma marca encravada no corpo que conduz a um acontecimento preciso e doloroso, pode ser entendida aqui como representação da experiência do autor no universo canavieiro... A cana corta não para materializar

a clareza reivindicada, e sim para inscrever naquele sujeito algo que figura uma dor”. Touché! A precisão cirúrgica da formulação sugere que *A escola das facas* encontrou no leitor seguro aprendiz à altura, capaz de espetar a pergunta certa.

Apresentação

A versão inicial deste trabalho foi defendida como tese junto ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP) sob o título de “A poética do engenho: a obra de João Cabral sob a perspectiva canavieira” em 2008, agora disponível com os respectivos anexos, referências e notas no banco de teses daquela Universidade. A nova publicação se dá sob a mudança do título de antes, que, ao mesmo tempo que marca a passagem do tempo e do veículo de informações – da tese ao livro –, torna menos específica a matéria de composição como prática cultural para indicar o local de nascimento do autor, explicando a solução alternativa *A poética do engenho ou o Pernambuco de João Cabral*. A engenhosidade aludida refere-se aos procedimentos agudos utilizados pelo autor, nem sempre acessível ao leitor comum devido ao conjunto de particularidades constitutivas do seu estilo e que, não raro, remetem à sua experiência infanto-juvenil no estado natal, que se espria em cidades como Recife e Olinda, mas não somente, até sua conversão em elaboração artística. Se antes a matéria de composição era referida como parte de um complexo cultural, sem escamoteá-lo, o desnudamento das referências aponta para um lugar preciso, o que justifica a nomeação daquele espaço, desde quando era uma capitania, na qual a família do poeta se escora como em um esteio. Com isso, a hipótese é a de deixar mais

clara a relação entre a matéria histórica ou geográfica e os elementos de composição que animam a obra de João Cabral de Melo Neto como indicativos de uma expressão autoral em processo.

O objetivo primeiro da nova versão do texto é dispor da sistematização da leitura operada mediante o recorte da obra autoral no livro *A escola das facas* ou pelo conglomerado de informações subjetivas, que resvalam da família do poeta, colocada em perspectiva histórica ou memorialística. A pretexto de dar visibilidade à apreciação da poesia, sob visada mais ampla, a opção foi pelo despojamento, até onde possível, de referências e de explicações, transformadas ou incorporadas no curso da exposição analítica em partes do texto, como citação direta ou como argumentação, dispensando anexos, ilustrações e rodapés, para valorizar o exercício de leitura propriamente. Por isso, todo o quadro conceitual antes constante foi majoritariamente preterido tanto sob a forma de fundamentação conceitual quanto de registro do acúmulo da leitura, sendo os mais penalizados Gilberto Freyre – como representante da narrativa sobre o patriarcado canavieiro – e Antonio Carlos Secchin – como exemplo e modelo da leitura da obra autoral –, muito embora um e outro compareçam, subliminarmente, como referências a ambos os domínios que se cruzam quando está em pauta a escrita de João Cabral de Melo Neto. Malgrado já tenha referido nos “Agradecimentos”, não custa repetir que as referências familiares foram sempre fiadas – quando perspectivadas historicamente – e confiadas – quando referidas explicitamente – por Evaldo Cabral de Mello, irmão caçula do poeta, que teve sua narrativa largamente decepada, a despeito de se manter como parâmetro da narrativa histórica, incluindo aí as histórias familiares, que animam a análise de alguns poemas.

Aliás, a estratégia de leitura acionada passa pela abordagem dos poemas de João Cabral de Melo Neto e, por essa razão, desde a “Introdução” todo argumento será desentranhado das composições analisa-

das, valorizando o estrato lexical ou outra planura da forma poética, para coibir qualquer separação entre o objeto literário e a instrumentalização de sua leitura, que haverá de estar sempre ancorada na grafia textual, para as quais muito vem a calhar as determinações estróficas, rítmicas ou métricas. Assim, fica claro que, em nenhum momento, a análise se restringe a tomar o poema como mera ilustração de uma ideia já prefigurada, sendo muitas vezes o motor que faz a máquina discursiva funcionar ou o parafuso solto que impede o movimento da engrenagem narrativa já consolidada. Por uma razão ou por outra, o poema será sempre o chão sobre o qual será ladrilhada a pavimentação discursiva, a considerar sua dimensão gráfica ou editorial. A esse respeito, cumpre enfatizar com um tanto de embaraço, que, quando da defesa da tese em 2008, a circulação mais recente da poesia de João Cabral de Melo Neto estava a cargo da Editora Nova Aguilar, com o título de *Obra completa* (1994), sob organização de Marly de Oliveira. Acontece que aquela edição é a que acumula a maior quantidade de rasuras e emendas que se estendem do plano do livro para o poema e do poema para o verso, comprometendo a lisura gráfica ou a lição textual. A título de ilustração, basta lembrar que o poema “Menino de três engenhos”, incorporado ao livro *Crime da Calle Relator* (1987) após sua edição *princeps*, foi transplantado ao livro *A escola das facas* naquele volume da Nova Aguilar, razão pela qual veio a ser um dos poemas analisados por ocasião da tese, quando aquela edição foi tomada como a última, supostamente a mais confiável e efetivamente completa. Não sendo exatamente o caso, para contornar a crítica textual, que desvirtuaria a reflexão em pauta, toda a textualidade dos poemas de João Cabral de Melo Neto foi reproduzida aqui com base na edição original de *A escola das facas* (1980), pela José Olympio Editora, quando são notórios os expedientes e as opções autorais, no plano gráfico ou propriamente verbal.

Muito diverso foi o procedimento aplicado a seus interlocutores ou leitores especializados, que, quando se mantiveram, conservaram-se nas referências de antes, a exemplo do crítico Antonio Carlos Secchin – quem vem reorganizando a poesia cabralina reiteradamente no Brasil e em Portugal –, cuja crítica quando da defesa da tese acumulava o título *João Cabral: A poesia do menos e outros ensaios cabralinos* (1999), o qual já teve dois desdobramentos *Uma fala só lâmina* (2014) e *João Cabral de ponta a ponta* (2020), os quais não foram reconsiderados no contexto da reflexão para manutenção da discussão original, que se manteve nos termos de antes. Ademais, o intuito é mesmo o de chamar a atenção para a leitura dos poemas, para os quais os ensaístas que lhe servem de suporte – sejam historiadores, antropólogos ou críticos literários – exercem função secundária à realização textual do poema no espaço da página. Daí decorre a diminuição dos referenciais teóricos ou historiográficos, para que a observação dos poemas tivesse primazia, sem supor nenhum tipo de dependência ou tributação à instrumentalização da leitura, senão subsidiariamente.

Por isso mesmo, aqueles poemas que estavam muito atrelados aos referenciais históricos e antropológicos acabaram sendo retirados do curso da argumentação, quais sejam, “Casa-grande e senzala”, “Tio e sobrinho”, “A cana-de-açúcar e o século dezoito”, “Moenda de usina”, além do já mencionado “Menino de três engenhos”. Em compensação, para ilustrar em outros poemas a leitura acumulada ao longo da análise desses preteridos, foi expandida a leitura de “Psicanálise do açúcar” e desenvolvida a leitura de “Arquitetura da cana-de-açúcar”, com o propósito explícito de recompor o quadro conceitual manejado por meio da leitura ostensiva desses dois poemas, o que já está colocado na “Introdução”, sem supor que a formulação teórica pudesse antecipar ou assegurar a efetivação da leitura, que fica condicionada

à observação sistemática e analítica dos poemas, desde o primeiro momento. No mais, o poema “Para Ana Cecília”, que era inédito por ocasião da defesa da tese, agora já acumula três publicações em livro, na edição de *Poesia completa e prosa* (2008) pela Nova Aguilar, na edição de *Poesia completa* (2014) pela Glaciator e *Poesia completa* (2020) pela Alfaguara, todas tiveram a mão de Antonio Carlos Secchin.

Por último, vale salientar que a versão do texto anterior se iniciava pela parte, por assim dizer, sincrônica em decorrência da qual a argumentação se desenvolvia para a parte mais incisivamente histórica, entenda-se por diacrônica. Em consideração à demanda unânime da banca examinadora da tese, houve a inversão das partes, de maneira que, logo em seguida à “Introdução”, desencadeia-se a sequência de apreciação dos interlocutores oitocentistas de João Cabral de Melo Neto, a começar pelo seu tetravô, o lexicógrafo Antonio de Moraes Silva, passando pelos revolucionários frei Caneca e Natividade Saldanha, para encerrar a parte inicial com Abreu e Lima. Cumpre assinalar, ainda, que esses quatro capítulos da primeira parte já foram publicados em revistas ou periódicos especializados, descolando-se da redação original, para ganhar autonomia sob outra formulação. Portanto, para recompor a unidade argumentativa tiveram de sofrer algum ajuste, sob a forma de revisão ou de acréscimo no corpo e no título. Para todos os efeitos, vale referir as respectivas citações, para o devido registro:

1. Subjetividade, história e genealogia em João Cabral. **Revista Brasileira da Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 57, p. 182-206, out./dez. 2008.
2. João Cabral, leitor de frei Caneca. *In*: PIRES, Antonio Donizete; YOKOSAWA, Solange Fiuza Cardoso (org.). **O legado moderno e a (dis)solução contemporânea**. São Paulo, SP: Editora da UNESP, 2011. v. 1, p. 151-165.

3. João Cabral, leitor de Natividade Saldanha. **Texto Poético**, Campinas, v. 5, n. 6, p. 1-15, 2009. DOI: <https://doi.org/10.25094/rtp.2009n6a155>.
4. Revoluções provincianas na poesia de João Cabral. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 75-95, jan./jun. 2014. DOI: <https://doi.org/10.17851/2238-3824.19.1.105-121>.

Tendo sido alterados na ordem de composição da tese, bem como na configuração textual, esses capítulos tiveram percurso muito diverso dos capítulos da segunda parte, cuja alteração se deveu exclusivamente à recomposição do todo que ora se apresenta como uma brochura, destinada a uma experiência de leitura menos firmada nos procedimentos acadêmicos. O delineamento do livro ora apresentado resguarda, portanto, certa compreensão autoral, que cruza subjetividade e experiência social, não em abstrato, e sim a partir dos relatos e das narrativas históricas que se desencadeiam e se desenrolam do seio familiar da autoria para o espaço público e, com isso, passa a lhe conferir um estatuto de representação, que não prescinde de suas particularidades, antes se faz em função delas como um diapasão para a impositação da voz autoral, que não se subordina ao discurso já configurado, mas o retoma como uma referência que ilumina a poesia à contraluz.

Introdução

Psicanálise e arquitetura do açúcar: *A educação pela pedra e Museu de tudo*

Uma vez assente que o eixo do trabalho está alinhado pela abordagem do livro *A escola das facas* (1980) de João Cabral de Melo Neto, convém fazer uma breve incursão sobre os volumes autorais imediatamente anteriores, na ordem retrospectiva, *Museu de tudo* (1975) e *A educação pela pedra* (1966), para deixar claro que a abordagem da matéria açucareira ou canavieira não se trata de algo episódico como elemento que anima a composição da obra. Em virtude disso, convém especular como tal matéria mais se adensa e se radicaliza ao longo desses três livros, muito embora já aparecesse difusa ou abstratamente sob a transfiguração de cassacos, de retirantes ou do Capibaribe, mas sem o detalhamento referencial histórico ou familiar. A título de exploração de cada uma das brochuras anteriores ao livro *A escola das facas*, a ilustração será feita por meio de um único poema retirado de cada volume, para pontuar o modo de representação da natividade pernambucana do poeta – via psicanálise ou via arquitetura – ao longo dos 15 anos que antecederam aquela publicação em que o universo afetivo mais se expande do espaço residencial para a experiência geográfica – do campo para a cidade –, onde adquire maior representatividade naquele percurso poético. A apreciação do livro

A escola das facas, propriamente, ficará recortada em duas partes: a primeira, que alveja as personalidades históricas para dimensionar o Pernambuco simbólico que a poesia de João Cabral de Melo Neto mobiliza; e a segunda, que alveja figuras que rodeavam o núcleo familiar do autor, sem necessariamente fazer parte de sua família, para acompanhar como ele sedimenta certa experiência histórica, socialmente gravada na afetividade que salta de sua escrita. Antes disso, porém, haverá o exercício pautado pelo intento de deslindar alguns mecanismos poéticos utilizados pelo autor para chegar até ali sob o aparato circunstancial de duas composições, perspectivadas em ambos os livros antecedentes, não sem razão.

Pois, quando veio a lume o livro *A educação pela pedra* (1966), o autor João Cabral de Melo Neto já tinha publicado *Quaderna* (1960) em Lisboa e o livro *Dois parlamentos* (1961), em Madrid, ambos reeditados no Brasil sob o título da coleção *Terceira feira* (1961), junto com o inédito *Serial*. Pouco antes, o poeta já havia ganhado notoriedade devido à reunião de livros no volume *Duas águas* (1956), onde foram estampados como inéditos *Uma faca só lâmina*, *Paisagem com figuras* e *Morte e vida severina*. Tendo vencido o prêmio do IV centenário de cidade de São Paulo (1954), com o livro *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, podemos considerar que, entre a década de 1950 e 1960, ele se tornou mais do que um poeta nacional, um brasileiro de renome internacional devido à publicação do ensaio *Joan Miró*, acompanhado de ilustrações do pintor catalão e por ter feito as vezes de editor de poetas espanhóis e de brasileiros, em Barcelona, sob o selo de “O livro inconsútil”. Tudo isso seria reforçado pela publicação de *Poemas escolhidos* (1963) pela Portugália Editora de Lisboa e a *Antologia poética* (1965), pela mesma Editora do Autor, em que fizera sucesso no Brasil com as publicações brasileiras naquela mesma década. Diante do conglomerado de infor-

mações, tudo levava a crer que aquela autoria teria chegado a seu ápice, o que foi reforçado pela publicação das *Poesias completas* (1968) e pela entrada na Academia Brasileira de Letras (ABL) em 1969.

Devido a tudo isso, quando da publicação de *Museu de tudo* (1975), a obra passou a ser lida sob outra clivagem, como se carregasse um traço de desestabilização incontornável, logo interpretado como arrefecimento estilístico ou, sem eufemismo, um traço de decadência expressiva, a considerar o esmerado acabamento do livro anterior, em que havia a correlação das quatro partes da brochura, ao longo das quais havia 12 poemas que se repartiam e dialogavam entre si, por meio de composições específicas, a exemplo de “O mar e o canavial” ou “O canavial e o mar”. Além do mais, aquela encadernação autônoma que encerrara sua escritura, na década de 1960, trazia consigo alguns dos poemas mais antológicos de quantos o autor tivesse escrito, que passaram a figurar em antologias e até em livros didáticos, tais como “Tecendo a manhã” e “Catar feijão”. Não obstante, como contraponto ao argumento consensual, é preciso admitir que a quadra, tão imperativamente conquistada e assumida nos livros imediatamente anteriores, mescla-se estilisticamente em estrofes de seis, de oito, de dez, de 12 e até de 16 versos justamente no livro *A educação pela pedra*, o que pode ser lido como índice de desestabilização já ali, que ganharia força no livro subsequente que é *Museu de tudo*, no qual o autor volta à quadra, mas com outra modalização estrófica, que incide tanto sobre a métrica quanto sobre a rima, conforme ilustração dos poemas: “A escultura de Mary Vieira”, “A Quevedo”, “Anti-Char” e “Metadicionário”.

Se tal constatação se verifica na planura da escrita autoral, convém lembrar que a própria autoria já tinha sugerido sua elaboração no contrafluxo naquele livro anterior, por meio da seguinte dedicatória: A MANUEL BANDEIRA/ esta antiLIRA/ PARA SEUS

OITENT'ANOS. Assim grafado, entre minúsculas e maiúsculas, ora em livre curso, ora em itálico, o enunciado transcreve com sobriedade somente o nome do poeta octagenário, que veio a falecer dois anos depois. A dedicatória tão plástica e móvel decerto chamou a atenção dos leitores, não sem razão, a ponto de se converter em chave de leitura pela crítica logo em seguida publicada sob o título de *Lira e antilira*: Mário, Drummond e Cabral (1968). Não estranha, a partir daí, que o poeta do “anti” ou do contra tenha sido forjado como uma verdade incontornável, já que remonta ao poema, publicado no livro *O engenheiro* (1945), “A Carlos Drummond de Andrade”, no qual a preposição “contra” se coloca anaforicamente como elemento estruturante da composição, para logo em seguida ser misturada e confundida com outros significantes expressivos, que ganharam novos contornos e desdobramentos de agora em diante.

Tal como se constata na leitura de *A escola das facas* (1980), é possível perceber que aquela desestabilização estrófica anunciada em *A educação pela pedra* se estende no nível métrico, mas também e sobretudo no tratamento da matéria, que passa a ser visualizada com maior nitidez, devido ao grau de referencialização do universo canavieiro, mas que já estava sinalizado antes, a exemplo do poema “Psicanálise do açúcar”, o qual aborda a mesma temática, sob a vestimenta discursiva que apresenta a matéria histórica como alguém capaz de se submeter à análise e que prevê certa superação em consonância com a percepção e a consciência do passado, com repercussão no presente como uma atuação viva. Mas também como um anúncio e uma preparação do que encontraremos com maior concretude mais adiante, com maior força no livro *A escola das facas* e extensivamente nos livros subsequentes, como *Agrestes* (1985) ou *Crime na Calle Relator* (1987). Vejamos, pois, como a matéria ganha corpo naqueles versos predominantemente octossílabos e toantes, mas nem sempre.

Não custa lembrar que, por ora, daremos continuidade à leitura da poesia de João Cabral de Melo Neto, sem descuidar do lastro de interpretações que lhe serve de suporte e observando o discurso histórico que se desencadeia a partir de Pernambuco, desde que entendamos o conjunto de referências que apontam para a experiência do autor no universo canavieiro ou açucareiro como constituintes de sua obra. Portadora de um discurso de tonalidade bem particular, sua escrita não camufla a inscrição do sujeito numa dada circunstância, mesmo quando abstraído tal como acontece nalguns de seus momentos marcantes, a exemplo do que se verifica em *O engenheiro*. Seguindo a linha de raciocínio esboçada, tomaremos como primeiro ponto de apoio um poema que já recebeu interpretações de cunho semiótico dos críticos Diana Luz Pessoa de Barros (2005) e José Luiz Fiorin (2005), mas, ao que parece, não tem despertado grande interesse da crítica num espectro mais amplo, que é o “Psicanálise do açúcar”.

O poema interessa a princípio por causa de uma associação semântica relativamente simples: foi em Pernambuco onde se cristalizou a mais bem-sucedida sociedade canavieira no Brasil, sem ser a única, que sofria a mediação imperativa do açúcar, até meados do século XIX, quando a sociedade patriarcal ali instalada começou a entrar em decadência. Também é preciso dizer que não foram poucos nem pequenos os desdobramentos daquela estrutura social como representação literária nos nossos dias, notadamente pelo que se desencadeia a partir das vozes de alguns pernambucanos – a exemplo de um Manuel Bandeira ou de um Gilberto Freyre –, em meio às quais convém destacar a poesia de João Cabral de Melo Neto, como representação daquele modelo de sociabilidade na literatura.

Não é de estranhar, a partir disso, que todos os movimentos insurrecionais que partiram daquela localidade – notadamente os oitocentistas, que vão da Revolução pernambucana de 1817, passan-

do pela Confederação do Equador 1824, e a Revolução Praieira em 1848/1849 – vão estar atrelados a tais famílias, que passaram a fazer reivindicações restritivas aos reinóis, o que reverbera no discurso de cada um de seus representantes como traço distintivo de sua ancestralidade. Não podemos ignorar, nessa esteira de raciocínio, uma linhagem de historiadores que narram o Brasil a partir de Pernambuco, sob um escopo familiar, tais como: José Antonio Gonçalves de Mello (avô), Gilberto de Mello Freyre, José Antonio Gonsalves de Mello (neto), Evaldo Cabral de Mello e Frederico Pernambucano de Mello, para ficarmos no costado Gonsalves de Mello, onde encontraremos a mãe do autor, cujo sobrenome é herdado da linhagem paterna.

Convém lembrar que a obra de João Cabral, desde sempre, foi marcada fortemente por um vezo histórico, que passa a ser determinante de sua composição e ganha relevo agora nessa produção ulterior, com imoderada radicalização em *A escola das facas*. E em que pese a sucessão de fatos e nomes que se depreende de sua escritura, também vale o registro de que boa parte de suas remissões históricas está atravessada de referências familiares senão pessoais, que permitem estabelecer um diálogo com os historiadores acima mencionados. Ou seja, assim como há uma tradição de historiadores pernambucanos que contam a história do Brasil e de Pernambuco sob uma perspectiva familiar – seja abordando a própria ou a família alheia –, a história que aparece na obra de João Cabral sofre forte influência dessa tradição, que ali vai ser incorporada de modo particular.

O poeta antes já incorporava o universo canavieiro de múltiplas maneiras nos seus versos, fosse mais espontaneamente ou sob um arcabouço formal deliberadamente mais rigoroso – em poemas como “A cana dos outros” ou “Pernambucano em Málaga”, coligidos em *Serial*; fosse nos poemas “O mar e o canavial” ou “O canavial e o mar”, timbrados em *A educação pela pedra* –, sempre sob a tônica

de uma relação motivada e deliberadamente tensa entre a forma e o conteúdo tratados. Tudo isso se radicaliza quando a vivência do autor aparece entre os engenhos da família de modo explícito, como veremos adiante. Por agora interessa destacar a convivência dinâmica do tema canavieiro com uma expressão característica a certo momento da trajetória autoral, que às vezes opera uma matéria específica, cuja vinculação com a história se faz evidente. Isto é, também ao psicanalisar o açúcar, o autor está saturando sua poesia de marcas históricas, e embora isso nem sempre seja perceptível à primeira vista – por ter se gravado subliminarmente no estrato formal –, na verdade, trata-se de constituinte vivo e pulsante naquela escrita.

Eleger o açúcar como elemento a ser psicanalisado implica lançar mão de um expediente material para purgar o seu passado – através de uma outra estruturação –, ainda mais reforçado pela assunção de que o açúcar só assume suas propriedades quando purgado. A constituição do açúcar se faz, pois, pela superação de uma etapa, sem a qual ele não se caracteriza. Sem ser purgado, o açúcar não se constitui. Para ser o que é, o açúcar precisa perder algumas de suas propriedades e assumir outras, que se colocam como o seu acabamento estruturado, sua condição de objeto de consumo. De todo modo, fica a asseveração de que purgar o açúcar passa a ser o mecanismo através do qual se dá a sua existência, já que sua constituição se faz por um processo específico, da purgação. Além do mais, observe-se que tal processo implica alguma observação histórica, a considerar que o açúcar tem inscrições marcantes na economia e, por extensão, na cultura brasileira.

Analisando o açúcar, o poeta atinge a um só tempo uma dimensão simbólica da cultura e história canavieiras, bem como o faz através de um expediente muito próprio e específico, muito ao gosto de suas explorações. Se o foco da abordagem, por ora, se volta para

aquela composição, entre tantas outras, é devido à sua capacidade de sintetizar um sem-número de problemas, já anunciados desde o primeiro momento de sua trajetória. Talvez a isso se deva a atenção que alguns críticos devotaram a esse poema, mesmo que sua dimensão semântica tenha sido destacada sem considerar a história, onde a matéria canavieira está plantada.

A partir do exposto, talvez valha a pena reforçar a lembrança de que, ao psicanalisar o açúcar, não é só o açúcar que está sendo desnudado, mas certa dimensão da história do Brasil. História já decantada pelos pesquisadores vinculados à família do escritor, o que vai ser incorporado de modo próprio na sua poesia. E se essa poesia tem sido observada sistematicamente através de seu acabamento formal, não custa expandi-la no que aponta para o desenraizamento de certa história, também revelada na memória que o autor aciona. Tomada como parte da história, essa memória confere substância à produção cabralina que é pautada por uma nova compreensão de estrutura poética e que requer, por sua vez, outra reestruturação da história. Vejamos, pois, como a análise do açúcar se estende a uma de suas composições, se aceitarmos que ela suporta uma leitura de extração histórica, cujo recorte afetivo passa a ser determinante, sobretudo porque enraizado em suas dimensões memorialísticas, a um só tempo individual e coletiva.

Psicanálise do açúcar

O açúcar cristal, ou açúcar de usina,
mostra a mais instável das brancuras:
quem do Recife sabe direito o quanto,
e o pouco desse quanto, que ela dura.
Sabe o mínimo do pouco que o cristal

se estabiliza cristal sobre o açúcar,
por cima do fundo antigo, de mascavo,
do mascavado barrento que se incubava;
e sabe que tudo pode romper o mínimo
em que o cristal é capaz de censura:
pois o tal fundo mascavo logo aflora
quer inverno ou verão mele o açúcar.

*

Só os banguês que-ainda purgam ainda
o açúcar bruto com barro, de mistura;
a usina já não o purga: da infância,
não de depois de adulto, ela o educa;
em enfermarias, com vácuos e turbinas,
em mãos de metal de gente indústria,
a usina o leva a sublimar em cristal
o pardo xarope: não o purga, cura.
Mas como a cana se cria ainda hoje,
em mãos de barro de gente agricultura,
o barrento da pré-infância logo aflora
quer inverno ou verão mele o açúcar. (Melo Neto, 1966, p. 78-79).

Levando em conta que muito antes da publicação deste poema, o universo da cana-de-açúcar já vinha ocupando a obra de João Cabral, o livro *A educação pela pedra* se destaca por vários poemas que se tornaram emblemáticos da poesia cabralina, como já dito. Entre esses, o poema “Psicanálise do açúcar” situa-se na terceira parte, que, na primeira edição, recebia exclusivamente a indicação de “A” maiúsculo e que a partir da reedição do livro na *Obra completa* de 1994 foi acrescido o designativo de “Nordeste”, entre parênteses, bem como a primeira parte, antes somente indicada pela letra “a” minúscula. Daí

podemos inferir que vai havendo um adensamento da matéria tratada no interior do livro, pautada por uma convenção que propicia uma modificação de tratamento dos temas abordados, que vão ficando cada vez mais abstratos.

Naquela divisão por letras minúsculas e maiúsculas parecia, sobretudo, indicar a própria dimensão dos poemas: em *a* e *b*, textos de dezesseis versos; *A* e *B* textos mais longos de 24 versos, invariavelmente. Na edição da *Obra Completa*, de 1994, vem outra especificação: os poemas reunidos sob a letra *a*, quer maiúscula, quer minúscula, são referentes ao Nordeste, e os reunidos sob a letra *b* ao ‘Não Nordeste’, conservando-se a diferença de dimensão dos textos. (Barbosa, 1996, p. 84).

O universo da cana-de-açúcar que já havia sido tratado largamente na primeira parte “Nordeste” – com indicação de *a* minúsculo, entre parênteses –, agora volta a aparecer de outra maneira, na terceira parte, só que naquela ocasião a efetividade do quadro de referências era bem mais fácil de reconhecer. Quando o mesmo universo reaparece no segundo momento, na terceira parte, o grau de abstração que lhe é conferido torna-se bem maior. Daí “Psicanálise do açúcar” trazer consigo uma infinidade de referências que remetem aos seus meios de produção e sua gente: o banguê, a agricultura, mãos de barro em oposição à usina, mãos de metal.

Esse conjunto de oposições se deve, sobretudo, a uma distinção técnica: do modo como sempre se produziu o batido (mascavado) e o branco (cristalizado). Havendo entre os dois uma hierarquia secular, devido à preferência comercial pelo branco, nada impedia que o mascavado fosse produzido em simultâneo, apesar de ser objeto de outro tratamento, dentro e fora do engenho onde era produzido. Curioso é que a produção do batido é justamente a que exige um processo manufatureiro junto ao barro, ao passo que o açúcar branco sempre foi

resultante de um processo mais sofisticado, até ser cristalizado pela usina. Também aqui é possível visualizar aquela oposição entre mãos de barro e mãos de metal, ilustrativa dos dois tipos de açúcar. Apesar disso, quando o cristal se mostra instável, sua instabilidade tende ao mascavo, que aflora independente da estação, como está ilustrado nos versos: “pois o tal fundo mascavo logo aflora/quer inverno ou verão mele o açúcar.”

Nesses termos, há uma condição barrenta – a pique de irromper – que é constitutiva do açúcar, seja pela existência de um tipo específico (o mascavado), seja pelo fato de que todo açúcar (mesmo o cristalizado) propende ao barro, com o qual o mascavo se confunde. Em termos formais, a condição de cristal a ser atingida pela lapidação do poeta está todo o tempo a fazer menção ao barro bruto que lhe serve de matéria. Assim, fica mais acessível a relação entre o açúcar e o barro, para daí chegarmos a outra relação entre o torrão natal do poeta e a cultura canavieira que ali florescera.

Dessa maneira, a psicanálise em movimento salda uma dívida com o barro e, conseqüentemente, com a terra que oferecera o húmus para que a cana a florasse e, por extensão, o açúcar também. Por isso, ao fazer a psicanálise do açúcar, aciona-se toda uma experiência histórica e suas lendas, uma gente e sua moralidade. Não podemos ignorar, por conta disso, que a família do poeta se constitui como um dos núcleos em torno dos quais a civilização do açúcar gira e que o próprio poeitar de João Cabral também está em vigília, quando o assunto é açúcar. Mesmo porque, para que o açúcar (mascavo) fosse purgado, havia um local preciso onde tal processo ocorria: a casa de purgar. Para que existisse, o açúcar precisava ser purgado, purgado com o barro. Também aqui encontramos mais um motivo de aproximação entre o açúcar e a terra, além de ser resultado da plantação da cana. Sendo originário do solo, o açúcar mascavo se constitui de

fato quando volta a se confundir com o barro de onde proviera. Também no sentido figurado, purgar a terra e sua gente era a condição de existência do açúcar, sem a qual ele não se constituía. O que significa dizer que o açúcar se faz pela relação vívida e intensa com a terra e com todas as suas condicionantes, donde não podemos dispensar sua gente. Ao menos daquele estrato privilegiado, de fortes vínculos com a terra e com o próprio açúcar, por extensão. Aqui estabelecemos mais um termo de associação à família do poeta, onde encontramos vários proprietários de terra, inclusive no mesmo ramo que nomeia uma importante iguaria da culinária regional: o bolo Souza-Leão.

Sabe-se que algumas famílias de engenho do Nordeste ligaram o nome a doces e bolos finos, feitos em casa com todo o esmero e quase segredo. Uma verdadeira liturgia do doce. Uma quase maçonaria de família ou de cozinha. O bolo Souza Leão é um dos mais característicos desse privatismo exagerado dos tempos patriarcais das almanjarras e dos banguês. (Freyre, 2004, p. 124).

Sob tal perspectiva, o bolo e o barro seriam variantes da matéria em que o açúcar figura como objeto de representação da história que o poeta rememora, onde sua família tem raízes fundas – como veremos adiante. Com o advento da usina o processo de purgação se tornou obsoleto, desnecessário, descartável. Em meio a essa transformação, o açúcar virou cristal, predominantemente. O mais curioso é que essa nova condição do açúcar não resiste à menor das intempéries, já que demonstra toda sua instabilidade quando é rememorada sua condição mascava. Daí a necessidade de o açúcar ser psicanalisado para retomar sua condição primeira, de açúcar ainda bruto, para reviver em abstrato algo que o mascavo vivia de fato: sua purgação. No poema “Psicanálise do açúcar”, o autor reconhece um andamento histórico irreversível, uma vez que o açúcar não pode mais ser purgado, mas tão só psicana-

lisado, uma vez que “a usina já não purga”. Isso implica uma mudança de sua condição que requer, por sua vez, um outro tratamento para atar os laços existentes entre o açúcar e a terra, a cultura canavieira e sua gente. Não sendo mais possível a purgação do açúcar nos termos de antes – que se dava concretamente –, a purgação agora se daria por uma via abstrata e intelectualizada, que é a psicanálise, mais adequada ao novo tempo e já desvinculada das condições materiais em que o açúcar era produzido. Ainda assim, revive-se a possibilidade de reorganização e reestruturação de sua história e sua condição, ao menos conceitualmente, tal como se revela na tessitura do poema.

O sentido ostensivo a ser depurado desse poema repousa sobre uma particularidade sonora que se estende com instabilidade ao longo dos 24 versos que definem a composição, ancorada na ocasional elisão do som de um verso no outro, o subsequente, com repercussão na métrica, similarmente ao que acontece na sintaxe por meio do cavalgamento ou *enjambement*. Esse encadeamento sonoro de um verso estendido e enlaçado no verso seguinte, com desdobramento métrico, tem oito ocorrências ao longo dos 24 versos, portanto, na terça parte do poema, conferindo à métrica uma dualidade oscilante entre eneassílabos e endecassílabos que se alternam simetricamente na primeira estrofe, de seis ocorrências para cada metro; e assimetricamente, na segunda estrofe, na proporção de um terço de eneassílabos e dois terços de endecassílabos, com oito ocorrências para este metro e quatro ocorrências para aquele. Então, se tomarmos o poema como um todo, a incidência de encadeamentos sonoros atinge a cifra de um terço dos versos. De outro modo, se subdividirmos o poema nas duas estrofes que o compõem, perceberemos o seguinte: na primeira estrofe, a dualidade métrica se revela na igualdade de incidências entre os dois metros; já na segunda estrofe, a dualidade métrica assinalada se revela

na diferença de ocorrências, pautada pela assimetria também de um terço de eneassílabos para endecassílabos, ou seja, oito endecassílabos e quatro eneassílabos, para a constituição da estrofe de 12 versos.

Para confirmar tal hipótese de leitura, antes, é preciso fazer duas observações gráficas constantes na primeira estrofe porque incidem sobre a métrica e, conseqüentemente, sobre o entendimento estrófico, bem como a semântica do poema como um todo, sendo uma no sexto verso e outra no oitavo verso. A ressalva inicial a ser feita na primeira estrofe e que alveja o sexto verso – exatamente o ponto medial da estrofe de 12 versos –, é devida ao fato de a mesma linha suportar dupla escansão, tanto como eneassílabo quanto como endecassílabo. Tal dualidade de leitura reside na possibilidade de a palavra “estabiliza” ser lida elipticamente como “estab’liza”, bem como considerar a elisão das vogais das palavras “sobre o açúcar”, convertendo três sílabas gramaticais numa única sílaba sonora e, se assim lido, teríamos um eneassílabo; ou então, o verso “se estabiliza cristal sobre o açúcar” será lido cursivamente como endecassílabo, com um hiato anterior ao “açúcar”, que seria realçado. Na leitura do verso como eneassílabo, valoriza-se o “cristal”, onde se dá a principal cesura no meio do verso, na sexta sílaba; já na leitura do verso como endecassílabo, a dualidade entre o “cristal” e o “açúcar” é valorizada devido ao hiato que antecede e separa o “açúcar” do enunciado. A dualidade métrica interessa, ainda, porque ilustra formalmente a instabilidade do açúcar, ora mascavado, ora cristalizado. Uma vez que a leitura dessa estrofe como um todo mimetiza a dualidade entre endecassílabos ímpares e eneassílabos pares, o sexto verso será tomado aqui, ocasionalmente como eneassílabo, em consideração à leitura estrófica, sem ignorar a outra possibilidade também ilustrativa da oscilação, justamente quando o metro é repetido, simulando uma estabilização, pela quebra da alternância dos metros, numa espécie estranha de chiste.

A outra particularidade gráfica que incide sobre o entendimento da métrica reside no oitavo verso, que somente na primeira edição teve a seguinte grafia: “do mascavado barrento que se incuba;”. Da reedição do livro *A educação pela pedra nas Poesias completas* (1968) em diante, nesse poema houve a substituição da palavra “mascavado” por “mascavo”, o que não pode ser tomado como uma opção, já que interfere no entendimento da métrica e, por extensão, no entendimento da estrofe. Tal como passou a ser grafado dali em diante, o verso antes um endecassílabo foi convertido num martelo agalopado, como se o poeta fosse cultor do decassílabo. Acontece que, assim como o autor evitou durante toda sua lavra a ocorrência do soneto, por tabela, evitou também o decassílabo. Considerada tal alteração, quando lido isoladamente, esse verso constitui uma anomalia na trajetória autoral, ao passo que observado no contexto da estrofe, teremos um verso de pé quebrado fora da polimetria, uma vez que a estrofação tem uma disposição muito cara à expressão autoral como um todo e, em especial, no contexto do livro e, mais ainda, na fatura desse poema em particular.

Para o desenvolvimento de outra estratégia de leitura do poema, segundo a qual a grafia original do poema é considerada, conforme a transcrição acima, sob o cotejo das duas estrofes, deve-se observar os versos 4, 9, 10, 17, 18, 20 e 23 como sendo engatilhados por ditongos sonoros iniciados nos respectivos versos anteriores, aos quais devem ser atribuídos a medida do ditongo em toda sua extensão, ainda que a grafia das vogais se estendam até o verso subsequente, por se tratar da última sílaba átona do verso anterior. O mesmo procedimento deverá ser aplicado ao verso 22, sob a modalização de um hiato sonoro, já que poderia também ser o oitavo ditongo, constituindo igualmente o encadeamento sonoro, ainda que pela cesura com a sonoridade oriunda do verso anterior, reforçando a valência do expediente de tomar a

vogal do início do verso em função da vogal que finaliza a sonoridade do verso anterior. Sob tal escopo de leitura, em vez de tomar o verso 22 como o oitavo ditongo decorrente do cavalgamento sonoro, ele se constitui também como endecassílabo devido ao hiato inicial, simulando uma naturalidade na leitura cursiva do verso, onde na verdade ocorre uma cesura, por se descolar do verso anterior, por óbvio, isso somente acontece se for considerado o encadeamento sonoro como um constituinte da tônica e da semântica do poema.

Pois, se o encadeamento sonoro liga um verso ao outro, ocasionalmente, na extensão do poema como um todo, para constituir uma cadeia métrica dual entre endecassílabos dominantes e eneassílabos recessivos, é preciso observar que tal cadeia se revela de modo diverso entre a primeira estrofe – onde a ocorrência dos dois metros é paritária – e a segunda estrofe – onde existe disparidade na incidência dos metros. Assim sendo, na primeira estrofe, produz-se uma cadeia significativa entre os endecassílabos ímpares – cuja prevalência se dá somente por desencadear a sequência no primeiro verso – e os eneassílabos pares, que encerra essa estrofe e também a seguinte. Já na segunda estrofe, verifica-se a predominância dos endecassílabos, com oito ocorrências no universo de 12 versos, sobre a recessividade dos quatro eneassílabos, donde se conclui que dois terços dos versos da segunda estrofe compõem-se de endecassílabos e um terço de eneassílabos, enquanto que na primeira estrofe havia a paridade de ocorrências entre um metro e outro.

Tal consideração se faz produtiva para efeito de leitura, porque, se a assimetria assinalada na segunda estrofe radica e promove uma desestabilização que se estende para o poema como um todo, pautado pela disparidade métrica, constitui também uma valência distinta entre endecassílabos e eneassílabos, pela maior vigência de um em detrimento de outro. Uma vez tomada a assimetria como índice de

desestabilização ocorrida na segunda estrofe, tal instabilidade se faz operativa da significação que se processa ali mesmo e também depauperava o equilíbrio da estrofe anterior, a qual pela adjacência sofre o efeito da desestabilização, com a qual não se conforma, ampliando a incompatibilidade também entre as estrofes, devido à desproporção métrica constitutiva da segunda estrofe. A possível compatibilização entre as estrofes fica condicionada pela ocorrência dos mesmos metros, ainda que em proporções distintas, o que dilacera a identidade rigorosa entre ambas, a não ser pela quantidade de versos, sem que consideremos suas medidas, embora medidos estejam.

De outro modo, a desestabilização da segunda estrofe, promovida pela assimetria de ocorrências dos metros, causa uma transformação retrospectiva, consoante a qual a última estrofe incide e degenera a significação da primeira estrofe sob efeito cumulativo, aureolado pela repetição do eneassílabo que encerra ambas as estrofes: “quer inverno ou verão mele o açúcar”. A repetição desse verso em vez de instilar uma possível regularidade, na verdade, reforça a instabilização mediante o mesmo enunciado. Pois, se considerarmos que o fechamento da primeira estrofe consuma uma paridade de metros, ao passo que na segunda a consumação é da disparidade, o que esse verso indica é a existência de uma desestabilização no entendimento da métrica, mesmo quando se repete, ainda que seja exatamente no mesmo verso. A diferença na quantidade de ocorrências de um mesmo metro no contexto de cada estrofe altera a significação da métrica e da estrofação, circunstancialmente, em cada estrofe e em cada verso, ainda que seja o mesmo verso, com a mesma grafia e exatamente com o mesmo enunciado.

Sendo a diferença de ocorrências dos metros na segunda estrofe de dois terços de endecassílabos para um terço de eneassílabos, a métrica se faz, por seu turno, símile da estrofação, já que o endecassí-

labo com ocorrências duas vezes maior que eneassílabo, na segunda estrofe, retorna com força maior para a primeira estrofe, onde antes eram equivalentes, expandindo a degeneração significativa causada pelo efeito reflexivo da segunda estrofe na primeira, até então pautada pelo equilíbrio da equivalência, que se desestabiliza pela instabilidade da diferenciação numa e noutra estrofe. Por outra, o endecassílabo dominante na segunda estrofe está para o eneassílabo ali recessivo, cuja significação é alterada, assim como o sentido desestabilizador e instável da segunda estrofe incide sobre a primeira estrofe, antes equilibrada pela equivalência de metros, cujo sentido é transformado, conforme ilustra a significação alterada do eneassílabo que encerra ambas as estrofes: “quer inverno ou verão mele o açúcar”, ainda que simule uma estabilidade pela repetição ou pelo seu enunciado. A repetição, no caso, incide sobre a significação, ainda que se mantenha a grafia do verso, transforma-se o sentido de seu enunciado. Aí ocorre, efetivamente, uma desestabilização identificável somente por meio da métrica, tal como está sendo manejada, pela motivação sonora que, afinal, é a nervura de todo corpo linguístico ou poético.

Portanto, sem ignorar os traços da convenção que permitem a acomodação de acidentes linguísticos, a autoria faz um uso especioso de certo procedimento sonoro, que encadeia um verso no outro, interferindo indisfarçável e incontornavelmente na métrica, que se constitui de modo abrasivo e refratário. Melhor dizendo, sem ferir o entendimento métrico consolidado pela tradição – de endecassílabos e de eneassílabos –, o autor refrata certa medida que é desestabilizada pelo uso de um procedimento sonoro e que expande ou atualiza a utilização do metro, gravado de modo imprevisto no espaço da página, cavando e instituindo significações sedimentadas, que se cristalizam na semântica construída ao longo do texto. Tal movimento de escrita interfere no entendimento da tradição e o autor vai lançar mão de expedientes simi-

lares constantemente como um traço distintivo seu, que ora está sendo circunstancialmente identificado pela passagem dialética da sonoridade para a métrica, como um indicativo da desestabilização do açúcar, que pode ser ilustrada pela dissensão entre o cristal e o mascavo, que se reduplica retrospectivamente, interferindo no entendimento do açúcar, tal como a segunda estrofe para a primeira, o endecassílabo para o enassílabo ou, ainda, a métrica para sonoridade. Num caso ou noutro, a estruturação posterior altera e define a anterior em processo dinâmico e contínuo, de maneira que o passado é revivido pelo presente, que logo caduca e exige formalização, para se tornar perceptível, concretamente aos olhos de quem lê e quem sente a formalização da matéria, ocasionalmente açucareira, esteticamente acessível.

Conforme o poema, hoje, com a industrialização, o açúcar precisa ser psicanalisado, já que noutrora – quando a produção manufatureira predominava – o mascavo era materialmente purgado. Considerando que o poeta reivindica para a sua composição princípios de limpidez e de clareza que a aproximam do cristal, ao mesmo tempo, parece reconhecer que tal cristalização é incapaz de se sustentar por si mesma, dada a instabilidade do açúcar cristal, com o qual sua poesia se limita. Como o visto, seja na sua condição de substrato cultural, ou mesmo na remissão ao poetar de João Cabral de Melo Neto, tudo nesse açúcar industrializado tende à instabilidade.

Se não há estação do ano a sujar o açúcar, tal como reza o último verso das duas estrofes, qual estribilho do poema, só indica que não existe tempo propício para fazê-lo, diferentemente de quando havia um tempo para plantar a cana até a colheita e, em seguida, levar à casa de purgar, para purgar o açúcar. Ou ainda, se as marcas do tempo sujarem o açúcar, logo o mascavo brotará incondicionalmente. Noutras palavras, seja por vontade própria, seja por uma fatalidade inerente ao cristal, a condição mascava se impõe. Quando o poeta usa o verbo “melar”

como sinônimo de sujar, acirra ainda mais a determinação espúria do açúcar de sujar a si mesmo, através do “mel” que serve de radical ao verbo “melar”, de onde decorre o “melaço” como um tipo de mel. Melar o açúcar seria, num certo sentido, algo como confeitaria de mel o açúcar, no que ele tem de doce e de sujo; seria algo como sujar ainda mais algo que já é sujo pela sua própria constituição, o que fica ainda mais sugestivo se considerarmos que o sobrenome “Mello” do poeta advém de sua linhagem paterna, o que só reforça a revivência do patriarcado canavieiro, sob a modalização da psicanálise possível.

Arquitetura do açúcar

Se noutra momento da produção do mesmo autor (*Psicologia da composição*) havia a censura de se perfumar a flor, quando se trata de açúcar, é perfeitamente possível sujá-lo. Talvez porque sendo, pela sua própria condição, um elemento de cultura, só injetando-lhe mais elemento da própria cultura, ele vem a ser revelado. Por saturação é que o açúcar se revela em suas múltiplas determinações, porque é tomado usualmente como um elemento alheio à poesia e próprio a uma determinada cultura. Ao promover tal associação, o açúcar é deslocado ao patamar de matéria de poesia, posto que elemento de cultura. Ao descobrir uma nova propriedade do açúcar, aí o autor faz com que ele se aproxime daquela flor que orna e apodrece o defunto, porque está sendo elaborado num sentido outro, que não o previamente dado. Nesse caso, ao mexer com o açúcar, o poeta não deixa de bulir com os seus mortos, já que seus antepassados são todos membros de uma mesma casta: a que imperava no reino do açúcar.

O procedimento vale na medida em que passa a ser revelador de um processo de composição: sem perfumar a flor, o poeta mostra al-

gumas de suas dimensões concretas e a redimensiona poeticamente; ao melar o açúcar, o poeta refunda sua condição, porque o redimensiona poeticamente. Portanto, mais do que tirar o cheiro da flor ou adocicar o açúcar, interessa lançar mão de expedientes que venham servir a seus princípios poéticos, que se pautam por realçar a matéria tratada em sua dimensão mais basilar, crua e viva. E não custa lembrar que a compreensão dessa poesia está pautada por uma consciência aguda da história e da cultura em que aquele sujeito se vê inserido, social e poeticamente.

Interessa, por isso, acompanhar a exploração da matéria canavieira na produção ulterior de João Cabral de Melo Neto, notadamente como é trabalhada de *A educação pela pedra* até *A escola das facas*, passando pelo livro mediador que é *Museu de tudo*, para que a matéria não seja tomada como algo acidental ou exclusiva do livro *A escola das facas*, muito embora seja aí que tal matéria se adensa e se radicaliza histórica, simbólica e poeticamente. Mas, seguindo o fio do raciocínio, passemos à leitura de uma composição coligida no *Museu de tudo*, para desdobrar a cana-de-açúcar em outra disciplina com a qual a psicanálise se limita no discurso autoral que é a arquitetura, conforme o título de um dos oitenta poemas coligidos no volume que o encerra.

Arquitetura da cana-de-açúcar

Os alpendres das casas-grandes
de par em par abertos, anchos,
cordiais como a hora do almoço,
apesar disso não são francos.

O aberto alpendre acolhedor
no casarão sem acolhimento
tira a expressão amiga, amável
do que é de fora e não de dentro.

Dos lençóis de cana, tendidos,
postos ao sol até onde a vista,
e que lhe dão sorriso aberto
que disfarça o que dentro é urtiga. (Melo Neto, 1975, p. 58).

Da leitura do poema destaca-se toda a conquista formal alcançada na década anterior, pautada pelo delineamento da quadra formada por octossílabos e rimas toantes nos versos pares, de acordo com o que começou a vigorar em *Quaderna* (1960), *Dois parlamentos* (1961) e *Serial* (1961). Não custa lembrar que foi com tal modalidade de quadra que o estilo autoral se cristalizou para o público leitor de sua poesia, a despeito da mescla estilística que o autor imputou a si mesmo no livro seguinte, que é *A educação pela pedra*, expandindo a quadra em outras modalidades estróficas, múltiplas do quatro. A partir de então, aquela mesma modalidade de quadra antes delineada volta a vigorar como um princípio expressional e compositivo de longo alcance, à medida que se mantém como molde a outras estrofações e também porque radica a trajetória autoral no curso dos poemas e se projeta além da circunstância de pronunciamento específica.

Do enunciado da composição “A arquitetura da cana-de-açúcar” destaca-se uma aparente cordialidade, revestida pela abertura do alpendre que compõe a modalidade habitacional mais característica daquele universo, cuja amabilidade é retirada do fruto que a rodeia, qual lençol que se estende até ao alcance de vista e dissimula um sorriso ali onde algo arde, irrita e incomoda tal qual o contato com a urtiga. Ora, a própria folha ou a palha da cana é adstringente e irritante no contato com a pele, provocando sensação incômoda mesmo para quem está acostumado com o fruto. Também por isso, os cortadores de cana – ocasionalmente apelidados de cassacos por

João Cabral – revestem o corpo inteiro para se protegerem do contato com a folha da cana, da qual ninguém sai intacto, podendo até mesmo se cortar.

Sob o ponto de vista sintático ou semântico, o poema suporta uma enunciação que orbita em torno do paradoxo, do hipérbato e do anacoluto, sem definir e sem se restringir nenhuma dessas figuras, antes expandindo o sentido de cada qual numa espécie de miscigenação sintático-semântica, digna de observação. Pois os alpendres que estruturam o enunciado da primeira quadra, e se singulariza na segunda, simulam uma abertura sem serem francos. Ao passo que a acolhida do alpendre sem acolhimento, na verdade, é devido a algo que lhe é exterior, e não se deve, portanto, a uma característica intrínseca. Trata-se, ao invés, de uma característica que é da cana que rodeia e adorna a casa-grande, e não da habitação em si. Tudo isso soa paradoxal se considerarmos que a própria cana esconde sua lâmina ácida, corrosiva e ardente. Curioso, ainda, no enunciado é que a cana – por meio de sua condição ou do contato físico – irrita, molesta e arde, embora simule ou finja acolhimento que se transfere para aquela forma arquitetônica, como se a forma fosse tributária de algo que lhe é exterior e cujas propriedades inclusive lhe são contrárias, quando vistas de perto, apesar de serem dialeticamente idênticas, quando vistas de longe. Então, cria-se um lapso entre a experiência viva e sua repercussão ou representação, equivalente do lapso entre aparência formal e sensorialidade, concreta e gráfica.

Por um lado, a cana-de-açúcar dá contorno e vida à casa-grande, conferindo-lhe abertura, cordialidade e acolhimento. Por outro lado, a cana-de-açúcar só faz isso porque, visualmente, simula o conforto dos lençóis, cuja característica mais notável se transfere à primeira vista e de imediato para a edificação, apesar de intrinse-

camente corrosiva e irritante como a urtiga, o que por suposto seria transferível também para o interior da casa-grande, que, mesmo sem estar escrito no poema, fica implícito e marcado pelo modo como o argumento sustenta o enunciado, já que existe a transferência compulsiva e inapelável das características da cana para a casa-grande no sentido positivo e no sentido negativo, ou seja, por contaminação e por oposição. Tal elaboração discursiva que é, a um só tempo, retórica e poética se constitui de sobremaneira devido às supressões que estruturam a composição como um todo articulado de partes. Essas supressões também podem ser identificadas pontualmente nalguns versos, a exemplo dos últimos versos pares do poema, a saber, o segundo e o quarto da última quadra: “postos ao sol até onde a vista,” e “que disfarça o que de dentro é urtiga”.

PARTE I

**Insurreições oitocentistas
e relações familiares no livro**

A escola das facas

Capítulo 1

Antonio de Moraes Silva, de Muribeca

Antonio de Moraes Silva

A Aurélio Buarque de Holanda

1. Fui conhecer Muribeca,
2. a vila onde não morou,
3. mas foi termo dos engenhos
4. e livros que lá datou.
5. Nada sobra dos engenhos
6. que teve esse quarto avô
7. e é até difícil saber,
8. dos que tinha, ele habitou.
9. Do Moraes do Dicionário,
10. a cana que cultivou,
11. de Antonio de Moraes Silva,
12. do Rio-rua Ouvidor,
13. que preferiu Pernambuco
14. quando a Europa o madurou,
15. o que foi, de tanta terra,
16. o que hoje em dia sobrou,
17. o que a moenda do tempo
18. ainda não mastigou?:

19. O léxico em mel-de-engenho
20. que ao português integrou,
21. o pão alegre da cachaça
22. que de certo destilou,
23. a sintaxe canavial,
24. a prosódia de calor,
25. que escutou de sua rede
26. nos descansos de escritor.
27. Que teve canaviais
28. e de engenhos foi senhor,
29. basta ver o que é a vila
30. de Muribeca, e seu teor.
31. Tudo ali mostra que canas
32. se alastraram no arredor:
33. desde as igrejas cariadas
34. que apodrecem em seu fervor,
35. à rua vã, boquiaberta,
36. babando ocioso torpor. (Melo Neto, 1980, p. 17-18).

Aquela Muribeca, que foi termo dos engenhos nos descansos de escritor

Este poema esgarçado ao longo de 36 versos deve ser lido sob a divisão em duas partes, cada qual com 18 versos, devido à pontuação sobreposta no verso 18, que acumula uma interrogação e os dois pontos, cindindo-o ao meio, subdividindo-o, ainda, em quatro partículas tributárias da primeira divisão, com duas partículas iniciais (de oito versos) e duas sequenciais (de dez versos), em alternância das estrofes de oito para as de dez versos. Sob tal estruturação, a primeira grande parte do poema se encarrega de traçar o perfil do

dicionarista mediante e em consonância com a primeira ocorrência da palavra “Muribeca”, ao passo que a segunda grande parte se volta para a descrição afetiva e simbólica do desempenho lexical do quarto avô do poeta também por meio da única reincidência da palavra “Muribeca”, em torno da qual se enlaça o universo canavieiro e certa experiência social que se traduz em poesia. Ocorre que os oito versos que iniciam a segunda parte, do verso 19 ao 26, são portadores de um enunciado muito singular, porque desdobra elementos daquela vida social ao uso literário da linguagem. Nesse momento do poema, que não é no início e nem no fim, se processa uma consubstanciação poética que funde o que é matéria canavieira com o ofício do tetravô de João Cabral de Melo Neto. Curioso é que isso aconteça numa parte do poema, que parece estar submersa a seu enunciado mais ostensivo, quando o lexicógrafo é apresentado ou quando o universo canavieiro, de sua vivência e identificado à sua expressão, é ressaltado. Mais do que um ponto de passagem entre a personagem descrita e o ambiente da vila Muribeca, os oito versos que se iniciam na segunda metade do poema podem ser entendidos como seu núcleo mesmo, uma vez que aí se realiza a síntese da matéria que aponta para aquele quarto avô, no que diz respeito ao trabalho da linguagem e ao universo canavieiro. É possível considerar, pois, este momento do poema como sendo altamente expressivo, porque não é mais a referência ao antepassado que se impõe e tampouco é somente aquela sociabilidade que está sendo acionada. Na verdade, aí se consolida uma realização verbal na qual o sujeito está completamente absorvido pela linguagem, a ponto de as referências se confundirem com a modalidade expressiva que o caracteriza.

Tomando agora o poema no contexto da brochura que o encerra, não resta dúvida de que o livro *A escola das facas* é um ponto de inflexão na trajetória autoral, se visualizarmos a lavra do poeta

pelo filtro da memória, que demanda necessidade de esclarecimento sobre qual memória é acionada ali. Uma primeira dificuldade que se nos impõe é a de que em tal circunstância a memória vem filtrada pelo discurso poético – saturado de marcas próprias àquela expressão –, sem podermos ignorar a figuração ostensiva de um “eu”. Uma vez assente que subjetividade nunca foi um lugar comum quando nos referimos à obra de João Cabral de Melo Neto, a dificuldade de apreender aquele sujeito só não pode servir de argumento para ofuscar sua observação, por uma razão óbvia e irrefutável: aquele sujeito existe. Se não como marca verbal ou pronominal a indicar o expediente estruturador do seu discurso, decerto como uma identidade extraída do universo do autor, cujas marcas se organizam para delinear um quadro de experiência que se faz ocasionalmente estruturante do perfil de quem produz o texto.

Não inteiramente de modo autônomo, a exemplo da fixação do título *A escola das facas*, o qual foi recortado pela mão de Antonio Candido (Castello, 2006, p. 176), quem, com isso, consignou àquela obra a ambivalência de comportar a experiência literária expandida do poeta, que particulariza uma voz que se quer cortante e contundente, através dos objetos que manipula, em meio aos quais se destacam no contexto de sua produção “a pedra” e “a faca”. Não parece fortuito, a partir disso, que a história até então apareça tão embaçada na poesia de João Cabral, a pretexto de conjugar matéria histórica e expressão individual. Na mesma esteira de raciocínio, o título *Poemas pernambucanos*, cogitado inicialmente e depois denegado como brochura autoral para logo se converter em título de antologia, talvez arrefecesse o poder de elaboração e de representatividade da poesia conforme a capa, mas certamente apontaria para o que há de nativismo naqueles poemas, tão prosaicos. Por outro lado, o título inicial *Poemas pernambucanos*, quando comparado com o

do título definitivo *A escola das facas*, produz um estranhamento revelador entre os qualificativos “pernambucanos” e “das facas” como grandezas equivalentes, sem que o autor jamais tivesse andado com faca.

Diante disso, se observarmos a poesia de João Cabral de Melo Neto mediante o monóculo da subjetividade, vamos perceber que sua família está inscrita em todos os momentos de sua produção poética, mais ou menos veladamente. Não deixa de ser curioso, a partir disso, verificar a quantidade de nomes que surgem no interior do livro, em torno dos quais o poeta recompõe sua memória e com os quais se confundem a história em que se vê implicado. Os nomes dali surgidos com maior ou menor eficácia remetem ao seu universo familiar enquanto polo organizador da experiência, que ele quer atualizada. Ao mesmo tempo, os nomes dão uma carnadura à história, que ficaria mais insossa e talvez até mais opaca se não recheada pelo rosário de personalidades que se descola do seu universo familiar, estendido em longínquas gerações. Parente menos distante é Antonio de Moraes Silva, que, inscrevendo a história de Pernambuco num ponto preciso, não se afasta da família nuclear do autor. Embora os seus sobrenomes não coincidam, a vinculação entre ambos é ostensiva. Como tantos outros poemas do livro *A escola das facas*, esse poema em particular tem a especificidade de o sujeito em pauta ser ascendente direto do autor e ter sido tão famoso à sua época quanto o próprio poeta, devido a suas produções literárias.

Quando João Cabral reivindica episódios da história como constituintes da sua composição, traz consigo implicações ideológicas não redutíveis a um sujeito, como talvez desejasse algum leitor contemporâneo. Aliás, a subjetividade em João Cabral se afirma explícita e distintamente, menos por ser mais um indivíduo peculiar do que estar atrelado a uma dada origem social, que ele aciona como

índice da sociabilidade que experimentara junto a seus familiares, o que se verifica notadamente nos livros de agora por meio das dedicatórias, respectivamente, “A meus irmãos” de *A escola das facas* (1980) e “A meus filhos” de *Auto do frade* (1984). Só porque podemos visualizá-lo objetivamente numa circunstância precisa é que sua subjetividade aparece, e não porque ele pode transitar dos mais variados espaços, como o fez por ocasião do ofício de diplomata e como se requer um valor no imaginário contemporâneo. Não é por essa via que o seu sujeito aparece, e sim porque ele está deslocado de um lugar que foi efetivamente seu, de experiências fundamentais que se esfumaram. Na medida em que esse espaço se esboroa, aí ele se irmana ao exército de anônimos que perambulam pelas ruas as mais várias. Mas não era assim quando vivenciava a experiência do semipatriarcado canavieiro que encontrou decadente, quando na pior das hipóteses seria um Cabral de Mello. Também por isso não parece descabido pensar que mais do que com o universo do leitor, interessa ao escritor se identificar com o universo de seus antepassados, porque aí ele parece se afirmar como uma subjetividade, ainda que arredia e diferencial.

E já que o sujeito João Cabral só se deixa entrever através de um dado objetivo – seja a história ou a forma que aciona –, a dificuldade de localizar no texto aquele sujeito se dá, entre outras razões, porque a compreensão da subjetividade sofre uma desestabilização radical na sua expressão, em sua dimensão psicológica ou formal. Sobretudo porque os traços de seu estilo não permitem a visualização de um sujeito estruturado com facilidade, senão através dos objetos circunstantes com os quais o poeta elabora o seu discurso, através do qual a ferramenta do “eu lírico” figura como uma peça obsoleta. A obsolescência da matéria tratada corresponde ao redi-

mensionamento do seu sujeito, igualmente deslocado e que se nega a ser absorvido pela instrumentalização convencional da lírica a que pudesse servir de expediente válido. Ao redimensionar a condição do “eu” na sua expressão, expande e reelabora o “eu” da poesia como uma condição do gênero que se desestabiliza, após a sua intervenção.

Também por isso o seu sujeito é sumamente objetivado, já que o mecanismo da escrita de sua poesia se traduz na exteriorização de procedimentos não identificáveis de imediato pela sua experiência sensível, que se deixa amalgamar à matéria circunstante. Por conta disso, podemos inscrever o sujeito objetivamente na história, uma vez que sua escrita vai comportar, ao mesmo tempo, a história contada pelos seus antepassados – assumida como sua – e se confronta com a realidade que se lhe apresenta – figurada na obra de modo dissonante e não como desdobramento da história de seus antepassados. Assim, aquela subjetividade se faz histórica pelo cruzamento justo de duas condições díspares e aparentemente inconciliáveis, até porque a história não comporta totalidades, que sua obra renega do modo mais imperativo, seja quando se projeta no Sertão, seja na Andaluzia, que o poeta também forja à sua maneira. O saldo imperativo de seu desempenho na escrita é o de uma forjadura, moldada a partir de sua experiência concreta, o que já seria suficiente para lhe imputar um traço distintivo. Mas como ele está criando algo, a partir de sua condição, se salva como sujeito de um local e de uma história que se entrelaçam numa fusão que é, por si mesma, poética.

Mesmo quando não tomado de modo explícito, o universo canavieiro acaba irrompendo, eventualmente, noutras de suas composições sob outras vestes, sejam temas de Espanha ou formas modernizadas. Com isso, constitui-se uma expressão pautada pela

memória, em que o vínculo ostensivo entre uma história determinada e uma subjetividade arredia se justapõem como grandezas que se consomem e se equivalem na obra de João Cabral de Melo Neto. De mais a mais, a memória se afigura no interior da sua obra como veículo que permite a retomada de uma experiência que é, a um só tempo, histórica, familiar e subjetiva. Histórica, porque singra um recorte temporal que remonta à ocupação holandesa e vai até o início do século XX – quando se consuma a decadência definitiva daquele tipo de sociabilidade –, muito embora seu imaginário focalize principalmente o século XIX; familiar, porque os antepassados do poeta compuseram o universo material e simbólico que deu sustentação ao patriarcado canavieiro; e subjetivo, na medida em que o poeta viveu em engenhos de cana-de-açúcar, fosse pela herança paterna, fosse pelo arrendamento de engenhos de fogo morto, quando de sua infância. Por tudo isso, podemos visualizar a obra cabralina como se fosse ilhada por um delta em que infância, família e cana-de-açúcar se oferecem como águas que o poeta tem de atravessar para constituir seu sujeito poético, porque contraditoriamente historicizado de modo ambivalente no espaço e no passado familiar.

Não trata exclusivamente de enxergar naquela obra a experiência sensível incorporada à matéria de poesia. Além disso, é necessário identificar as marcas temporais encravadas no seio familiar, que, combinadas entre si, oferecem em perspectiva a expressão de João Cabral. Expressão resultante de uma compreensão mais do que acurada da história, que não se restringe à verificação dos livros. Mesmo quando examinados, os livros ganham uma coloração especial por estarem animados pelos nomes dos antepassados, cujo sangue escorre pelas valas sinuosas da história que chegou até os seus dias. Tudo isso confere um lugar todo especial ao autor enquanto

sujeito histórico e não menos especial enquanto sujeito que grava a história em poesia. Diante desse ponto de partida, uma dificuldade se impõe de antemão, que é a de nos identificarmos com um sujeito, cuja extração social é bem situada, ainda mais se lhe acrescentarmos a variante regional.

A quem interessar possa alguma incursão pelo patriarcado canavieiro, convém lembrar que João Cabral de Melo Neto, além de Cabral de Mello, é Souza-Leão, Carneiro-Leão e Gonsalves-de-Mello. Aos que estiverem ansiando por algum comentário que conduza de volta à literatura, é preciso informar que é pelo ramo Gonsalves-de-Mello que Gilberto Freyre é seu tio-primo e José Antônio Gonsalves de Mello, seu primo-primo; e pelo ramo Carneiro-da-Cunha, que se entronca no Cabral de Mello, Manuel Bandeira é seu primo em quarto grau; o mesmo grau de parentesco guardado com Joaquim Nabuco, pelo ramo Carneiro-Leão. A lista se estende, entre outros acadêmicos, tais como Olegário Mariano, que também é Carneiro-da-Cunha; passando por Múcio Leão, que é Carneiro-Leão, e Mauro Motta, que também é Cabral de Melo, conforme registra a dedicatória do poema “Seu Melo, do Engenho Tabocas”. A lista poderia ser estendida, mas decerto comprometeria o comentário. Então, interessa demonstrar algo que possa refluir de influências e ressonâncias na vida literária, extensiva ao universo familiar, o que pode ser verificado até mesmo pela correspondência entre Manuel Bandeira e João Cabral (Melo Neto, 2001), onde assuntos de família aparecem, ocasionalmente. Sem querer restringir o cosmo familiar àqueles com quem o poeta teve contato, é a partir daí que a informação ganha relevo para se desdobrar em outras figuras mais remotas, tal como o seu quarto avô, que ora nos interessa mais de perto. Havendo, pois, um recorte que se faz do presente para o passado – onde o foco se concentra por ora –, aí há também outro recorte

que, dentre os ramos familiares do poeta, privilegia o Souza-Leão, no qual encontraremos o seu tetravô Antonio de Moraes Silva.

A linhagem dos Souza-Leão cujo reconhecimento data do século XVI, além de ter sido imortalizada pelo bolo homônimo, é também notabilizada pela grande quantidade de proprietários de engenho – propiciada em parte pela endogamia canavieira, que concentrava propriedades também naquele clã e a isso se deveu também o fato de grande quantidade de membros daquela estirpe possuir título nobiliárquico. Para ficarmos apenas com o ramo Tapera, no estrato em que estão os filhos de Felipe de Souza-Leão, onde encontraremos os ascendentes diretos do poeta, destacam-se o barão de Moreno (Antônio de Souza Leão – primogênito –, casado com a prima Maria Leopoldina de Souza Leão), a baronesa de Tabatinga (Inês Escolástica Pessoa de Mello, casada com o primo Domingos Francisco de Souza Leão), o visconde de Campo Alegre (Joaquim de Souza Leão) e o Conselheiro Luís Felipe de Souza Leão, que, dentre outros cargos, ocupou o de Ministro da Marinha. Ao bisavô de João Cabral deste ramo (Felipe de Souza Leão – filho) coube a administração do Engenho Timbó, dado que dois de seus irmãos (do ramo Tapera) se casaram com dois de seus primos (do ramo Timbó), a que se deveu certamente a transmissão do respectivo engenho para um filho de outro ramo, o que também fez render um poema no mesmo livro: “Fotografia do Engenho Timbó”.

O barão de Moreno, cujo título honorífico remete ao engenho homônimo, poderia ter sido o substituto natural do Marquês de Olin-da e do Conde da Boa Vista. Encargo que recaiu sobre seu primo Domingos de Sousa Leão (barão de Vila Bela) – pela mão de quem Joaquim Nabuco entrou na política – e transmitido de volta a seu irmão caçula, Luís Felipe de Sousa Leão, também tio-bisavô de João

Cabral¹. Daí resulta a acolhida que Antonio de Souza Leão devotou ao imperador², o que também foi gravado em poesia por João Cabral de Melo Neto, sob o título de “O Engenho Moreno”, ainda no mesmo *A escola das facas*.

Sem a pompa do Engenho Moreno, sem a gravidade do barão, o Timbó é engenho que pertenceu a um de seus bisavôs, Felipe de Souza Leão, irmão do Antonio. Conforme consta no poema “Fotografia do Engenho Timbó”, o respectivo engenho é o local preciso onde nascera

1 “Domingos de Souza-Leão, apesar de flexível e equânime, não tinha qualidades notáveis de comando, sendo suspeito de fraqueza para com a poderosa parentela, a qual veio a ser quase tão odiada quanto a oligarquia Cavalcanti trinta ou quarenta anos antes. Seu falecimento em 1879 transferiu ao primo, Luís Felipe de Souza-Leão, uma chefia diminuída pela defecção dos ‘cachorros’. Ao contrário dos conservadores, os liberais pernambucanos não puderam dispor de líderes verdadeiramente nacionais. Nem Vila Bela nem Luis Felipe chegaram realmente a ser, à maneira de João Alfredo, ‘vice-reis’ do Norte, condição *sine qua non* da ambição nacional de um político pernambucano; ambos não passaram nunca de caciques provinciais, embora Vila Bela tivesse procurado acaudilhar o situacionismo liberal das províncias do norte. [...] Natural assim que sorrisse a políticos de outras províncias a perspectiva de explorar em benefício próprio as dissensões dos correligionários pernambucanos: o caso de Sinimbu, que terminou apoiando os ‘cachorros’; e o de Saraiva, que preferiu dar mão forte aos ‘leões’. MELLO, Evaldo Cabral de. Açucarocracia pernambucana e os engenhos centrais. In: MELLO, Evaldo Cabral de. *O norte agrário e o império (1871-1889)*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1999. p. 186-187.

2 “O já Comendador (desde 1855) Antonio de Sousa Leão foi dos cinco encarregados dos preparativos da recepção e especialmente incumbido da hospedagem em Palácio. [...] Cada membro da comissão gastou para mais de oito contos. Agraciou-o S.M. o ano seguinte com outra Comenda, a de Rosa. É de presumir que a perspectiva dessa visita o decidiu fabricar o sobrado atual. Fê-lo no mesmo local da casa anterior, visto como, durante a fase da construção, foi na do administrador (ultimamente demolida) que ele morou. O puxado em que estão cozinha e pendências fazia parte da casa substituída, isto é, da que existia em 1753, quando da demarcação, que tão pouco sabemos se seria a primitiva.” LEÃO FILHO, Joaquim de Sousa. *Morenos: notas históricas sobre o engenho no centenário do atual solar*. Rio de Janeiro, RJ: Colibris, 1959. p. 14.

uma de suas avós: Maria Rita de Souza Leão, depois Cabral de Mello, dado que contraiu núpcias com João Cabral de Mello, avô. Sendo filha de Felipe de Souza Leão (filho) e Ermelinda de Moraes Silva, a avó do poeta é, portanto, bisneta do dicionarista Antonio Moraes Silva, tetravô do poeta. Antonio de Moraes Silva se casou com Narcisa Pereira da Silva em Lisboa, a 7 de setembro de 1794. Sua esposa era filha do tenente-coronel Roberto Pereira da Silva, designado a comandante de um dos regimentos de Pernambuco, onde fixou residência e alcançou o cargo de tenente-general. Tendo acompanhado o sogro, decerto, ao intermédio deste se deveu o despacho de Juiz de Fora da Paraíba para o lexicógrafo, que o rejeitou, tendo continuado a exercer o ofício de advogado, como já o vinha fazendo em Recife, ao que reputava maiores conveniências.

Tendo Antonio de Moraes Silva nascido na Rua do Ouvidor do Rio de Janeiro, a tal fato se deve a referência do poema com “Rio-rua”, em homenagem à rua cujo nome ficara gravado na história do império, devido à sua capacidade de aglutinar os mais variados interesses como uma espécie de síntese. Isso posto, quaisquer sugestões dali advindas para o entendimento do poema são decorrentes desta condição primeira, lá aquele tetravô do poeta nasceu. Daí se depreendem alguns traços de sua colocação social, já que nascera num sobrado de dois andares no trecho entre a Rua Quitanda e a Rua Ourives e do lado oposto onde ficava o Jornal do Comércio. Nascido exatamente três meses antes do terremoto que desagregou Lisboa em 11 de novembro de 1755, o Brasil da época era outro que não aquele que veio se consolidar após a transladação da Família Real Portuguesa.

O lexicógrafo teve a educação confiada a um tio padre que o iniciou nos estudos de humanidades, propiciando que em 1774 se matriculasse no curso jurídico da Universidade de Coimbra, onde viria receber a láurea de bacharel cinco anos depois. Daí foi à Inglaterra,

onde servia como embaixador Luiz Pinto de Souza Coutinho, sob a guarda de quem ficou na condição de secretário particular da embaixada. Dispondo então de “copiosa livraria” como refere no prólogo de seu dicionário em agradecimento à acolhida que teve, Antonio de Moraes Silva pôde travar contato com as línguas e respectivas literaturas inglesa, francesa e alemã, o que resultou na tradução da *História de Portugal*, escrita por uma sociedade de literatos, cuja publicação em português é de 1788, incorporando notas da tradução francesa e do próprio tradutor. Traduziu também *Recreações do homem sensível* de Mr. Arnaud, em cinco volumes, cuja impressão se iniciou naquele mesmo ano. No ano seguinte, 1789, sairia do prelo o dicionário que o consagrou nas letras portuguesas. Antes disso, em 1783, Antonio da Moraes Silva havia rumado para a Itália sob instâncias do seu mesmo amigo Antonio Pereira de Souza Caldas, ordenado padre. Da Itália foi à França, onde se tornou secretário da embaixada de outro Souza Coutinho, Vicente. Irmão daquele que veio a ser ministro plenipotenciário da monarquia portuguesa residente no Brasil, Rodrigo Souza Coutinho. Aí veio encontrar Filinto Elísio, também amigo de Portugal, que veio lhe dedicar uma ode (Elísio, 1999, p. 234-235), talvez em agradecimento aos cuidados que lhe foram devotados pelo brasileiro em momentos difíceis para o poeta português.

A segunda estada de Antonio de Moraes Silva em Portugal se deu entre 1788 e 1794, quando veio a se casar em 7 de setembro de 1794 em Lisboa. Com a subida do Ministério visconde Balsemão, Luiz Pinto de Souza Coutinho, o antigo embaixador de Londres a quem servira como secretário e de cuja biblioteca tinha usufruído, Antonio de Moraes Silva foi convidado a assumir cargos que, agradecidos, também foram rejeitados. De lá voltou como Juiz de Fora e Provedor dos Ausentes da cidade da Bahia, onde se desaveio com o Chanceler da Relação. Somado o desentendimento ao desejo de sua mulher

ficar próxima dos pais e à moléstia na vista pela qual foi acometido Antonio de Moraes Silva – sacrificando-lhe um dos olhos –, em 1796, já tinha adquirido a propriedade do sogro em Pernambuco, paga no ano seguinte com o resultado dos seus trabalhos. Dali não saiu mais, senão para resolver problemas na Vila do Recife, onde adquiriu uma casa, em nada compatível com o engenho de sua residência³.

A partir daí, sua vida parecia andar mais tranquila, recebendo por patente régia a nomeação de capitão-mor da Vila de Santo Antonio do Recife, além do hábito da Ordem de Cristo, apesar de praticar atos nem sempre compatíveis com a liturgia católica como bem circunstanciou Evaldo Cabral de Mello.

O filólogo era verdadeiramente um homem sem religião. Não ouvia missa nem jejuava nos dias de preceito, impedindo sua mulher, filhos e escravos de o fazerem; mandava trabalhar os pretos nesses dias não só pela vantagem pecuniária daí decorrente, mas também ‘por reputar a missa coisa inútil e irrisória’; alardeava jocosamente que ia mandar ordenar dois negros para

3 “O Engenho Novo de Muribeca, situado a quatro léguas ao sudoeste da cidade do Recife, tão célebre nos anais guerreiros de nossas lutas contra o invasor holandês, no século XVII, e cuja fundação se prende ainda a tempos mais afastados, como um dos mais antigos engenhos da colônia, e em terras desmembradas do Engenho Santo André, as quais reunidamente a outras faziam parte da extensa sesmaria concedida ao fidalgo Arnão de Holanda em 1575 pelo donatário Duarte Coelho. [...] Moraes Silva afastou-se dos moldes vetustos e rotineiros seguidos na lavoura em Pernambuco, graças aos conhecimentos de que dispunha, e convenientemente estudado o que havia de mais aperfeiçoado sobre o amanho das terras, cultura da cana e fabrico do açúcar, obteve grandes resultados e vantajosas compensações na aplicação prática de tudo isso, de par com a aquisição de tudo quanto havia de mais moderno e aperfeiçoado referente ao maquinismo da fábrica e outros melhoramentos ainda desconhecidos de nossos agricultores.” COSTA, Pereira da. *Notícia biográfica do dr. Antonio Moraes Silva*. 2. ed. Recife, PE: Tip. Agostinho Bezerra, 1910. p. 30-31.

o serviço da capela do engenho, a qual, aliás, relegava ao abandono, [...]; consentia aos filhos brincarem com a imagem do menino Jesus nos braços de São José, arrastada pela bagaceira e, quando interpelado sobre tamanho desaforo, respondera que não se ‘fizesse caso, que aquilo era uma calunga’. (Mello, 2000, p. 276).

Além disso, o perfil dicionarista se desdobra em direção a envolvimento laterais e indesejados em levantes revolucionários, contra os quais sempre se insurgiu e que não despertaram o interesse do poeta em sua abordagem no poema, restrita à sua condição de senhor de engenho e de escritor. Não bastassem os títulos que lhe foram concedidos, é digno de nota que o lexicógrafo era muito bem relacionado na capitania e na corte, estivesse sediada no Rio de Janeiro ou em Lisboa. Apenas para ilustrar a postura política do tetravô de João Cabral sob a forma poética, talvez valha a menção de uma composição sua, feita por ocasião da Proclamação da Independência. Como o que nos interessa, por ora, é o discurso poético, voltemo-nos para uma expressão do filólogo neste gênero, quando já se encontra em plena maturidade, pouco tempo antes de sua morte, o que fez com que sua publicação fosse postergada alguns anos e dificultasse, por conseguinte, a identificação da data em que foi escrita. Como o dicionarista faleceu em abril de 1824 e o poema faz remissões explícitas à independência, logo podemos pontuar a datação de sua escrita ilhada entre 1822 e 1824.

Ode

Ergue, Brasil, e ostenta altiva fronte
D'apavonadas plumas coroadas
Pedraria iriante constelada
Te adorne o colo e os pulsos.

D' aço o colar quebraste, e algemas férreas
Que de novo intentaram pôr-te escravo:
Conquista grata; e ving a liberdade
Que Pedro te oferece.

Ouve intrépido ao longe retumbando
As tormentas de guerras, que te envia
Com irrisões a mãe pia e amorosa
Por mimos de ternura.

Gentes d' Europa avaras, fé perjuras
Nunca os mares, os ventos cá trazam:
Muito em má hora lá sejas ludíbrio
Dos cachopos do Tejo

Às vossas praias, donde só vêm males,
De cadáveres chorem-se alastradas:
Um só não salvem vivos as frágeis tábuas
Destroços de seus buques.

Mas se a ti transnadarem criminosos
Mortes e vis pilhagens intentando
Fratricida cruéis dos inocentes
Iguais irmãos e amigos:

Não, nunca escalarão os céus-vizinhos
Serros dos orgams, donde já fuzilaram
Raios, que hão de abrasar fúrias insanas
Em fumo esvaecidas.

De lá Jove seguro fulminados
Os gigantes rirá; e em céu sereno
Libérrima e tranqüila independência
Te dará glorioso.

Então teu oiro e preciosas gemas,
De tuas riquezas o tesoiro imenso,
Não mais largueis aos irmãos tão falsos,
Hipócritas, tiranos.

Seu Baccho embora vendam por vis preços
À fria Europa: espinhosos frutos;
Seus sais, crespas cortiças, que Britânia
Em rolhas lhe revende.

Que há mister do Brasil tão rico império?
Dons de Romona, do Lico e Ceres
Frutos da indústria valem mais que o oiro
Riqueza imaginária.

Sofre, pois, meu Brasil, tuas pobreza;
Nada a mãe pátria em rios de riquezas;
Em paz te deixe, e eterno adeus te diga;
Não te lese e maldiga

Escolhos e parceis, Scylas, Carybdes,
Coalhem os mares, que entre nós se estendem;
E nas bússolas marra a atração certa,
Que ao Brasil orienta.

Não mais do brasileiro o *hybrido sangue*
Se mescle ao luso *nobre... puritano*;
Nem moleza imoral inflecte os santos
Lusitanos costumes.

Sim, meu Brasil, costumes que irritaram
Filiais sofrimentos generosos.
Contra os novos insultos dos amigos...
De teu oiro e domínio

Na luta cairás? Mas novo Antheo,
Jovem mais forte surgirás a rir-te
De tua madrasta velha derrengada,
Da queda do seu... Trono. (Silva, 1921, p. 71-72).

Devido a tais particularidades históricas, cumpre registrar que foi a partir da segunda edição, de 1813, que Antonio de Moraes Silva dispensou referências ao latinista português Rafael Bluteau e se assumiu efetivamente como autor do dicionário. Dicionário este que, desde sua primeira edição, já se compunha sem o vocabulário latino e sem o exemplário de seus respectivos autores, para se restringir aos usos da língua portuguesa e se conformar aos moldes de um dicionário tal como o entendemos hoje. Para tanto, vale ressaltar a incorporação de novas realidades e tecnologias não previstas no vocabulário latino, donde se destaca a experiência brasileira, reveladora de uma nova ambiência social e de um outro condicionamento histórico. Isso tudo se revela de pronto na sua seleção lexical e também na organização de seus verbetes, como já veremos. De todo modo, apesar do carácter ambivalente de sua obra, que circulava em Portugal e no Brasil, destaca-se a incorporação de um vocabulário nativo, como sendo distintivo da língua portuguesa. O poema de João Cabral mais do que

qualquer outro evidencia o laço existente entre ancestralidade e ilustração, cujo exemplo seu tataravô realiza sobejamente.

Moraes de léxico e de poesia

Se destacarmos do poema “Antonio de Moraes Silva” a informação de a personagem ser ancestral do poeta, tal informação já indica que o sujeito ora acionado se localiza numa linhagem determinada, pois só quem tem uma genealogia a reclamar conhece criteriosamente os seus antepassados e em que ramo se localizam. Saber de genealogia é antes de tudo um indicativo social, já que os plebeus, ao contrário, só lembram de três gerações, ou seja, no máximo até o nome do bisavô, já que os avós constam na certidão de nascimento, quando identificados. A partir daí, é necessário esforço e dedicação para guardar na memória a sombra dos antepassados, o que só acontece quando há alguma nobreza a reivindicar, seja de sangue, seja de feitos.

Localizando a personagem na árvore genealógica: Antonio de Moraes Silva é pai de Antonio Diniz de Moraes Silva, que se casou com Maria de Sisneiros Freyre de Moraes. Desta união nasceu Ermelinda de Moraes Silva, que se casou com Felipe de Souza Leão. Sua filha Maria Rita de Souza Leão veio a se casar com João Cabral de Mello, de quem o poeta herdou o nome e é pai de Luiz Antonio Cabral de Mello, pai do poeta. Da descendência de Antonio de Moraes Silva nós só vamos encontrar nobres na sua segunda geração, já que sua neta Ermelinda de Moraes Silva se casou com Felipe de Souza Leão, irmão do barão de Tabatinga, do barão de Morenos e do visconde de Campo Alegre. Ao bacharel Felipe de Souza Leão mesmo não coube nenhum título nobiliárquico, apesar de ser proprietário do Engenho Timbó.

A exposição de todo o emaranhado familiar pode ganhar relevo na medida em que aviva uma linhagem que aponta para um nome, o de Antonio de Moraes Silva, que dá título ao poema e constitui um de seus versos. Trata-se, portanto, de um nome que é anúncio e realização de uma genealogia, que se concretiza no corpo do poema, onde se apresenta como título e como verso, como ilustração e como ícone. A simbolização que um nome carrega vai ser vivenciada no próprio nome do autor, que é um Cabral-de-Mello e é neto. Ou seja, na medida em que é Cabral-de-Mello aciona também os outros costados de que é proveniente, quais sejam, o Carneiro-Leão, o Souza-Leão e o Gonsalves-de-Mello. Além disso, a alcunha de neto o faz lembrar a todo o tempo de que está inscrito numa ordem determinada, que não deixa de ter seu caráter simbólico.

Outro nome ainda bem ilustrativo da composição é o de Muribeca, que aparece no primeiro verso e se repete uma vez no interior do poema, como um lugar que estrutura o enunciado dos versos. De imediato, vale lembrar que a antiga vila de Muribeca – hoje anexada ao município de Jaboatão dos Guararapes – dista algo em torno de vinte quilômetros do município de Moreno, que recebeu o nome do engenho homônimo. Talvez valha também a lembrança de que o Engenho Moreno era um daqueles que veio a ser propriedade do barão de Moreno, irmão primogênito de Felipe de Souza Leão, bisavô do poeta. O nome Muribeca ressoa ainda por ter sido um dos lugares incendiados pelos holandeses e que figura, por conseguinte, como índice de resistência à ocupação batava. Tal resistência também é assumida como índice de afirmação, pelo fato de que a expulsão dos holandeses se constitui como ato fundador da nobreza da terra, onde encontramos vários antepassados do poeta, independentemente de ter título nobiliárquico ou não.

Em face do complexo de informações talvez se esclareça o porquê de Antonio de Moraes Silva ter datado os seus livros como sendo

de Muribeca, tendo lá se fixado em 1796, quando largou os cargos que ocupara na Bahia. Mesmo seguindo os apelos da esposa e motivado pela sua debilidade física, a razão de ter se instalado naquele engenho adquire outro significado, quando tomado como bem simbólico. Pois, sendo o lexicógrafo natural do Rio de Janeiro e formado em Coimbra, o Engenho da Muribeca promove sua integração à terra, que preza o nome de um lugar e carrega a história, para o que Muribeca soa algo engenhoso, além de telúrico.

Curioso mesmo é que a segunda vez em que Muribeca aparece no poema é como um lugar que impregna de autenticidade o universo canavieiro, no que vai da igreja à rua vã, cuja aura em vez de etérea apresenta a materialidade mais crua, por meio da adjetivação que qualifica a igreja e a rua, respectivamente, cariada e boquiaberta. A decadência arrastada pela torpeza de um lugar que não aparenta nenhuma dignidade ou nobreza é, na verdade, o espaço glorioso em que se vinca a história, ainda que de uma maneira vicária, posto que as referências históricas só se instituem como coisa perdida, dispersa ou deslocada. O mesmo espaço que até o Oitocentos servia de marca distintiva, agora vai ser revivido no poema como inventário dos despojos de uma experiência que, sendo histórica, o poeta herdou e também transforma em literatura.

Outro nome que se destaca ainda no espaço do poema é o de Moraes, quando aparece separado do prenome, remetendo ao seu dicionário. Havendo o dicionário de Moraes, seria natural que se remetesse ao de Aurélio Buarque de Holanda, uma vez que à época do poema o de Antonio Houaiss ainda não havia sido publicado. Portanto, naquele momento o dicionário mais usado e mais completo de língua portuguesa no Brasil era o de Aurélio, o que justifica a dedicatória a este lexicógrafo. O fato é que os dicionaristas gozam da condição inusitada de verem seus nomes convertidos no dicionário que produzem.

Se hoje mencionamos o Aurélio e o Houaiss como se fossem pessoas e não coisas produzidas por sujeitos determinados em circunstâncias precisas, também o faziam e ainda o fazem com o Moraes, quando se requer um dicionário que apresente o significado das palavras produzidas em épocas longínquas. Essa particularidade do ofício haverá de ter chamado a atenção do poeta, já que a situação é convencionalmente aceita para se ver uma pessoa convertida em coisa, o que é evidente no caso do dicionarista a quem foi dedicado o poema e seria poeticamente produtivo no caso do outro, que intitula o poema.

Ora, supondo que a conversão do sujeito em coisa implica sua anulação, tal procedimento só poderia fascinar o poeta, cuja subjetividade trânsfuga está a todo tempo a reclamar sua inscrição nos objetos com que trabalha. Ainda mais porque estamos, paradoxalmente, diante de uma anulação que é ao mesmo tempo afirmativa do sujeito que produziu uma coisa determinada. Noutra nível do poema os dois dicionaristas também estão equiparados, promovendo uma coisificação através do título e da dedicatória, pelos nomes expressos na íntegra, para exercer funções específicas no espaço do poema: função de título e função de dedicatória. Por outra, também podemos conceber um paralelismo entre o papel conferido a Moraes e a história que ele traz consigo como duas coisas, que se apagam e se ofuscam, de maneira civilizada e ilustradamente aceitas. Ele, porque dicionarista. A história, porquanto uma coisa que só vale na medida em que há um sujeito a lhe conferir sentido. A diferença é que o dicionário está acessível à manipulação de todos e a história, não. No caso de Moraes, ele não está plenamente acessível nem como dicionário e nem como a história que traz a reboque, a não ser para uns poucos sujeitos interessados em problemas de linguagem ou que acionam aquela mesma tradição revirada por João Cabral de Melo Neto.

De um modo ou de outro, o poeta pode exibir uma série de artefatos históricos que são recobrados perante seu sujeito, que, mal ou bem, reorienta o sentido da história. A materialidade de tais artefatos por mais avariada que esteja ou por menos reconhecível que seja, porque existe, pode ser manipulada conforme gosto e interesse. Tomando a história como uma sequência de eventos marcantes, assim como a guerra holandesa tem um caráter seminal em relação à historiografia pernambucana, essa historiografia seria atualizada na Guerra dos Mascates e, depois, nas revoluções liberais que sedimentam as figuras mais proeminentes daquela história no século XIX, a saber, o padre João Ribeiro (1817) e frei Caneca (1817-1824). Não custa frisar que o imaginário acionado pelo poeta é forjado no Oitocentos. Como conviveu com a ambiência revolucionária nos dois momentos, Antonio de Moraes Silva carrega essa história lateralmente, até porque seu destaque se deveu a outras intervenções, o que o poema também enuncia⁴.

Todo esse quadro composto em torno de nomes e datas pode ser visualizado também pelo que contribui para o delineamento de um sujeito, que se faz ostensivamente moderno, embora assim se faça pela utilização de uma matéria histórica já passada. Ou seja, ao mesmo tempo que desestabiliza a compreensão da história em circulação,

4 “Omiti os grandes filólogos brasileiros, desde frei Caneca, que deixou uma gramática, até Antonio de Moraes Silva, que foi um lexicógrafo notável. [...] Esse Moraes teve uma edição fac-similar do nosso Laudelino Freire – outro que se chamava linguista na Academia. Ele fez a benemerência de provocar uma edição fac-similar da segunda edição do Moraes Silva, edição essa que, ainda hoje, se pode encontrar em sebos. É uma belíssima prova do saber de Antonio de Moraes Silva, que foi um homem de alta importância, sob vários aspectos, inclusive no lado político, porque teve uma atuação política muito relevante em Pernambuco.” HOUAISS, Antonio. Os filólogos. In: PINÕN, Nélida (org.). *Cem anos de cultura brasileira: Ciclo de conferências do I Centenário da ABL*. Rio de Janeiro, RJ: Academia Brasileira de Letras, 2002. p. 378.

também resiste à incorporação do presente como um bem necessário e, por conseguinte, à uniformização que lhe é decorrente. Reclamando uma particularidade histórica que é constitutiva do seu sujeito, o poeta reconhece o limite a que está confinado em duas vias: a que o conduz ao passado e a que o reduz no presente, que ele só pode ver de modo negativo. Tal confinamento, quando visto em mão dupla, oferece uma imagem positiva do poeta, porque ele converte o que seria hipoteca em lucro para sua afirmação, radicada no saldo histórico, que se atualiza e com a qual agora ele vai se confundir, porque necessita de uma outra referência que contradiga o que há de malgrado na realidade.

Escusa dizer que a positivação de uma história não institucionalizada de todo é que permite ser estendida em positivação de um novo sujeito, constituído historicamente, resultado de uma operação formal que o poeta não se cansa de repetir como sendo ética e efetiva, peremptoriamente, em cada momento de sua obra. Daí sucede uma ambivalência que é própria do seu tempo e se reverte naquele sujeito. Pois, sendo a retração subjetiva um dos traços marcantes da poesia moderna, João Cabral apresenta esse traço como um dos pilares de sua composição. Acontece que, de tanto insistir na objetivação da matéria tratada, acabou por se deixar absorver pelos objetos com que lida usualmente, donde não podemos ignorar o universo de sua infância, atravessado de referências familiares. Sua família, quando abordada, mais do que uma coisa da qual o sujeito pretende se afastar, vem a ser uma instância de revelação de sua subjetividade, notadamente se tomada em sua extração histórica. Quando tomado como parte de uma tradição na qual sua família se insere, o poeta se opõe à modernidade na medida em que esta se afigura como negação do seu sujeito no presente, ao qual ele não se deixa subtrair.

Assim colocado o problema, convém fazer uma breve demonstração do aproveitamento linguístico feito pelo lexicógrafo ancestral e

de como o seu dicionário incorporou variações brasileiras. Vejamos, pois, alguns de seus verbetes que tratam justamente da matéria canavieira, para enxergar aí “o léxico em mel-de-engenho” mencionado no poema, conforme os exemplos que se seguem, todos retirados da sua segunda edição⁵.

.ALMANJARRA. s.f. Peça de pau dos engenhos de açúcar, da nora, atafona, e outras máquinas, à qual se prendem bois, cavalos, ou outros animais, que as fazem trabalhar.

Este vocábulo que foi preterido dos dicionários mais modernos dá a dimensão precisa de uma marca do tempo, bem como da assimilação da matéria brasileira. Com a extinção dos engenhos de açúcar, não havia mais porque utilizar a palavra devido à inexistência da coisa a que se refere. Curiosamente, o verbete veio a ressurgir na edição do Dicionário de Antonio Houaiss, como uma glosa ao de Moraes já que o enunciado é basicamente o mesmo, com a diferença de que agora o uso desta palavra vai ficar restrito a uns poucos curiosos sobre a sociabilidade canavieira.

MEL. s. m. O suco doce, que as abelhas recolhem das flores em seus favos. § Mel, no Brasil, a calda do açúcar, que se filtra das formas, que estão a purgar, para se lavar o açúcar, e alvejar: este é o mel de furo; e quando o açúcar está quase purgado, corre mel branco, que se diz *de barro*: *mel de engenho* é o caldo da cana cozido, que se apura para ir para as fôrmas, e purgar-se. § *Por mel pelos beiços a alguém*; fazer lhe coisa, com que ele se amigue, e se deixe enganar, de que lho põe. § *Mel silvestre*; criado no mato por abelhas, que não fazem bem; áspero, insuave. §

5 SILVA, Antonio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*. Recopilado, emendado e acrescentado. 2. ed. Lisboa, Portugal: Tipografia lacerdina, 1813.

Mel de pau, no Brasil, mel das abelhas. § *Açúcar de mel na cara*: o açúcar bruto, que lançado na forma, em que se há de purgar, não fica com a cara seca, dura, mas ajunta aí mel, por ser pouco cozido, ou queimado.

Muito chama a atenção que este substantivo, mais do que designativo do produto fabricado pelas abelhas, seja indicativo de uma série de produtos, práticas e expressões características do Brasil. Procedimento esse que já tinha sido observado por Gilberto Freyre no seu *Açúcar*⁶. No caso em foco, a assertiva fica evidente não só porque o autor repete a locução adverbial “no Brasil” em dois momentos do verbete, mas também pelas expressões utilizadas que remontam características do lugar de onde o autor proviera e onde o mel e o açúcar se convertiam em elemento do cotidiano, para ser incorporado ao vocabulário corrente, ao contrário do que no século seguinte aconteceria com “almanjarra”.

Tudo isso concorre para que tenhamos uma compreensão de como a história vai se gravando ou se apagando num dos registros formais da língua, como é o dicionário. Mais ainda, podemos ver também como um sujeito específico se empenhou em registrar palavras do seu tempo e do seu espaço, que junto com ele se foram para os confins das secções de raridades de bibliotecas especializadas. E

6 “Nos começos do reinado de d. Pedro II apareceu entre nós um livro profundamente significativo para a história da cultura brasileira: o *Cozinheiro nacional*. [...] Espécie de *Dicionário* de Moraes recolhendo os brasileirismos à língua portuguesa, dando-lhes todo o relevo, destacando-lhe todo o sabor. No *Cozinheiro nacional* se recolheram também brasileirismos à língua portuguesa, embora fossem outros os *brasilismos* e outra a *língua*. Brasileirismos não menos importantes que os reunidos tão pachorrentamente pelo senhor de engenho da Muribeca.” FREYRE, Gilberto. *Açúcar: uma sociologia do doce*, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1997. p. 66.

como a edição de 1949 não guardava mais o conjunto de informações que apontava para o léxico em mel-de-engenho, decerto o poeta havia travado contato com a obra naquela segunda edição, o que não é difícil de imaginar, inclusive pelos laços familiares que uniam os dois escritores e que devem ter se convertido nalgumas heranças, entre as quais o dicionário figura muito distintamente.

Acontece que, apesar de assumir todas as implicações sociais, ainda nos resta uma lacuna: mesmo profanando o túmulo do seu quarto avô, sempre vai haver uma dimensão displicentemente esquecida ou ignorada, que revela o sujeito histórico sem o redimir. Isso implica dizer que aqueles que quiserem enxergar crítica ou celebração do passado na poesia de João Cabral de Melo Neto talvez tenham de se resignar com certo enfado que da obra do poeta só salta aquela mesma ética que, de tão repetida, já se converteu em moral no interior de sua obra, embora assim se faça justamente porque se nega a refazer seu próprio percurso. Aí vamos encontrar reiteradamente uma investigação exaustiva da história, que, rearranjada, não cessa de exhibir os mecanismos e procedimentos de que se vale, através dos quais memória e poesia se cruzam para materializar um procedimento que é único. Ainda mais se considerarmos o aproveitamento feito por João Cabral de Melo Neto naquelas duas esferas – lírica e histórica –, como requer sua produção no verso e na mentalidade que se estruturam concomitantemente.

Capítulo 2

Frei Caneca, de Fora de Portas, no Recife

Frei Caneca em quatro quadras

Se é possível visualizar uma comunicação entre os livros *Museu de tudo* (1975) e *A escola das facas* (1980), quando tomados em sentido amplo, seja temática, seja formalmente, também é possível flagrar continuidades quando se observa particularidades autorais, a exemplo da exploração da figura de frei Caneca, que se desdobrará no livro seguinte que é *Auto do frade* (1984). Em se tratando de uma *persona* histórica que comparece nesses três livros, parece bastante revelador que o primeiro poema de João Cabral dedicado a frei Caneca tenha sido publicado em 1975, ano imediatamente posterior ao do sesquicentário da *Confederação do Equador*, quando deve ter sido escrito, até porque dez anos depois publicará o auto devotado ao frade carmelita. Se levarmos em conta que neste ínterim, entre a publicação de um livro e outro, a ditadura militar estava em pleno vigor no Brasil, a menção ao frade sugere alguma indignação, a despeito de o poeta ser então o embaixador do Senegal, Mali, Guiné e Mauritània, quando não convinha se pronunciar abertamente contra o regime a que servia.

Além do mais, ainda estava fresca a lembrança entre os militares de que João Cabral seria um daqueles diplomatas alardeados por Carlos Lacerda como conspiradores nos idos dos anos 1950, os quais su-

postamente pretendiam implantar o comunismo no Brasil. Encerrado o assunto sem julgamento do mérito, por impropriedade, quando voltou ao serviço público, João Cabral de Melo Neto nunca se viu livre de suspeitas. Ao contrário, aos poucos e muito moderadamente, João Cabral foi se integrando ao corpo diplomático e voltando a ocupar postos de relevo, mas não para ficar suficientemente à vontade. Ao invés, sob o regime militar toda a desconfiança sobre ele se acendia vertiginosamente, de modo que toda e qualquer declaração do poeta podia se voltar contra si mesmo. Esse comentário deve servir para indicar o tom velado e um tanto obscuro dos versos destinados a frei Caneca, que simula uma conciliação com o passado brasileiro, quando, na verdade, evoca uma tradição de revolta encravada no nosso chão. Tudo isso concorre para que os pronunciamentos autorais fossem geometricamente cuidados, para evitar toda sorte de animosidades e mal-entendidos, que já lhe tinham rendido quase dois anos de suspensão dos vencimentos, mas não o impediram de utilizar a imagem do carmelita.

Antes de falar propriamente do frade, vale lembrar que as insurreições pernambucanas oitocentistas atualizam o passado provinciano registrado até ali, como índice de resistência simbolizado ao menos em dois momentos: o da expulsão dos holandeses no século XVII – cifrada pela historiografia provinciana como a restauração de Pernambuco – e o episódio que foi consignado por José de Alencar como *A guerra dos mascates* no início do século XVIII. Em ambos os momentos, teremos um estrato social triunfante pelas conquistas improváveis – contra uma nação rica e poderosa, num caso e noutro, contra os mascates emergentes, associados aos reinóis que dominavam o mercado – e que se consagrou como a nobreza da terra. Nobreza da qual a coroa usava e abusava, conforme suas conveniências.

Carregadas de valor simbólico, aquelas insurreições vinculavam a nobreza da terra com a gente humilde, que mais ainda se via ignorada

pela coroa, de onde não podemos ignorar a intervenção do próprio frei Caneca, bem como o modelo de sociabilidade açucareiro, ao qual aquelas insurreições estão atreladas. Nessa esteira de pensamento, a obra de João Cabral viria iluminar esse lapso da história, animado por um imaginário, que associa duas vias do passado brasileiro: uma que se reporta ao passado insurrecional propriamente e outra que é imanente àquela sociedade que deitou suas mais fortes raízes em Pernambuco. Agora o poeta iria avivar essas duas dimensões, radicando-se prioritariamente na dimensão revolucionária, mais próxima do frade carmelita.

Também por isso, o próprio *Museu de tudo* que enfeixa o poema “Frei Caneca no Rio de Janeiro” não deixa de destacar seu caráter histórico que é, aliás, a função de todo museu, como um acervo que dispõe a seu visitante uma variada coleção que ganha relevo a partir do interesse e da intenção do observador que passeia por ali. Se considerarmos, no entanto, todas as acepções que a palavra “museu” comporta, estaremos reforçando mesmo assim sua vinculação com a poesia num nível ainda mais fundo, sendo em ambos os casos ‘o templo das musas’, porquanto poesia e museu. Na poesia de João Cabral de Melo Neto, assim como nos museus, as musas falam mais alto porque organizam com critério o que é do bem comum, patrimônio da história, onde aquele templo se materializa com mais força e se revela em determinados objetos que o caracterizam, como no poema que se segue.

Frei Caneca no Rio de Janeiro

Ele jamais fez por onde,
sequer desejou, ser mártir.
Assim, morto, e aqui esquecido
não é coisa que o agrave.

Talvez sentisse que o mártir
tem sempre um lado podrido
e que ser eleito mártir
vem com a mania ou o vício.

Enfim, com o gosto de crer-se
já um além-mártir, messias:
neurose que não sofreu,
crioulo e enciclopedista.

(o que não o salvou do martírio,
salvou-o de ver-se mártir
e trouxe-lhe a honra de ter
nome na rua de um cárcere). (Melo Neto, 1975, p. 92).

Uma primeira observação que se impõe acerca do poema é a de que frei Caneca nunca esteve no Rio de Janeiro. Assim, de saída, podemos ver um impasse. Pois, se o frade se inscreve na cidade que jamais frequentou, é tão só porque o seu nome já adquiriu um estatuto simbólico, deslocado do que ele, à sua época, propôs. Por outro lado, se ele está ali encerrado e esquecido, torna-se ele mesmo a prova mais cabal de que o seu martírio não foi capaz de redimi-lo de sua situação. Caneca já estava morto quando foi consagrado, isentando-se, assim, de qualquer comprometimento com o uso que é feito da sua imagem. Por outra, toda a conduta do carmelita em vida o conduz para um lugar contíguo à razão iluminista, equilibrado e cioso que era para com o desenvolvimento social.

A propósito de marcas formais distintivas do poeta, ressalte-se o uso do número quatro, que alça a condição de símbolo de racionalidade como um traço distintivo da autoria e que encontra os desdobramentos mais variados ao longo da sua obra, notadamente após

a década de 1960. Aqui, se o esquema rítmico já revelava algo das predileções cabralinas – devido à incidência da acentuação na quarta sílaba, absolutamente desnecessária à redondilha –, a formalização do poema parece se aguçar quando se verifica outros estratos de leitura em que o número quatro, mais do que índice formal, se apresenta como elemento de constituição expressional, pautada pela clareza do raciocínio exposto. Isso que acontece ao longo da composição como um todo fica explícito através de alguns expedientes, tal como quando conjugamos a métrica à estrofação, que, no caso, se distribui em quatro quadras, com versos em redondilha maior tão ao gosto do autor.

Há uma confusão fantástica em toda essa terminologia. Você veja, por exemplo, a redondilha, que no Brasil é considerada o verso de sete sílabas. A redondilha não é métrica e sim um sistema estrófico de quatro versos. É uma quadra. Redondilha, quer dizer redondinha, o primeiro verso rima com o último, fechando-o como se fosse um círculo. (Melo Neto, 1981, p. 104).

A menção a estes enunciados se faz oportuna pelo fato de que assim encontramos outro meio de nos aproximarmos dos princípios de composição que o poeta aciona. Não só por constituir um discurso particular no interior da obra, mas sobretudo porque a redondilha – tal como o poeta a esquadrinha – é na verdade uma quadra. Com isso, atribui-se outro sentido àquele movimento próprio da humanidade – de arredondar o que é quadrado e que aparece enraizado na forma de modo contraditório –, já que tudo aquilo que o olhar do poeta captura passa pelo filtro do quatro, como uma conquista alcançada na década anterior, quando consagra tais procedimentos no livro *Quaderna* (1960) e, mais ainda, em *Terceira feira* (1961) e *A educação pela pedra* (1966).

Nesta linha de raciocínio, tudo o que venha a ser quadrado passa a ser plausível não só como índice de racionalidade, mas também porque se torna acessível a quem quiser refazer o novo percurso formalizado, como um traço distintivo do autor. Sendo assim, a redondilha poderia ser tomada como o mecanismo formal que melhor funciona para enquadrar as pulsões latentes de um discurso ainda informe, em vias de formalização, já que o enquadramento produzido pela redondilha se estende do verso para estrofe, deixando suas ramificações noutros planos do poema, que não se fecham de todo. Dito de outro modo, o discurso do poeta se organiza, principalmente, pelo reconhecimento da necessidade de arejar os sentidos postos nas conquistas da humanidade, com o mesmo empenho de quem produz racionalização em número par, facilmente reproduzível, o que também é feito com frei Caneca.

Ao longo da composição, a palavra “mártir” vem quase sempre acompanhada de uma conotação negativa e, repetida quatro vezes, perde parte de seu significado por saturação, fazendo com que a condição de mártir se traduza como viciada. Ora, se o que o poeta persegue é o palpável e o inusitado, após a quarta repetição da palavra, o significado de ser mártir já assumiu proporções imprevistas. A repetição vem mostrar a operação que o poeta executa tanto no percurso do frade quanto na denúncia da manipulação do poder a respeito da imagem de Caneca: simulando celebrá-la, acaba por destituí-la de seus significados básicos, transforma-os e confina o enciclopedista à rua de um cárcere. Na verdade, reproduz noutra esfera a mesma violência exercida em 1824, encerrando-o num lugar em que sua atuação não tivesse eco algum.

Ou seja, no nível simbolicamente poético, o autor refaz o percurso do frade, conduzindo-o de cárcere a cárcere. Primeiro, explorando a condição de mártir, que pode ser lida já como uma clausura,

além do fato de que esta condição é também resultado de sua prisão em vida. Assim como o autor vai desenvolvendo uma imagem do frade que se sustenta na exploração da palavra “mártir”, por extensão, também nos permite fazer uma breve relação entre essa palavra e outras mais. No poema, podemos destacar que a primeira vez, assim como a última em que a palavra “mártir” aparece, respectivamente, primeira e última estrofes, ela está com o significado diluído e deslocado porque se coloca em relação ao frade que, na primeira estrofe, não deseja essa condição para si e, na última, não havia se visto assim.

Por uma via escusa, valoriza a figura do frade para reproduzir mesmo depois de sua morte a mesma imobilidade a que ele foi confinado para que não exprimisse seus ideais. Em vida, preso no cárcere. Após a morte, vinculado à noção de mártir e encerrado em nome de uma rua que, curiosamente, é a de um cárcere. Através desse múltiplo encarceramento o poeta vai investigando o percurso do frade, tanto em vida quanto na atribuição ideológica imposta pelo poder, através da especificação do ser mártir para o poeta. Mais precisamente na segunda estrofe, quando diz que o mártir tem um lado “podrido” e que vem com “mania” ou “vício”.

Gostaria, então, de destacar também a contradição que o autor explora através do elemento formal. Nas primeiras três estrofes, o metro utilizado é indiscutivelmente o verso de sete sílabas, largamente conhecido como redondilha maior e de forte cunho popular. No entanto, a cursividade dos versos não obedece ao ritmo comum às formas populares, posto que o poeta retrabalhe o metro popular à sua maneira. Por outra, o que parece metro popular sofre um enquadramento após a interferência do autor, cuja expressividade se radica em vários níveis do poema.

Na configuração do poema, a última estrofe se destaca das anteriores, tanto pelo fato de estar entre parênteses quanto pelo de possuir

um verso de seis e outro de oito sílabas, sendo hexassílabo o antepenúltimo e o octossílabo é o verso anterior no poema, que engatilha a última quadra, cindindo a regularidade da redondilha, como se o verso de seis sílabas “salvou-o de ver-se mártir” reparasse o acidente do octossílabo “o que não o salvou do martírio”. Aliás, o próprio uso dos parênteses na última estrofe já parece sinalizar uma indicação, sub-reptícia, à oscilação entre ser e não ser mártir, devido ao discurso que está em seu interior, bem mais definido do que o das estrofes anteriores, fora dos parênteses, confundindo o ser turvado e o não ser definido do mártir. Como se lê, já no início do poema, quando o autor se refere a um “ele”, cogita-se a sugestão de narrar algum eventual episódio vivido pelo frei Caneca no Rio de Janeiro. Como não é exatamente isto que acontece, a fala do narrador parece hesitar em assumir a posição do frade e fazer elucubrações em torno das implicações a que a condição de mártir está submetida. Nos dois primeiros versos das três primeiras estrofes, o narrador fala como se pudesse ler os pensamentos e desejos de Caneca.

- | | |
|----------------------------------|---------|
| 1. Ele jamais fez por onde, | 7 (4-7) |
| sequer desejou, ser mártir. | 7 (5-7) |
| 2. Talvez sentisse que o mártir | 7 (4-7) |
| tem sempre um lado podrido. | 7 (4-7) |
| 3. Enfim, com o gosto de crer-se | 7 (4-7) |
| já um além-mártir, messias. | 7 (4-7) |

Ao passo que nos dois versos seguintes das respectivas estrofes o narrador toma a palavra e responde às inconveniências de ser mártir, para encerrar sob a divagação sobre o modo como Caneca responderia àquela situação.

- | | |
|-----------------------------------|---------|
| 1. Assim, morto, e aqui esquecido | 7 (3-7) |
| Não é coisa que o agrave. | 7 (3-7) |
| 2. e que ser eleito mártir | 7 (5-7) |
| vem com a mania ou o vício. | 7 (5-7) |
| 3. neurose que não sofreu | 7 (5-7) |
| crioulo e enciclopedista. | 7 (2-7) |

Ou seja, as cogitações são feitas nos dísticos com acentuação primária e dominante na quarta sílaba, ao passo que as afirmações da condição do frade são feitas nos versos com acentuação deslocada da quarta, preferencialmente ímpar. Na última estrofe, ao contrário, ele fala como se fosse outro fora da própria narração. Curiosamente, neste trecho do poema, a narração, a despeito de permanecer impessoal, adquire uma tonalidade confessional e judicativa, funcionando perfeitamente como um arremate dos conflitos e das hesitações anunciados pelos pares de versos anteriores. Só que esta estrofe se inicia por um octossílabo, logo sucedido por hexassílabo, para ser restaurado ao final pelos versos de sete sílabas, para que possamos continuar tomando-os como dísticos emparelhados, em meio à hesitação e à instabilidade que se consumam ao longo do poema, em vários níveis.

- | | |
|---------------------------------|----------------------|
| (o que não o salvou do martírio | 8 (3-5-8) |
| salvou-o de ver-se mártir | 6 (2-4-6) |
| e trouxe-lhe a honra de ter | 7 (2-7) ou 8 (2-5-8) |
| nome na rua de um cárcere) | 7 (4-7) |

Existe ainda a possibilidade alternativa de tomar o penúltimo verso também como octossílabo e, neste caso, a relação entre os metros coincidiria com a rima nos versos pares, como variação ao oc-

tossílabo, ao passo que os versos ímpares ficariam como octossílabos com cesura na quinta sílaba. A hesitação se dá justamente no verso que confere alguma honraria ao frade, o que é absolutamente sofrível e sofismável, devido ao valor e ao significado que tal honra pode adquirir, ecoando ao revés o sufixo “tir” da palavra “mártir” que é cindida pelo “ter” de honra, ao mesmo tempo que a palavra “mártir” na sua inteireza rima toantemente com “cárcere”. Ao que parece, simulando impessoalidade no tom discursivo, o autor revela a descaracterização do seu próprio discurso e o do frade, devido à instabilidade rítmica, com repercussão na métrica, mimetizando na planura do som o que se processa na realidade, em que um e outro sofrem a depender da compreensão, da leitura ou da interpretação que lhe forem consignados. No caso da autoria do poema, tudo está devidamente registrado na modalidade formal eleita para se expressar, numa vacilação deliberadamente constituída: ao trocar a redondilha por um octossílabo ou por um hexassílabo, parece que a cursividade do verso fica ainda mais dinâmica, porque mais acidentada, o que também implica certo desajuste na composição do poema, que fica meio descalibrado. Ou ainda, ao promover o deslocamento das cesuras, qual índice da tonalidade discursiva, o poeta está chamando a atenção para sua circunstância e, conseqüentemente, relativizando sua acentuação e mostrando, com isso, outras possibilidades de exploração do verso, a partir da matéria tratada que também merece reexame e em função da qual o verso é retrabalhado, formalmente, para não dá a entender que houvesse algo a ser dito fora do poema, como um possível reparo.

Toda essa exploração formal, que é pontuada verso a verso, se aguça na décima segunda redondilha – pelo acento isolado na segunda sílaba –, cujo enunciado é o seguinte: crioulo e enciclopedista. Sem sombras de dúvida este é o verso que melhor aponta para o sujeito frei Caneca, trazendo características raciais e intelectuais como marcas

do seu tempo. Em sua “Introdução” às obras do frade sob o título de *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca* (2001), Evaldo Cabral de Melo refere que, ao ser afrontado como mulato, Caneca respondera que era ruivo de Fora-de-portas – bairro que antigamente formava o istmo com o bairro do Recife e de forte estrato popular. Nada mais oportuno para um momento em que o sentimento nativo afluía com força nunca antes vista. Mas, dizendo-se que não era preto, branco também não era. Informação essa que passa a ser bem ilustrativa do lugar que o frade ocupava na hierarquia social e também das sutilezas morais do lugar em que o frade estava inserido, onde a determinação de raça era um critério de valoração social, que, agora, também viria a ser rememorado pelo poeta. Quanto ao seu enciclopedismo, também é preciso dizer que se trata de algo mais do que uma característica individual, já que o Seminário de Olinda, desde que recebeu a orientação do Bispo Azeredo Coutinho, se constituiu como um celeiro de intelectuais, cuja inspiração era marcadamente de extração francesa, donde se destacavam os enciclopedistas. Daí os movimentos revolucionários pernambucanos terem sido acusados reiteradas vezes, e não sem razão, de jacobinismo e de outros francesismos que remetiam à revolução francesa, então, ainda recente.

Retomando o poema de uma maneira mais direta, a figura do frade serve à construção do autor em outro nível. Se a existência do frei Caneca é já, por si mesma, o anúncio de grandes contradições, no poema isto se verifica também através da reduplicação da imagem do lente de geometria que nalgum momento parece se cruzar com a imagem que o poeta reclama para si. Não só por haver uma suposta identificação entre ambos, mas sobretudo pelo fato de que a eleição desta figura permite ao poeta o distanciamento necessário para que ele possa produzir uma imagem própria do frade e através dela revelar-se. E porque o que interessa não é propriamente a imagem de

um ou de outro, através desta conjunção se materializa a expressão contraditória de um problema que é comum a ambos. Ao frade, no seu exercício político. Ao poeta, no mesmo exercício, imanente ao ato literário.

Trampolim caneca na poesia cabral

É fato que desde fins do século XVIII o clero instalado em Pernambuco adquiriu uma feição ilustrada de patriotismo e de humanidade, que veio se arrastando até tempos recentes, a considerar, por exemplo, a figura especular de Dom Helder Câmara. Se isso pontua uma tradição de conduta e pensamento no interior do clero com ramificações em Pernambuco, também é preciso sinalizar um movimento contrário em seu seio, donde podemos também destacar outras figuras emblemáticas que surgiram na segunda metade do século XIX, a exemplo do Cardeal Arcoverde, primeiro cardeal da América Latina. Com isso, podemos enxergar o mesmo conjunto de contradições sociais que se revelam no âmbito político também no interior da Igreja através de seus bispos e cardeais. Não por acaso, o desmantelamento das ordens religiosas – que já vinha sendo operado desde as revoluções de 1817 e 1824 –, vai ganhar maior densidade e sistematização após a Revolução Praieira de 1848-1849, a partir de quando as reviravoltas políticas vão se estender mais explicitamente aos nossos conventos e claustros.

Por outro lado, àquela parte do parlamento mais identificada com o Império interessava minar um dos principais focos de resistência ao governo, que provinha daqueles religiosos ilustrados que – sob o aparato da instituição religiosa, mas sem vínculos outros que lhes assegurassem proventos – se escoravam nas circunstâncias as mais

várias, que iam dos interesses liberais à sua tradução mais arcaica, ligada aos engenhos de cana-de-açúcar. É bem verdade que nem sempre e nem todos os senhores de engenho andaram de mãos dadas com os liberais, mas decerto andavam sempre ao lado de algum padre, a quem confiavam seus segredos não só na hora da confissão. Também por isso o catolicismo teve de se acomodar às particularidades brasileiras, adquirindo uma feição toda própria e sujeita às mais variadas idiossincrasias, com uma boa dose de permissividade. Destaque-se a massiva imigração de religiosos estrangeiros, que se instalavam no Brasil, notadamente os oriundos da Itália, onde a liturgia católica era mais rígida e já portadora de uma tradição consolidada. Acresce ainda que a rígida moralidade italiana, encarnada nos padres ou frades aqui aportados, surtiu considerável efeito político, já que esses não possuíam vínculo direto com a terra e muito menos com a sua nobreza, fosse a de antes ou aquela outra, revisada sob as barbas de D. Pedro II.

Daí se segue que desde o primeiro momento aqueles religiosos vindos da península itálica nem sempre se compatibilizaram com os que reforçavam a tradição da outra península, a ibérica. Nem por isso ficaram circunscritos ao âmbito urbano ou aos círculos religiosos, o que só fazia com que o seu primeiro contato com a terra se desse sob um sentimento misto de fascinação, espanto e medo, como é o caso do padre que foi capelão da igreja do engenho do bisavô de João Cabral, Francisco Antonio Cabral de Mello, que, por ser filho de João de Mello Azevedo (Azedo), era conhecido pelo sobrenome alcunhado do pai, tataravô do poeta. O estigma de “Mello Azedo” vai aparecer também nos poemas “Menino de três engenhos” do livro *A escola das facas* e no “Seu Melo, do Engenho Tabocas” do *Agrestes*, apesar de o epíteto nos interessar agora devido à remissão ao padre Donato Barruco em vivo estranhamento com práticas vigentes em nossa ter-

ra, sob a mediação do senhor de engenho. Isso implicou também o arrefecimento dos comprometimentos políticos, tal como se verifica no relato *Dodici anni di residenza nel Brasile* (1903), onde o bisavô de João Cabral aparece como bruto e tosco ao autor. Trata-se do mesmo bisavô que protagoniza o “Seu Melo, do Engenho Tabocas”. Só para não perdermos o fio da meada, estamos falando de um engenho em torno do qual se deu uma das batalhas contra os holandeses e que foi incorporado como propriedade do bisavô de João Cabral, que teve vários capelães, inclusive um italiano que se prestou a relatar sua experiência por ali, como se vê.

Come gia dissi, aveva io contrattato una mezza capellania nel Monjolo, contrattai pure l'altra mezza capellania festiva col proprietario dell'Engenho Tabocas ricco agricoltore di zuchero nella parochia di N. Signora della Luce a 9 miglia dalla Gloria verso Pernambuco. Sor Francesco di Mello Azedo era antica mia conoscenza, giacché nella mia prima permanenza nella diocesi di Pernambuco fui anche suo capellano. Sor Francesco era un ottimo padre di numerosa famiglia, che con grande zelo egli educava nei pubblici istituti della capitale, ma era catolico a modo suo, ed era totalmente irascibile, massime con nemerosi schiavi che teneva, e coi colloni delle sue vaste possessioni, che per un nonula faceva scenate da pazzo. (Barruco, 1903, p. 79).⁷

7 Como já disse, havia eu assumido uma meia capelania no Monjolo, assumi também outra capelania festiva com o proprietário do Engenho Tabocas, rico produtor de açúcar, na paróquia de Nossa Senhora da Luz, a nove milhas da Glória, na direção de Pernambuco. Seu Francisco de Mello Azedo era meu conhecido há tempos, já que na minha primeira permanência na diocese de Pernambuco tinha sido eu seu capelão. Seu Francisco era um ótimo pai de numerosa família, que ele educava com grande zelo nos institutos públicos da capital. Mas era católico a seu modo e era totalmente irascível, ao máximo, com os numerosos escravos que tinha e com os colonos de sua vasta propriedade, com quem por uma ninharia esbravejava feito um louco. (Tradução do autor).

O registro aponta em várias direções, se quisermos algumas das matrizes históricas e geográficas que animam a poesia de João Cabral. Afora o tipo de sociabilidade muito bem descrita e que o bisavô encarna exemplarmente, há também uma descrição geográfica minuciosa que os poemas de João Cabral não cansam de recobrar. Passados os anos, não só aquela geografia veio sofrer transformações radicais – devido à emancipação de algumas daquelas freguesias em cidades –, como também os fregueses daquelas localidades vieram a ter outras conformações. Em todo caso, o apagamento das referências que remetiam àquele universo vai atingir tanto o modelo de sociabilidade vigente quanto os sujeitos que lhe davam sustentação, a ponto de que os relatos ainda existentes sobre aquelas circunstâncias vão se restringir a pouco mais de uma meia dúzia, já convertidos em raridade bibliográfica como é o caso do *Dodici anni di residenza nel Brasile*.

Os 12 anos da segunda metade do século XIX em que o pároco esteve na propriedade de Seu Mello se situam em momento tardio, quando as obras de frei Caneca estavam sendo relançadas e, portanto, já tinham adquirido valor simbólico. Um século depois, quando João Cabral de Melo Neto vai retomar a obra desse revolucionário, faz com que adquiram outra força devido ao tratamento que lhes dispensa, acionando a um só tempo o seu passado familiar e o sentido político-histórico que lhe vem a reboque. Aliás, assim é porque tem uma inscrição geográfica muito precisa, já que passa pelo seu Recife libertário, cujo expoente máximo na escrita cabralina é o frade carmelita, mas não só nela. Vejamos, por exemplo, o contraponto oferecido por Gilberto Freyre que não era propriamente afeito às revoluções liberais pernambucanas.

Fr. Joaquim do Amor Divino. Fr. Caneca. O Fr. Caneca em quem tantos só enxergam o revolucionário exaltado, o frade delirantemente liberal e exageradamente afrancesado, o religioso acusado de amores nem sempre divinos e de crenças nem sempre ortodoxamente católicas. [...] Sua erudição grega e latina e não apenas francesa e italiana, por exemplo. Sua concepção austera de ciência. Os cargos de responsabilidade que lhe foram confiados na Província da Ordem a que pertenceu. Traços que dão à figura de Fr. Caneca uma severidade monástica que não lhe é geralmente atribuída. Nem a ele nem a Ordem do Carmo no Brasil. (Freyre, 1981, p. 55).

Com isso, João Cabral de Melo Neto vem incorporar traços formais que estão historicamente demarcados na poesia daqueles que ele insiste em desencavar, a exemplo de frei Caneca, num momento em que o poeta já está com o seu estilo mais do que cristalizado. Daí a renovação de seu estilo passar pelo processamento de certo passado, mediante o qual se destaca a dimensão histórica sem deixar de ser poética, resultando numa linguagem que reproduz certo cansaço, como se o esforço autoral se restringisse ao fato de tentar repetir a si mesmo. O que não podemos ignorar é que se repetindo, num arremedo de si mesmo, o autor constrói um novo lugar para a experiência histórica e também para sua poesia, convertida em forma que só é histórica, porque é resultado da exploração de um sujeito preciso, fruto de uma circunstância muito determinada e que exige um correspondente linguístico de similar precisão. Correspondente esse que foi duramente perseguido e conquistado pelo poeta, que, agora, o converte em suporte necessário à sua expressão, posto que tornado objeto consciente. Mais do que nunca o poeta se revela consciente do bem que aciona, tal como revela nas quatro estrofes que se seguem, retiradas do poema “Descrição de Pernambuco como um trampolim” (Melo Neto, 2008, p. 398-401), portador de dez estrofes. Como o que

nos interessa, de imediato, é explorar a figura do frade carmelita, fi-
quemos no trecho do longo poema em que sua imagem é acionada,
da sétima estrofe em diante.

7

Muitos homens saltaram
do trampolim de terra:
para fugir paredes
usaram a prancha aberta.
Muitos que nem podiam,
entre a pele e a véstia,
levar o de-comer
contra a fome que queima.
E se, algum, sim levava
um de nada, a moeda,
pobre e cobre, o que ardia
era o sol de uma idéia.

8

Do trampolim se salta
e saltam quem não queira;
deram-se às vezes saltos
de cadeia a cadeia:
assim foi que saltaram
daqui Bernardo Vieira.
Em setecentos-dez
ao morrer-lhe Veneza
de Olinda, o trampolim,
prancha só açucareira,
saltou-o até Lisboa,
a que lá apodrecera.

9

Forma de trampolim
tem Pernambuco, e a reta
que em direção ao fora
aponta e se projeta.
Houve quem não o fez
funda para sua pedra:
daqui atirou muitas,
mas ficou, Frei Caneca.
Quem mais de um trampolim
tinha a corda de besta,
a tensão, retesada,
e o élan nato de seta?

10

Trampolim Pernambuco
não somente projeta:
conservou suas praias
e as janelas abertas.
O trampolim usual
também salta às avessas:
se imóvel é uma porta
que o fermento penetra;
é oficina que ensina
a aguçar setas, pedras:
quem melhor soube usar
disso que Frei Caneca?

Tendo sido dedicado “À memória de Múcio Leão” – que, além de publicista e acadêmico, era primo do poeta pelo ramo materno “Carneiro Leão” – a composição “Descrição de Pernambuco como

um trampolim” teve a estampa original ao longo de dez páginas, ocupando uma estrofe por página do livro *A escola das facas* – o que somente aconteceu naquela primeira publicação, sem que jamais viesse a ter tal conformação gráfica. Recortado em dez estrofes, cada qual com 12 versos hexassílabos, em termos estróficos ocorre aí uma diluição da quadra, que se desdobra em rimas toantes nos versos pares, tal como o poeta praticara desde *A educação pela pedra* (1966); já na planura do verso, há um retorno ao hexassílabo que foi utilizado primeiramente pelo autor de modo estruturante da composição no livro *O rio* (1954), ainda de modo experimental, e se consuma como possibilidade expressional efetiva e duradoura no livro subsequente, que é *Uma faca só lâmina* (1956). Portanto, ao mesmo tempo que rememora o passado pernambucano atravessado pela sua família, também retoma o seu percurso de escritura, que se desdobra na prancha longa e estreita do poema, que carrega um sem-número de referências históricas e autorais.

Sendo de outros Melos que não os de Cabral, Bernardo Vieira remonta com nitidez precisa a história de Pernambuco no que ficou reconhecida como a Guerra dos Mascates, que o poeta insiste em não mencionar, em parte porque a denominação de José de Alencar é posterior em mais de um século ao acontecimento e, em parte, porque afirma o lado dos mascates, contraposto por Evaldo Cabral de Mello em *A fronda dos mazombos* (2003). A propósito de contextualização, Bernardo Vieira é mais do que mencionado entre os ‘principais’ pernambucanos, porque liderou vários levantes a favor da nobreza da terra: ocasionalmente, contra os mascates em 1710 e 1711, a que se refere o poema; e foi também o líder mazombo que promoveu o dismantelamento do quilombo de Palmares. Acontece que poucos homens estavam acostumados com a guerra no mato, daí a necessidade de contratar bandeirantes paulistas, para orientar os pró-homens

contra os quilombolas. Bernardo Vieira, por outro lado, era um dos poucos experimentados naquele tipo de luta e, por isso, acabou ocupando papel de destaque, inclusive por ser olindense.

Bernardo Vieira – sendo um dos representantes da nobreza remanescente da restauração pernambucana, com quem a coroa portuguesa mantivera laços estreitos até então – ao perceber com clareza qual o posicionamento da metrópole, entregou-se ao seu governo, não sem antes ter provocado o embate contra os mascates e dele ter obtido relativo sucesso, para o que não hesitou em sacrificar a vida da própria nora. Tendo sido levado à cadeia de Salvador e daí a Lisboa, onde falecera devido aos maus-tratos recebidos na prisão, bem como seu filho André Vieira de Melo – que já havia ficado sem esposa, devido ao álibi provocado para formalizar as desavenças contra o nobre João Paes Barreto identificado com os mascates –, que também veio a ser morto. Todos sacrificados em nome de uma causa, que hoje soa remota e talvez não tivesse sentido nem mesmo naquela época. Em parte, porque a elevação da Vila do Recife seria uma consequência natural do correspondente destaque financeiro que vinha obtendo; em parte, porque competia à coroa sediada na metrópole deliberar sobre tais assuntos e, por último, porque talvez não houvesse condições adequadas para o estabelecimento da república naquele momento, por mais que pudesse contar com a simpatia francesa. Por ser muito colado na história, o comentário talvez sirva para elucidar o enunciado da oitava estrofe e fermentar qual a compreensão de história acionada pelo poeta ao longo da obra, senão neste poema.

Apodrecida a Veneza de Olinda, que rememora a outra não só na arquitetura, mas também no ideário republicano, seus lampejos continuaram fervilhando na cabeça de muitos pernambucanos. Cem anos depois, as precipitações políticas que trouxeram a família real para cá e a posição delicada que Portugal ocupava no cenário inter-

nacional não enfraqueceram as reivindicações emancipatórias radicadas em Pernambuco desde a época dos flamengos. Em vez disso, o mesmo ideário vai reaparecer no século XIX sob outra indumentária, revestido por outras matrizes discursivas e acionado por outros sujeitos históricos, até porque aquela nobreza anterior, a essas alturas, já tinha se misturado com a mascataria, a ponto de o fato de ser nobre pernambucano passar a ter outro sentido, não dado exclusivamente pelo sangue, mas também pelo mérito.

Por isso é que tantos outros vão repetir em circunstância adversa comportamento semelhante ao de Bernardo Vieira, ao entregar-se quando não mais houver chances de luta. Ressalte-se agora que estamos falando de sujeitos de outra classe e de outra conformação racial, como é o caso do padre João Ribeiro, que se suicidou quando do fracasso da Revolução de 1817, e mais explicitamente o de frei Caneca, que se deixou fuzilar sem a menor resistência, depois de fracassada a Revolução de 1824. Aqui encontramos um vínculo direto entre Bernardo Vieira e frei Caneca, que se estende da personalidade para a política, pela resistência ao mandonismo português e pela postura diante dos acontecimentos, o que o poema demonstra com grande ironia, nas estrofes que se seguem àquela outra. A diferença básica entre o mandonismo português enfrentado por um e outro é que, no primeiro caso, o luso se apresentava como metropolitano e, no segundo, como brasileiro.

Sendo sobrinho de religioso e filho de um tanoeiro, frei Caneca é membro de outra linhagem, que não aquela lembrada com efusão na Veneza de Olinda, posto que recifense e de origem humilde. Assim mesmo, ele pôde se incorporar àquela tradição de pensamento e luta enraizada no século XVII e que atinge seu ponto culminante no século XIX através das revoluções libertárias pernambucanas, em meio às quais o frade carmelita se destaca como um dos seus princi-

pais ideólogos, inclusive por ter participado delas em carne e osso. Não custa lembrar que, além de ter sido confinado nos cárceres de Salvador, os postulados de frei Caneca eram os que melhor adequavam os ímpetus revolucionários às circunstâncias brasileiras, passando pelo reajustamento da propriedade – extensiva aos escravos –, que se confrontavam diretamente com o liberalismo absolutista pregado por José Bonifácio e que se fez vencedor naquele momento. Não era, portanto, para uma única classe que frei Caneca estava falando, mesmo que o ideário francês, ainda fresco naquela época, exigisse acomodações imperativas às nossas terras, o que não passou também despercebido pelo nosso enciclopedista. Como reza o poema: embora em direção ao fora se projetasse, daqui atirou muitas pedras, ficando empedrado na terra.

Ou seja, se a afirmação de uma história e de um tipo de sociabilidade incrustados ao redor de Pernambuco pode parecer simpática, isso não assegura nenhum efeito, se desvinculado de determinações políticas e econômicas. Frei Caneca, porque articulava todas essas vias no seu discurso, cogitou efetivamente outra disposição para o país e, por isso, se tornou o alvo preferido das acusações de separatismo. Sobretudo, porque tinha a consciência de que não era possível desvincular razão, política e prática intelectual. Talvez por isso João Cabral de Melo Neto o tenha elegido como o que melhor soube usar setas e pedras dentro da prancha que é Pernambuco. A determinação familiar, nesse caso, não deixa de ser imperativa, na medida em que contempla uma tradição de prática e de pensamento na qual vamos encontrar os vários ramos da família do poeta.

Na estrofe sétima, o poema passa a falar de homens que “para fugir paredes usaram a prancha aberta”. Dentre esses podemos destacar frei Caneca, que saiu perambulando pelos arredores do Recife para reunir adeptos à causa revolucionária, quando não para fugir

do exército imperial. E mesmo quando encarcerado em Salvador não deixou de dar aulas de geometria, fazer poesias, que, naquela época, acendiam com todas as forças o ímpeto revolucionário. Se nessa estrofe o frade ainda não é nomeado, mas só sugerido pela porção de comida podre que comera no cárcere, a sugestão ganha relevo através dos versos: “Muitos que nem podiam,/ entre a pele e a véstia,/ levar o de-comer/contra a fome que queima./ E se, algum, sim levava/ um de nada, a moeda,/ pobre e cobre, o que ardia/ era o sol de uma idéia.” Ideia essa que reacendia todo o repertório acumulado desde a época da restauração pernambucana, que se desdobra na Revolta dos Mascates, enunciada na estrofe seguinte e volta a designar o frade carmelita nas estrofes nove e dez.

Na nona estrofe há uma curiosidade lexical que pode ser reveladora do sentido do poema, sintetizado na dualidade entre duas palavras: funda e besta. Sobre ‘funda’ talvez a melhor explicação seja dada por Evaldo Cabral de Melo, tomada como sinônimo de fronda, muito bem explorada na sua narrativa *A fronda dos mazombos* (2003). Como frei Caneca não fez de Pernambuco uma funda para sua pedra, segundo o poema, podemos entender que o frade não quis se projetar através do estado, de onde nunca saiu; ou ainda, que utilizou uma arma mais sofisticada, a besta que permite o lançamento sem sair do lugar. A balestra que desde a segunda estrofe vinha se inserindo no poema, primeiramente entre parênteses e depois de modo explícito, vai ser mais bem qualificada por um sinônimo simploriamente reproduzido e encurtado na mão de quem melhor sabia usá-la, frei Caneca. Se a referência ao vocabulário aponta para uma tradição histórica francesa, é quando aclimatada às terras brasileiras que a fronda ou funda surte seu melhor efeito, porque encarna uma tradição revolucionária local, cuja principal arma é a besta usada por frei Caneca.

Longe de qualquer arremedo das revoluções francesas, apesar de animado pelo ideário dos enciclopedistas, o entendimento da figura do frade carmelita só se dá em devidos termos se concebido o lastro que o antecede e cujas raízes remontam à história pernambucana, da qual se faz um dos representantes mais legítimos. Daí o fechamento do poema com uma caracterização que lhe toma muito positivamente, materializada nos últimos versos, quando o trampolim usual salta às avessas, ensinando a aguçar setas e pedras, lançadas pelo frade e nas quais ele também se converteu, ao menos para aqueles que são tributários da tradição que ele encarnou como sendo sua, embora não fosse filho das famílias tradicionais incrustadas em Pernambuco, tal como o poeta.

Capítulo 3

Natividade Saldanha, entre o mosteiro e os muxarabis de Olinda

Um poeta pernambucano

1

Natividade Saldanha
(que do pátio de São Pedro
de Olinda, filho de padre
e mulato quase negro)

foi quem primeiro mostrou
que um poema se podia
sobre o ponche de caju,
sobre o galo-de-campina.

2

Pernambucano apressado,
léguas à frente do então,
foi-se antes de que o império
lhe desse decoração.

Republicano que ele era,
ministro de Vinte-e-quatro,
que grau na Ordem lhe daria?
Certo o colar de enforcado.

3

O vento, então, mais propício
a espanhas e portugueses,
leva-o à “Europa dos antigos
parapeitos” (e missais)

Mas assim que se escapou
daquela Europa decrépita,
de beatas e santa aliança,
veio a Bolívar, na América.

4

Anos passam: só o álcool
traz-lhe o alísio do Recife,
os muxarabis de Olinda,
crer em Bolívar, sentir-se.

Numa noite em Bogotá,
de temporal terremoto,
vindo de um latim que dava,
foi-se no enxurro de um esgoto. (Melo Neto, 1980, p. 76-77).

Pernambucano por pernambucano

“- Conhece v. a obra de Natividade Saldanha? Estou com vontade de desenterrá-lo. Não é genial um sujeito que fez antes de 1824 uma ode anacreônica sobre o ‘ponche de caju’?” (Melo Neto, 2001, p. 105). Este *Post Scriptum* de uma carta de João Cabral endereçada a Manuel Bandeira nos idos de 1949 se não explica o poema devotado a Natividade Saldanha, justifica muitos aspectos da sua escrita trinta

anos depois. A duração da simpatia constitui um fenômeno da escrita cabralina que se estende para a produção do poeta oitocentista e afasta qualquer consideração episódica a seu respeito. O grau de simpatia se desdobra se levarmos em conta que a última publicação de *As poesias de Natividade Saldanha* havia se dado em 1875, tendo saído do prelo português, inicialmente, em 1822 sob o título de *Poemas oferecidos aos amantes do Brasil*. A partir dessa constatação, o volume referido muito provavelmente deve ter chegado a João Cabral pela via familiar, devido ao fato de que quando do envio da supracitada carta o autor residia na Espanha, em cujas bibliotecas dificilmente haveria algum exemplar do mencionado livro. Além disso, a biblioteca da universidade de Coimbra se afigurava mais distante naquele momento do que o contato com familiares, saldado sempre pela solicitação de algum referente pernambucano.

Estendido ao longo de quatro partes que organizam oito quadras, as quais, na edição *princeps*, estavam dispostas em duas páginas, com duas partes e quatro quadras para cada página, o poema se constitui mediante uma referência gráfica singular à autoria de João Cabral de Melo Neto, cujo enredo traça o lampejo de uma existência fulgurante, com referências bem precisas ao biografado, desde sua inscrição social, passando pela sua posição política, para finalizar com a indicação de sua colaboração com o exército de Simon Bolívar e o relato de sua morte trágica. Se o espaçamento das páginas suporta o delineamento das quadras como cenáculo para a descrição de uma vida mirabolante, a métrica possibilita o vínculo entre o autor dos versos e o poeta retratado, já que o redondilho é de extração popular desde o medievo. Em sentido amplo, cumpre assinalar que no livro *A escola das facas é radicalizada a dissolução estilística iniciada em A educação pela pedra e desdobrada em Museu de tudo*, que modaliza toda a quadratura atingida em *Quaderna*, que repercute na estrofação – minimalizada em dísti-

cos ou poemas monoestróficos – e na métrica que alterna octossílabos por hexassílabos ou redondilhos, o que se processa particularmente nesta composição constituída de heptassílabos.

Composição repleta de aspectos verídicos, sem ignorar a atuação literária do autor oitocentista, chama a atenção pela ênfase a poemas de versos curtos sobre a matéria nativa, tendo Natividade Saldanha publicado uma quantidade razoável de sonetos, com alguns notáveis. No mais, além de exaltarem a matéria nativa, os versos cabralinos criam um laço irremovível entre a presença física do outro poeta e a matéria de composição utilizada por ele. Isto é, os versos incitam a especulação da matéria “nativa” – Galo-de-campina ou ponche de caju – por Natividade Saldanha, como se o laço existente entre ele e o seu local de nascimento fossem faces de uma mesma moeda, apresentada em chave literária, consoante o seguinte raciocínio: o autor nativo e a matéria nativa constituem variações da mesma natividade grafada no seu nome e na sua poesia, quando a nação brasileira ainda não estava constituída nos termos atuais e não poderia, portanto, ser designada por algum de seus corolários, fosse nacionalismo ou regionalismo, restritos à pátria de nascimento. Daí o “nativismo” soar um substantivo adequado para designar as práticas de Natividade Saldanha, no solo luso-americano.

Isto se evidencia pelo título oscilante entre uma demarcação simplória e quase casuística de ser apenas “um poeta pernambucano”; ou, por outro lado, tomado numa pompa grandiloquente, própria dos provincianos que, apesar de tudo, se interessam em reconhecer os méritos de “um poeta pernambucano”. Ambiguidade de fácil aplicação ao biografado, pela importância que teve no significativo movimento histórico, que pretendeu emancipar a colônia – e não somente a província – e, fracassado, ficou sendo reconhecido simplesmente como um episódio fortuito da história de Pernambuco, possivelmente separatista, o que se deve em parte ao desconhecimento histórico.

Em outro estrato de leitura, ao intitular a composição como “Um poeta pernambucano” há a sugestão de um relato autobiográfico, já que o estado também lhe é natal ou, ainda, que vai apresentar um conterrâneo com quem se identifica ou é digno de apreciação. Acontece que a identificação entre o sujeito autoral e o objeto do poema não se consuma pela disparidade das existências vivenciadas por um e outro, assim como a dignidade de leitura do poeta biografado não se fia pelo acabamento de sua obra – conformada ao padrão vigente –, apesar de escancarar a vinculação ao chão pátrio, sem deixar de fazer mesuras à coroa e à metrópole. Aliás, é preciso lembrar as opções estilísticas da quadra e da redondilha facilitam a exposição da matéria tratada, indicando um traço expressional: quando pretende realçar a matéria, o autor utiliza redondilha para simplificar a forma do verso. A equivalência entre a forma simples e a transparência da matéria é uma hipótese, que não deixa de ser sedutora.

Natividade Saldanha é o nome que abre o poema e realiza o primeiro verso, que vai progredindo ao longo do texto até que sua imagem apareça por inteiro, como poeta e revolucionário. O fato é que tudo no poema gira em torno de um nome que cresce e desaparece num esgoto. Faz-se tão imperativa a insistência na descrição de uma vida, que a matéria histórica ou social tão própria à escritura de João Cabral parece se esfumar, se não for vista através da imagem do biografado. Curiosamente, é aí que essa escritura se radicaliza, porque mais humana e mais absurda, quando está às voltas com Natividade Saldanha como um nome de significação social e de representatividade histórica.

O pátio de São Pedro foi o lugar de onde saíram inúmeros padres revolucionários, que já se insurgiam no século XVIII e que, no século XIX, passa a produzir bem mais, a partir da direção do bispo Azere do Coutinho. Também era comum naquela época que os padres e os

frades tivessem filhos, como é o caso de padre Roma – pai de Abreu e Lima –, ou mesmo de Frei Caneca – que teve três filhas. Tendo Natividade Saldanha passado pelo seminário, lembrando o percurso de seu pai, Saldanha Marinho, para logo desistir da carreira eclesiástica, o seu percurso fica ancorado em Olinda, para seguir seu rumo ao Recife e daí para outras paragens. Nascido mulato no Brasil em fins do século XVIII e se tornado autor na primeira metade do XIX, a sorte de Natividade Saldanha estava relativamente limitada na América portuguesa, não mais do que nos Estados Unidos, de onde foi escorraçado pelo preconceito racial, mas nada disso o impediu de formar-se bacharel em Direito na cidade de Coimbra e exercer seu ofício com grande desenvoltura, a ponto de ter redigido o *Argos Pernambucano* e ter sido eleito o secretário da junta governativa que proclamou a *Confederação do Equador*, como república emancipatória da governança portuguesa.

Dizem críticos e biógrafos que era dado ao álcool, mas no poema, antes que a referência apareça como combustível que o levou a Bolívar para lutar por outras liberdades, aparece o ponche de caju, de coloração silvestre e campestre, de sabor brasílico similar ao majestoso passarinho que é o Galo-de-campina, o qual empresta um espectro brejeiro à paisagem brasileira. Cumpre ainda lembrar que o pássaro tricolor evoca a condição das bandeiras republicanas, cujo assento nas lojas maçônicas que apoiavam os levantes era incontestado. O pássaro remete a referências biográficas por dupla via: pela condição racial, de coloração difusa, e pela posição sócio-política do autor. Aliás, ambos os poemas citados por João Cabral haviam sido coligidos na *Antologia de poetas brasileiros da fase colonial* por Sérgio Buarque de Holanda, no ano exatamente anterior à publicação do livro *A escola das facas*, o que nos leva a inferir sobre alguma influência de um livro sobre o outro. Cumpre lembrar, ainda, que a publicação de Natividade Saldanha é contemporânea à proclamação da independência na-

cional e tem por título *Poemas oferecidos aos amantes do Brasil* (1822), vinculando colônia e império como uma extensão histórica, já que a república foi abortada. Seguem os poemas antologados pelo historiador, originalmente, supra-intitulados “Odes anacreônicas”, conforme o termo da carta a Manuel Bandeira citada antes.

O galo-de-campina

Sigo teus vôos
Gênio divino,
Cantor da glória,
Sonoro Elpino.

Campino Galo
De garbo cheio,
No prado voa.

De amor contente;
Orna-lhe a frente
Vermelha c'roa.
Ave tão bela
Não viu ninguém.

Colar purpúreo
Lhe adorna o peito;
Quando ele entoa
Doces amores
Por entre as flores
A voz ressoa.

Ave tão bela
Não viu ninguém. (Holanda, 1979, p. 480).

Ou ainda:

O ponche de caju

Do loiro caju,
Anália, bebamos
O ponche gostoso,
Que aviva o prazer;
Mais grato que a Ambrósia,
Que Jove no Olimpo
Se apraz de beber.

Oh! Como é formoso
O pomo suave
Ao cheiro, ao padar!
Se pomos tão belos
Atlanta gozara,
Os d'oiro deixando
Nem quisera vê-los.

Triunfe Alexandre
No roxo oriente
Que Baco domou:
Deixá-lo vencer;
Anália, eu só quero
O ponche agridoce
Contigo beber. (Holanda, 1979, p. 480-481).

Em ambos os casos, seja quando fala do galo-de-campina ou do ponche de caju, o tratamento dado à natureza não visa a uma natureza idealizada, tal como aquela explorada exaustivamente por certa parte

da produção romântica que lhe é posterior. Nessa linha de pensamento, podemos tomar a voz de Natividade Saldanha como surgida nos estertores de uma época decadente, mas que, tendo sido suprimida, se nos afigura como algo remoto e já perdido, com pouco a dizer e talvez nada a ensinar. E como estamos falando de possibilidades abortadas pelo nosso desenvolvimento histórico, a referência vale mais pelo que diz de outro poeta, que o veicula como algo remoto, ainda que não perdido de todo.

Falando do publicista, o diplomata se exime de fazer considerações sobre a história, posto que Natividade Saldanha já seja a história suprimida e, só por isso, dispensa referências. Com isso, João Cabral estaria atingindo em toda a radicalidade os princípios de sua poética, onde linguagem e conflito social se imbricam de modo indissociável. Conflito social que Natividade Saldanha ressuscita na sua múltipla condição familiar, profissional ou política. Sua linguagem não é menos sedutora do que sua biografia, posto que interviesse no seu meio social através do *Argos pernambucano*, de 1824, cuja acidez expressiva vai ser insidiosamente destilada contra o Império. Ali vai desenvolver uma retórica extremamente objetiva e que, de tão pragmática, beira a ingenuidade, ao mesmo tempo que oferece uma nítida dimensão de quais eram os seus propósitos e posicionamentos.

Antes ser livre e não ser independente, do que ser independente e não ser livre. Antes viver na escravidão de Portugal do que na do Brasil, para que se não diga que os brasileiros foram tão estúpidos que tendo forças para separar-se da metrópole e tendo ocasião de adotar um governo livre e acomodado às suas circunstâncias, adotaram um governo infame e vil como são todos os governos absolutos. (Saldanha, 1824, p. 24).

Além de declarações como essas que alvejavam diretamente o recente Imperador, também o publicista ironizará a Câmara do Rio de Ja-

neiro por se tomar pelo Senado romano, sem ter a devida competência para conferir poderes ilimitados a D. Pedro I, aliás, sem competência para lhe conferir poder algum. Se insistirmos no papel desempenhado pelo poeta oitocentista na *Confederação do Equador*, vamos perceber que havia algumas conveniências em tê-lo como secretário da junta governativa – cuja presidência foi exercida por Manuel Carvalho Pais de Andrade –, de forte influência estadunidense e que precisava de outros elementos que reforçassem o sentimento nativista, então em voga. Assim, haveria alguma moderação nas ousadias revolucionárias, o que havia comprometido à Revolução de 1817, pela hesitante adesão dos proprietários locais, que se viam ameaçados pelo famigerado reajustamento da propriedade (sugerido na época), implicando a suposta perda de terra e de escravos. Com Natividade à frente do movimento revolucionário, ficava claro que havia outra possibilidade de projeção ao negro (se liberto), através do estudo, e devidamente já amparado pela legislação, tal como aquele sujeito demonstrava. Tudo isso era reforçado pelo seu próprio nome, qual slogan a favor da causa nativista, o que só agitava os demais revolucionários – mesmo os de família abastada.

O dístico “Pernambucano apressado,/léguas à frente do então” pode ser entendido sob o viés político, pelo republicanismo pregado no início do século XIX, mas também sob o viés literário, já que os versos anteriores falavam precisamente do galo-de-campina e do ponche de caju, ligando o político e o literário. O humorismo sutil de João Cabral revela-se nos versos seguintes, que também justificam a pressa do biografado: “foi-se antes de que o Império/ lhe desse decoração.” Decoração dada a tantos outros revolucionários, que nem sempre dispuseram da opção do modo de morrer, se na forca ou por fuzilamento, como o foi Frei Caneca: “Certo o colar de enforcado”.

A terceira parte do poema, também com duas estrofes, se volta certamente para o percurso desenvolvido pelo liberal radical re-

publicano, já comentado, e que só reforça a proximidade da escrita cabralina dos acontecimentos históricos. No entanto, a quarta parte se volta para o desfecho da vida traçada e se encerra muito convicentemente de que fora a enxurrada, numa noite de temporal, em meio a um terremoto, que ceifara a vida de José da Natividade Saldanha. E essa foi, de fato, a versão mais corrente e mais aceita acerca de sua morte, porém não a única.

A mesma revista do *Instituto histórico, arqueológico, geográfico pernambucano*, que publicara “O suplício de Frei Caneca” (Melo, 1924, p. 335-342), que inspirou a escrita do *Auto do frade*, tal como o autor confessou em várias entrevistas, em um número antes publicara um artigo de Argeo Guimarães, sob o pseudônimo de Anthero Gama, cujo título é “Natividade Saldanha”, que diz o seguinte:

A vida de Saldanha parecia um romance, [...] de incríveis aventuras e desditas, cumpre acrescentar.

Foi condenado à morte em Pernambuco; peregrinou por Europa e América; esteve moribundo num hospital de Londres; naufragou no Canal da Mancha; presenciou um terremoto em Caracas; viajou pelo ‘inferno verde’ das florestas tropicais; subiu altas montanhas; padeceu os maiores calores do Rio Magdalena, e os frios cortantes dos paramos andinos, morreu afinal, perdido da pátria e da família, talvez assassinado, talvez fuzilado. [...]

A trágica morte de Saldanha, segundo novas informações, não ocorreu na Atenas americana, mas sim na cidade de Cali, fuzilado entre conspiradores.

Continua pois, aberta, a devassa na desdita do infeliz. [...]

Dados acordes faziam-me afirmar que a morte do pobre vate peregrino fora devida a um desgraçado acidente.

Morreu afogado numa vala, das muitas que sulcaram as ruas de Bogotá colonial.

Admitia um cronista, que esse inglório fim não havia sido casual: mãos criminosas e rivais haveriam compelido o infeliz a cair no imundo fosso, no qual pereceu. Outros insinuam que Saldanha estava, quiçá, um tanto ébrio, e, por isso, não pode escapar ao perigo.

Variam, pois, as conjecturas e as versões dos contemporâneos do poeta; mas todas em torno do acidente na vala fatídica. Saldanha teria morrido, pois, num recanto de Bogotá colonial, em frente ao hospital de S. João de Deus. (Guimarães, 1923, p. 159-160).

Se tantos outros revolucionários se mantiveram em luta pela liberdade em outras terras já que a repressão no Brasil fora fortíssima, Natividade Saldanha vem consagrar pela via externa o filão daqueles revolucionários, que se empenharam em desenvolver ao máximo as conquistas possíveis ao seu tempo. Embora haja pontos de contato entre a intervenção de frei Caneca e de Natividade Saldanha na imprensa da época, não podemos ignorar a diferença de envolvimento entre ambos com a causa revolucionária, uma vez que o mulato veio a compor a Junta Governativa. Ainda assim, sua morte misteriosa e anônima no exterior não deixa de falar de processos internos ocorridos no Brasil, do que ele é emblema e ilustração.

Contrabalançada com o número de artigos e livros voltados para o esmiuçamento da sua biografia, a inexistência de uma coletânea de sua produção só pode ser consolada pelo fato de que seus biógrafos são unânimes em afirmar que um ou outro fulano ouvira uma magistral solução em versos do poeta para tal ou qual circunstância. Mas como tal exercício é demasiado ocioso, talvez seja melhor nos atermos ao que ficou de remanescente de sua produção, que no plano político pode ser mais bem ilustrada pela sua intervenção no *Argos Pernambucano* e, no plano literário, pelas suas poesias, já mencionadas.

Capítulo 4

Abreu e Lima, entre a Grã-Colômbia e a Rua da Praia, no Recife

Embora seja um consenso crítico assinalar o livro *Museu de tudo* como um ponto de virada no contexto da obra de João Cabral de Melo Neto, talvez valha a pena estender tal inflexão ao livro anterior *A educação pela pedra* como um momento de dissolução da quadra, enquanto modalização estrófica, mas também e sobretudo ao livro seguinte, *A escola das facas*, como o lugar onde existem mais marcas dessa silente mudança expressional, quer pensemos em referências familiares ou em referências históricas nas quais o poeta identifica o passado provinciano com que trabalha. Tal observação decerto será mais compatível com o imperativo autoral de se renovar a cada novo livro e, assim, o manejo das referências se oferece como índice de atualização daquela escritura, que é fiada na história e na geografia que rodeia o autor. Daí parecer curioso que um escritor tão infenso a especulações biográficas, inesperadamente, desate a descrever a vida de personalidades históricas no livro *A escola das facas*, tais como a de Antonio de Moraes Silva, de frei Caneca, de Natividade Saldanha ou de Abreu e Lima – todos convertidos em título e matéria de composição. Diante disso, podemos enxergar o cruzamento das esferas pessoal e histórica, que adquirem tonalidade singular na escrita cabralina, já que subjetividade e representação social fogem do lugar comum na sua expressão. Por isso, a descrição da vida de personali-

dades pernambucanas, ali grafadas, projeta novas imagens na história brasileira, inclusive porque permite outra percepção da emancipação nacional, nem tão idealizada nem tão centralizada como é a que se desencadeia da corte, instalada no Rio de Janeiro oitocentista. Para tanto, basta acompanhar o delineamento de figuras que se esfumaram na historiografia nacional, para que possamos enxergar de outro modo o devir que se fez histórico para nós, tal como o traçado do poema que se segue.

Abreu e Lima

Ao capitão Abreu e Lima
concederam a estranha honra:
ele foi convidado a ver
fuzilar o pai, Padre Roma.

O capitão Abreu e Lima
ante a distinção concedida
se foi de quem a concedeu:
o rei e o vice da Bahia.

Se foi para a Venezuela
vestir a farda de Bolívar:
não era a sua, mas pregava
uma independência com vida. (Melo Neto, 1980, p. 58).

Conforme está gravado no poema, o pai de Abreu e Lima foi fuzilado em decorrência de ter sido revolucionário ativo na revolução pernambucana de 1817, quando o filho acabara de receber a patente de capitão de artilharia pela Academia Real Militar, sediada no Rio de Janeiro. De volta a Pernambuco, o capitão se viu envolvido em episó-

dio que lhe resultou inglório. Pouco antes da irrupção revolucionária, Abreu e Lima recebera ordem de prisão do Ouvidor de Olinda, Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Carvalho e Silva, que viria encabeçar o levante e compor seu Conselho. Transferido para a Bahia para cumprir pena, o capitão Abreu e Lima seria detido na fortaleza de São Pedro no mesmo mês em que seu pai para lá se dirigira com o propósito de expandir o movimento revolucionário. Por coincidência, ficaria encerrado no mesmo cárcere em que seu filho já estava confinado e, depois dele, todos os demais revolucionários presos, inclusive o próprio Antonio Carlos. A tal episódio se deveu o argumento utilizado pelo padre Roma de que teria ido parar ali para interceder pelo seu filho, quando instado pelo júri composto ilegalmente pelo Conde dos Arcos (o vice-rei mencionado no poema) para deliberar sobre seu fuzilamento. Na verdade, sua captura tinha se devido a características de seu barco – cuja vela se distinguia das usadas naquela localidade –, bem como aos movimentos suspeitos ao longo da costa baiana, que logo despertaram a curiosidade das milícias já postas de prontidão pelo Conde dos Arcos (Pagano, 1938, p. 130). Detido e trazido a terra, de imediato a identidade do padre foi reconhecida entre aqueles que aos rasgos se pronunciaram contra o império antes mesmo de sua consolidação em terras brasileiras. Assim,

[...] quando chegou a Pernambuco a notícia da vinda da família real portuguesa ao Brasil, o padre Abreu e Lima convoca seus amigos e lhes propõe que se não recebesse o príncipe regente D. João, sem que ele se prestasse a outorgar uma constituição política; porém essa idéia de grande alcance e importância não foi aceita [...] e quer pelas suas qualidades pessoais, quer pelos seus talentos e ilustração, foi ele um dos patriotas que mais se distinguiram na propagação da idéia e nos meios da sua realização. (Costa, 1981, p. 574).

O vulgo padre Roma também vestiu o hábito da Ordem de Cristo – privilégio concedido a poucos brasileiros –, embora não possuísse outros títulos honoríficos, tal como se verifica no rosário nobiliárquico que se desprende dos seus ramos familiares. Esse título seria, já de si, um indício de que também era bem nascido entre as distintas famílias: sendo filho do capitão Francisco Ignácio Ribeiro de Abreu e Lima e neto do coronel Lourenço Gomes de Abreu e Lima, podia oferecer aos seus filhos o direito de servir na Academia Real Militar, oportunidade só concedida a nobres ou oficiais de alta patente, o que sua família tinha a contento. Também aí, percebe-se que Abreu e Lima realiza aquele protótipo de revolucionário, cujas ligações com a nobreza de ascendência portuguesa já aclimatada ao Brasil se fazem evidentes. José Ignácio Ribeiro de Abreu e Lima (padre Roma) se ordenou frade carmelita no convento de Goiana em 1784, respondendo pelo nome de frei José de Santa Rosa, mas seu percurso não se restringiu ao âmbito religioso. Ao contrário, sempre foi pautado por uma atuação política que se consumou com o episódio de 1817, quando foi encarregado de expandir o movimento revolucionário à Bahia, onde foi preso e executado.

No dia 28 de Março, a pedido do infeliz patriota, Abreu e Lima saiu da fortaleza para a cadeia, e aí, banhado em lágrimas, abraçou seu idolatrado pai, que no dia seguinte foi arcabuzado no campo de Sant'Anna; e para maior ostentação dessa cena tristíssima, obrigaram ao jovem Abreu e Lima a assistir a lúgubre festa da tirania, a execução do seu pai.

Fácil é de compreender-se como uma mão de ferro arrancava o coração traspassado de vivíssima dor de Abreu e Lima, na sua própria frase, quando ele, debilhado em copioso pranto, foi arrancado para sempre dos braços de seu querido pai para dar-se começo ao sacrifício desse mártir da liberdade, dessa vítima do puro entusiasmo pela emancipação política da pátria. [...] Depois desse horrível transe, Abreu e Lima ainda passou alguns

meses na cadeia, em companhia de um seu irmão e de outros patriotas que eram remetidos presos de Pernambuco. Em outubro de 1817, conseguiu ser solto com seu irmão, e obtendo da Maçonaria o auxílio de uns 100 pesos em moeda, abandonaram a pátria e embarcaram-se para os Estados Unidos, onde chegaram em fevereiro de 1818. (Costa, 1981, p. 550).

A considerar a ênfase no episódio e o próprio talhe que é dado a Abreu e Lima, provavelmente, foi essa a fonte de que João Cabral se valeu para compor o seu poema, cujo recorte temporal se estende daí a mais um pouco, bem menos curto do que a vida de Abreu e Lima que prosseguiu insone ainda vários anos, atormentado pela morte do pai. Quase um ano depois de fuzilado o pai, em fevereiro de 1818, Abreu e Lima junto a seu irmão Luís Ignácio Ribeiro Roma – que havia sido detido e humilhado diante do pai, quando de sua prisão na Bahia – desembarcariam nos Estados Unidos. De lá rumaram para Porto Rico, depois de Abreu e Lima se desavir com Antonio Gonçalves Cruz Cabugá, enviado no ano anterior pela comissão revolucionária em busca de ajuda estadunidense, sem sucesso. Então, fixaram-se os dois irmãos na Venezuela, ficando um como comerciante que logo prosperou e o outro se alistando no exército revolucionário de Simon Bolívar. Com o êxito comercial alcançado, Luís Ignácio voltou ao Recife, onde fundou o *Diário Novo*, que viria a ser o principal libelo a favor da revolução pernambucana desencadeada em 1848 e que estava situado exatamente na Rua da Praia. Como nesta rua se reuniam também muitos comerciantes estrangeiros, notadamente portugueses, então, chamados pejorativamente de “marinheiros”, logo se fixou a pecha de “praieiros” a quem se opusesse ao governo, fosse por ser jornalista ou por ser português, ainda que uma das principais reivindicações dos ditos praieiros fosse a nacionalização do comércio a varejo, e não a partilha com os estrangeiros.

Abreu e Lima mesmo só voltaria ao Brasil em 1832, depois de passar pela corte de Luís Felipe, em 1831, no auge de seu prestígio, onde travou contato com D. Pedro I, com quem logo se identificou. A esse episódio se deveu sua adesão ao partido Caramuru, pró-absolutista, que reclamava a volta do imperador. Para quem teve pai revolucionário em 1817 e se alistou no exército bolivariano, uma atitude dessas pode parecer contraditória. Mas a contradição já se desfaz se pensarmos que ainda eram muito recentes suas desilusões com o exército revolucionário, que se convertera em mais um palanque do caudilhismo. A partir disso, o brado revolucionário com vistas ao fortalecimento do feudo doméstico se fazia um artifício retórico já conhecido por Abreu e Lima. E para um militar que havia convivido com grandes homens, inclusive com o próprio Bolívar (Chacon, 1983), a falta de reconhecimento do mérito lhe soava ainda mais desprezível do que qualquer outro pecado capital. O seu idealismo romântico se via completamente desagregado quando aterrado no Brasil, de onde não faltavam maus exemplos de lisura e correção. De temperamento sanguíneo, a Grã-Colômbia sonhada também não podia lhe servir de pátria, tendo ficado no poder dos líderes antes revolucionários com quem se indispusera em nome do seu muito estimado general Bolívar.

De volta ao Recife em 1844, depois de 27 anos de ausência, com significativa passagem pelo Rio de Janeiro, onde polemizara com figuras do porte de um Varnhagen e de um Feijó, inclusive com interesse literário, o que já rendeu alguns estudos (Souza, 2007, p. 41-53). Assim como Abreu e Lima, seu irmão Luís Ignácio havia se tornado revolucionário compulsivo, tendo se envolvido na Revolta dos Afogados de 1829 e na revolta capitaneada pelos irmãos Carneiro de 1834, agora seu *Diário novo* se tornaria um dos eixos mais efetivos da revolução pernambucana, que se estendera de 1848 a 1849. Também é digno de nota que seu outro irmão João Ignácio Ribeiro Roma, tendo

participado da Confederação do Equador em 1824, tenha sido alvejado com um tiro na cabeça, por ocasião da retirada das tropas praieiras que invadiram o Recife pelo norte (Carneiro, 1960, p. 130). Dentre os muitos epítetos conferidos aos revolucionários que se reuniam em torno da Rua da Praia, um deles era “os filhos do padre Roma”.

Sob tal perspectiva, o perfil de Abreu e Lima se nos afigura exemplar. Não por encarnar, naquele momento, o protótipo de revolucionário àquele incendiário ano de 1848, e sim porque ilustra nos devidos termos o quinhão de contradições em que a Revolta Praieira estava envolvida e, por extensão, a sua persona também. Sendo filho de uma família tradicional, mesmo porque o seu pai combatera ao lado do barão da Boa Vista até 1817, estava imbuído de todo o arsenal de ideias francesas, mas sem vínculo nenhum com o poder vigente, apesar de ter assumido a condição de porta-voz dos demais proprietários de engenhos desconsiderados pela política cavalcanti (Lima Sobrinho, 1949, p. 30). Além desses, havia também uma massa esfarrapada, os chamados molambos, que pareciam conferir algum sentido ao que saía das palavras do general, até porque estavam desprovidos de outras possibilidades que não as decorrentes da política baronista, tal como os senhores-de-engenho que lhes serviam de esteio. Diante disso, o perfil do ‘general das massas’ se iluminava em perspectiva, devido ao passado revolucionário do pai e também à sua investidura junto ao exército de Bolívar.

Será esse mesmo ponto de sua figura que João Cabral vai eleger como elemento de apreciação, só que a exploração do poeta para aí. Já o próprio Abreu e Lima se firma em Pernambuco para adotar a postura de teórico e propagandista do movimento praieiro, o que lhe custou um processo, onde também era tratado por General – julgado por Nabuco de Araújo, já nos idos de 1850 (Mello, 1979, p. 452-464). O mais estranho do poema é que os episódios referidos pelo poeta

não esgotam o repertório da personagem, que se desdobra em eventos posteriores ao tempo recortado no poema. Com isso, o seu enredo vai a contrapelo inclusive da vida do “general das massas”, que é distorcida na medida em que é mostrada apenas em parte.

Durante a revolução praieira, Abreu e Lima não se empenhou no campo de batalha e a verdade é que manteve previdente distância dos levantes armados, embora a Rua da Praia continuasse a servir como polo aglutinador da revolução, não só no plano simbólico, mas também na participação dos filhos de padre Roma naquela revolução. Aliás, desde *Um estadista do império* (Nabuco, 1997, p. 93-120), muito intérprete daquela revolução já reiterou que a Rua da Praia foi mais levada pelo movimento do que conseguiu orientá-lo. E a esse respeito, é preciso frisar que a posição de Abreu e Lima não ajuda a refutar o argumento, figurando mais como personagem estratégica do que militante engajado. Talvez a isso se deva o papel simbólico que ele acabou tomando, após o fracasso revolucionário.

A imprecisão do perfil que se descola da historiografia que o rodeia é similar à imagem que João Cabral timbra no seu poema. Por isso, todos os comentários desenvolvidos até agora visaram não só a exploração do que o poema mostra ou suas entrelinhas revelam, mas sobretudo a explicitação do que o poema deliberadamente se exime de explorar e que passa pela participação do general de Bolívar na Revolução Praieira. Daí pode-se inferir algo acerca da intenção do autor, que talha Abreu e Lima como capitão e em função da Revolução de 1817 – da qual só vivenciou lateralmente –, e em campanha de Bolívar, mas sem relacioná-lo aos acontecimentos posteriores, entre os quais se destaca sua participação mais efetiva no solo pernambucano, nos anos de 1848 e 1849.

Cumpre que se pergunte, pois, o porquê da insistência de João Cabral de Melo Neto na patente de capitão, quando o próprio Abreu

e Lima se intitulava general nos seus panfletos e assim era reconhecido, inclusive no julgamento a que foi submetido em decorrência da Praieira. Talvez se devesse ao fato de ele querer registrar em poesia, de outro modo, o episódio específico de 1817, que passa pela prisão do capitão e pelo fuzilamento de seu pai, até sua adesão ao exército de Bolívar. Se for assim, a considerar a precisão histórica de sua obra, tal episódio se faz curioso no contexto em que surge, uma vez que Abreu e Lima antes de ir à Bahia, como atesta o poema, fora ao Rio de Janeiro, onde havia recebido, inclusive, a patente de capitão. Além disso, após se ir a Bolívar, só voltou ao Recife depois de muito passear da Europa ao Rio de Janeiro, onde teve sua patente de general reconhecida no Brasil, tendo lhe sido conferida inicialmente em Bogotá. Tudo isso aponta para o perfil da personagem do poema, que, mais do que um sujeito urbano do Recife, se caracteriza como um cosmopolita, desde antes da morte de seu pai e assim continuou depois do fracasso da Grã-Colômbia, que é o tempo recortado no poema. Tal como aparece no poema, o perfil de Abreu e Lima demanda uma compreensão temporal contígua ao da celebração de um mito, anterior ao tempo de sua participação no exército bolivariano, depois da qual a imagem do general se esfuma.

A partir de certa altura de sua produção – onde podemos localizar o *A escola das facas* e, por extensão, o poema “Abreu e Lima” –, a forma utilizada pelo poeta se aproxima de algo como que de um cacoete de expressão, mesmo sem abrir mão do rigor que lhe é constitutivo. A considerar quem buscou renovações toda uma vida, a partir de certa altura renovar-se coincide com repetir-se no plano formal e retomar-se no plano histórico. Do poema podemos destacar, ainda, os substantivos nucleares, que, na sequência, se dispõem assim: honra, distinção, farda, independência e vida – o que é demasiado estranho, sendo o poeta avesso a substantivos abstratos. Além desses,

destacam-se ainda os substantivos próprios, a saber, Abreu e Lima, padre Roma, Bahia, Venezuela e Bolívar. Como desdobramentos desses, podemos considerar alguns qualificativos, que servem para designar os sujeitos envolvidos naquela história, a exemplo “capitão”, “rei” e “vice”, além do já mencionado “padre”. Estranho mesmo é que em meio a tantos nomes não apareça um José Inácio, um Simon... Quero dizer, todos os nomes constantes no poema, sejam qualificativos ou não, apontam para uma cristalização da linguagem, identificada sobretudo nas honrarias, títulos e sobrenomes. A ponto de que os sujeitos ali apresentados parecem se configurar mais pelo que representam do que por aquilo que foram ou viveram de fato, como se não interessasse a pessoa que cada um foi.

Essa mesma redução pode ser evidenciada de outra maneira se nos restringirmos a outro plano do vocabulário, quando dispomos das seguintes formas verbais nas duas primeiras estrofes: conceder e convidar. Os verbos apontam para o discurso protocolar e oficioso, que caracterizam sobremaneira os universos militar e diplomático. Isso, de certa forma, é contradito nos verbos da última estrofe, que criam uma desestabilização entre si, como se vê pela oposição entre “vestir” e “pregar”. Os dois verbos, assim postos, parecem resumir a determinação militar e a ascese religiosa, que, entrelaçados, dão a dimensão do contexto do poema e até do perfil de Abreu e Lima, que oscila de uma esfera a outra. Sobretudo porque se refere a um pregar com a vida, tal como aconteceu com aquele que vestiu a farda de Bolívar e por ela lutou como se fosse a própria pele, já que debaixo daquelas vestes quase morreu, assim como o pai morrera por outra causa e sob outra indumentária. Os vínculos que os unem, decerto podem se estender da vida para o verbo, que se apresenta de início na passiva até que aparece o sintomático “se foi”. No primeiro momento, “se foi de quem” e no segundo, “se foi para”, o que dá bem a dimensão de um

alguém de quem se vai e um lugar para onde se vai. Assim, faz surgir certo perfil de Abreu e Lima no momento em que se aproxima de Bolívar, quando revela os princípios de que estava imbuído o capitão.

O fuzilamento do pai se torna ato fundador também no poema, uma vez que tudo quanto o capitão fizera parece ser decorrente daquele acontecimento primeiro e marcante, soprando-lhe um espírito que demanda celebração da sua memória, com sangue. Talvez agora devamos retomar os fios daquele raciocínio em que história e simbolização se atam para constituir a expressão de João Cabral de Melo Neto, sem esquecer que a dimensão histórica se alimenta de um poder simbólico, que fica ainda mais fortalecido quando entranhado numa matriz formal tão vigorosa como é a que está sendo acionada. Assim como a história narrada por João Cabral carrega consigo a reivindicação de se instituir em oposição a um discurso já existente, de igual modo a matriz formal forjada por ele se opõe a certa tradição.

Assim colocado, o problema nos dá a dimensão de um sujeito circunstanciado e consciente dos modelos históricos e formais com que tem de lidar. Fundidas as dimensões formal e histórica, no que cada uma tem de particular, chegamos a certa subjetividade, objetivada nos versos de um certo João, que insiste em se opor de uma maneira singular ao que está posto, seja como matéria histórica ou como poesia. Reforçaria, ainda, que o reajustamento do discurso saído da boca de João Cabral opõe-se ao do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e também ao do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (Schwarcs, 1993, p. 99-140). Mesmo tendo ocasionalmente sido inspirado por escritos de membros daquele instituto pernambucano, como é o caso de Mário Melo – que prefigurou o *Auto do Frade* –, não significa dizer que o poeta esteja de todo integrado à produção dali oriunda.

O fato de se colocar como uma voz dissonante no contexto da literatura brasileira não se deve exclusivamente à excentricidade do autor, e sim ao modo como uma sensibilidade divergente se fia pelo restabelecimento de certo discurso histórico, que o poeta não cansa de emendar. Por conta disso, não é de todo seguro fazer uma acomodatória separação entre sujeito poético e história regional, uma vez que esses termos são confluentes na poesia de João Cabral de Melo Neto, desestabilizando a ambos, o sujeito e a história. Aliás, se tivermos de tecer considerações sobre um, inapelavelmente resvalaremos em iluminações sobre o outro. O sujeito, porque não é necessariamente através de um “eu” que o reconhecemos na obra de João Cabral, mas antes de tudo pela matéria abordada na qual o autor se projeta, através de um modelo formal próprio que se converte em veio expressivo; a história porquanto se vê algo de renovação no seu discurso, que demanda novos sujeitos para sua leitura, sendo a figura de João Cabral portadora de voz privilegiada, que contradiz a convenção instituída.

Dos livros de João Cabral, o *A escola das facas* é um dos que reúne maior quantidade de referências à história que se desenrola a partir de Pernambuco, apontando para a memória que o autor reclama. É bem sabido também que toda a parte de sua produção que remonta ao Recife foi feita quando ele estava distante da cidade e, por conseguinte, todo seu discurso sobre Pernambuco ganha automaticamente o estatuto de reminiscência, cuja necessidade de rememoração se faz imperativa. Ao ter elegido uma figura tão controversa quanto Abreu e Lima para compor sua obra, é necessário perguntar qual a reivindicação que o autor está fazendo para sua produção artística, sendo ele um poeta e o outro, um militar. Em última análise, cabe a pergunta de qual subjetividade está sendo acionada, uma vez que ela não está infensa à matéria com que trabalha, sobretudo porque estamos falando numa subjetividade poética, que, mais do que absorver tudo quanto

possa se afigurar como seu exterior, se inscreve no próprio objeto manipulado. Também a isso se deve considerável dificuldade de identificar o sujeito cabral, devido ao fato de sua poesia produzir um efeito contrário ao que se espera da linguagem poética. Linguagem essa que também se estrutura por meio de uma subjetividade, cuja expressão não é espontânea para o autor e se faz através de índices históricos com os quais identificamos algo da vida e das eleições do poeta. O interesse em precisar o grau de aproximação entre o poeta diplomata e o general revolucionário reside, pois, no fato de que aqui estamos lidando com uma personalidade histórica que é a um só tempo política e literária, se entendermos como literatura a produção jornalística, historiográfica e sociológica feita por Abreu e Lima.

Assim, estabelece-se uma relação viva e dinâmica entre a representação histórica associada à personagem e o tipo de elaboração poética que o autor aciona. A história presente na obra de João Cabral só aparece com nitidez, porque inscrita num lastro simbólico, que orienta o enredo de sua narração e se oferece como esteio capaz de avivar a compreensão da história do Brasil. Para tanto, a descrição de uma vida parece funcionar melhor a seus propósitos, porque torna mais palpável a história retomada e se inscreve num dos símbolos pernambucanos, já convertido em nome de praça, refinaria e cidade. Ademais, a apresentação poética de Abreu e Lima não se restringe à sua celebração, mas apresenta certo conjunto dos conflitos pelos quais passou, o que só acende o traço do tempo e de uma experiência, mais do que o de uma insígnia.

Como se vê no poema, convidar filho de padre para assistir ao fuzilamento do pai não era dos acontecimentos mais corriqueiros, ainda mais sob a crença popular de que matar padre dá azar. Tampouco era comum ser alistado no exército de Bolívar numa época em que nem mesmo a ideia de nacionalidade estava consolidada entre nós.

Além disso, poderíamos ressaltar as campanhas e polêmicas em que Abreu e Lima esteve envolvido no Brasil, que vão desde a reivindicação pelo reconhecimento de sua patente de general, passando pela Revolução Praieira, até as polêmicas que desenvolveu – fosse pelo socialismo, fosse pelo maior reconhecimento do espaço feminino.

Dos filhos de padre Roma, Abreu e Lima foi o que mais durou e com uma vida fulgurante, quase reluzente: após sua estada no Rio de Janeiro, retornou ao Recife e passou a colaborar na imprensa e a polemizar contra os bacharéis da Faculdade de Direito, já que seu título de bacharel, adquirido quando de sua formação militar naquela cidade, implicava formação superior, tendo ele atingido a patente de capitão aos 22 anos. Passadas as escaramuças junto ao exército de Simon Bolívar, sua interferência passou a ser mais de feição intelectual do que militar. Como havia mantido contato com grandes nomes da política internacional, ficou a par das grandes teorias sociais da época, a ponto de ter sido pioneiro no Brasil com a visão da história como luta de classes (Chacon, 1965, p. 145-190). A luta em campo de batalha se estendia agora a outras frentes, com a mesma paixão revolucionária de antes, o que no poema está sugerido através dos versos: “Não era a sua, mas pregava/ uma independência com vida.” A sentença, que poderia soar retórica, ganha outra dimensão no interior do poema, pelo perigo de vida a que Abreu e Lima se expusera reiteradas vezes, desde a morte do pai: pelo risco de retaliação imperial, pelo alistamento no exército bolivariano – onde liderou batalhas importantes – e cessadas as lutas ao longo da América Latina, envolvera-se noutras causas libertárias, cujo maior exemplo é o da Revolução Praieira.

No poema em foco, o tratamento formal se aproxima mais do estilo sedimentado pelo autor ao longo de sua produção do que das exigências narrativas da matéria abordada, a que aquela composição serve de suporte e constituinte. Esse aparente lapso nos conduz a ou-

tras considerações, se lembrarmos que a expressão do poeta se fia numa conjunção dialética entre história e o significado simbólico que ela adquire, desdobrado na sua poesia. Como a forma do poema se faz também um dos elementos que ajudam a sedimentar o viés simbólico da história que João Cabral reclama, salta aos olhos que ele faça um uso próprio da forma, destacando quadras, octossílabos, sintaxe condensada e vocabulário comum que ressalta o nome de figuras históricas. Essa aparente tranquilidade com que o poeta concilia termos tão contraditórios pode ser lida, na verdade, como a mimetização do discurso histórico que apazigua um sem-número de contradições.

Ao apresentar-se, moderadamente tenso, o poema de João Cabral chama a atenção através da forma para contradições que parecem resolvidas, embora com serenidade ele as mostre irresolutas, até mesmo sob o ponto de vista da forma. Neste poema, tal conjunção não é processada com a mesma eficácia de outros casos mais conhecidos em que matéria e forma sob tensão se fundem para dar corpo à sua expressão. Não fosse pelos característicos octossílabos e pela toante das quadras, de tão comportado na superfície, o poema poderia ser associado até a outro autor, que não aquele João Cabral incontido, a pique de explodir. No entanto, tal arrefecimento da forma é que produz um poema estranho, a ser estranhado inclusive como peça de João Cabral.

Mais do que refratária, deslocada ou circunstancial, a objetividade cabralina revelada no poema simula-se interessada num tipo bem específico de exploração da descrição histórica, como se estivesse imbuída da tarefa de celebrar mitologias, revelando-se precária já no seu intento ao se basear na história contra a qual o mito se insurge por princípio. Assentada a diferença entre o projeto e a realização no plano discursivo, não menos curioso é que a história e o mito, tomados como grandezas excludentes, se revelam como áreas conflitivas

no interior daquela poesia, que não as sedimenta. A história e o homem que se deslindam a partir do poema “Abreu e Lima” se esfarram mutuamente, inclusive porque se equilibram no poema através do sujeito que lhes dá voz e talvez só devido a este mecanismo é que ganhem unidade ali, porque se submetem à intervenção de um sujeito ordenador.

Assim, a história não se subordina à historiografia nos termos esperados, posto que tenha sido avariada pela exploração que o poeta lhe devotou. Tampouco podemos restringir aquela história a uma mitologia particular do poeta, porque aponta com pretensa exatidão para acontecimentos exteriores ao sujeito. O desconhecimento da história ultrajada não é suplantado efetivamente e se abre em precedente para mistificação. A expressão arredia daquele sujeito poético se redime noutros termos, quando concilia uma imagem à sua expectativa, ainda que estejam fraturadas na sua base, a imagem e a expressão do sujeito. O intento de unir poesia e história se realiza bem, porque houve um fracasso, que é transmitido no discurso histórico e também na realização poética de um sujeito bem circunstanciado. Só por isso se fortalecem ambos, a história e a poesia, ainda que o feito tenha sido precário nas duas dimensões em que o texto se encerra, seja histórica ou poética. Em ambos os casos, a precariedade do resultado é que chama a atenção, tanto como informação desencontrada quanto como realização formal inacabada, posto que se valha de um suporte histórico que é, já de si, avariado naquela composição.

Sob tal perspectiva, tudo o que for dado objetivo naquela obra passa a ser também revelador do sujeito poético, que se transfere para os demais objetos com que trabalha. Desse modo, chegamos à síntese aparentemente paradoxal de que quanto mais objetivo o sujeito cabral pretende se expressar, mais objetivamente sua subjetividade aparece e se deixa absorver. Converte ele, pois, sua subjetividade em coisa

objetivada no corpo do poema, através do assunto e demais recursos expressivos.

Assim, o discurso histórico vem reforçar a objetividade inerente à sua expressão e sofreia o passo de maiores divagações, inscrevendo sua subjetividade na ordem das eleições que lhe são reveladoras. Noutros termos, é a disposição objetiva do discurso histórico, com o seu escopo voltado para particularidades, que se transfere para particularidades do autor, conferindo às disposições do seu texto uma porção subjetiva. A fusão de domínios afins concorre também para a discriminação de um sujeito particular, timbrado em preto e branco. Desse modo, tal sujeito estaria para aquela poesia assim como uma história determinada se faz elemento da estrutura que caracteriza um fazer literário, em que o autor radica sua expressão. O sujeito que se atualiza reiteradamente ao longo da obra cabralina reclama de igual modo uma atualização da matéria que elabora e, se assim quisermos, da história que aciona, conduzindo de roldão sujeito e história para a mesma dimensão em que se apresentam como equivalentes expressivos do autor, que se desenvolvem ao longo da obra. Daí decorre que sua *persona* literária configurada num primeiro momento não necessariamente tem de se manter em momentos seguintes, como já foi observado (Vilaça, 1996, p. 145-146).

Para o poeta, muito vem a calhar certa narrativa histórica, que se faz duplamente objetiva: por possuir a objetividade própria da disciplina e porque tal disciplina, quando particularizada, se propõe a captar os bens culturais legados como despojos de sua família ou do seu tempo.

A observação da história que, não raro, dificulta a compreensão do que na experiência dali decorrente existe de caráter exemplar – restrita no mais das vezes à descrição de eventos, não transferíveis para outros tempos ou discursos – figura um ótimo ponto de partida

para a apreciação da obra de João Cabral de Melo Neto, cindida no seu
vez histórico. Aí está o eixo exato que oscila qual pêndulo que ora se
aproxima de uma estrutura poética determinada e ora de um sujeito
histórico como constituintes daquela poesia. Desse modo, tal sujeito
estaria para aquela poesia assim como uma história determinada se faz
elemento da estrutura que caracteriza um fazer, onde o autor radica sua
expressão. O sujeito que se atualiza reiteradamente ao longo da obra ca-
bralina reclama de igual modo uma atualização da matéria que elabora
e, se assim quisermos, da história que aciona, conduzindo sujeito e his-
tória para a mesma dimensão em que se apresentam como equivalentes
expressivos do autor, que se desenvolvem ao longo da obra.

Ancorada numa voz que lhe serve de esteio, a tradição lírica
tem sabido projetar o que é da esfera do sujeito na universalidade
encarna. Para o autor, muito vem a calhar a narrativa histórica per-
nambucana, que se faz duplamente objetiva: por possuir a objetivida-
de própria da disciplina e porque tal disciplina, quando adjetivada,
se propõe a captar os bens culturais legados como despojos de sua
família ou do seu tempo. Ao focalizarmos um momento preciso da
obra, quando o passado familiar do autor irrompe com maior força e
nitidez, dispomos de maiores elementos para averiguar qual a história
que ele manipula, sem que possamos nos assegurar de que estejamos
mais próximos da realidade mesma, mediante a figuração do autor, a
exemplo de Abreu e Lima. E mesmo quando dispusermos de índices
que nos conduzem à descrição da realidade, será sempre pelo filtro
do que há de malogrado na na realidade descrita que a acessaremos, o
que funciona mais como um indicativo do seu sujeito do que algo que
foi registrado, de fato, muito embora esta seja a montaria que lhe ser-
ve de cavalgadura. Incorporar a história é antes de tudo, no seu caso,
uma maneira sofisticada de se afirmar, porque assim se inscreve num
grupo específico, para o qual o passado se apresenta como condição

da existência familiar pregressa, que se desdobra no presente. Além do quê, tal existência só se configura devidamente quando imbricada num arcabouço formal, que se coloca como condição irrevogável à sua expressão. Só quando aquele complexo formal se entrelaça a condicionamentos históricos é que se apresenta algo como um estilo, através do qual surge um sujeito que se faz laboriosamente.

Sendo o sujeito poético uma entidade conotativa, por excelência, que incide frontalmente na particularidade denotativa da história tragada pelo texto, estas duas dimensões presentes na poesia se tornam, por sua vez, intercambiáveis pela particularidade que as enlaça, sem ferir o que ali haja de porosidade histórica ou de artifício retórico. Uma ou outra dimensão do texto sobreviveria isoladamente sem que, com isso, houvesse prejuízo da compreensão do que viesse a ser a história em curso ou o entendimento de poesia em voga. Tal separação só não poderia assegurar uma compreensão satisfatória do objeto estético particular. Isso posto, interessa saber que a figura decalcada da realidade convertida em procedimento poético, distintivo de um estilo, passa a ser o escudo da expressão correspondente, tão particularizada que não se submete à bitola de particularidades outras.

Quanto mais não seja observada em sua dimensão histórica, aquela obra mais se afirma como portadora de uma estrutura poética que se estabelece e firma parâmetros para seus sucessores. Ocorre que a matéria que João Cabral incorpora é pautada por uma sucessão de eventos que lastreiam uma diacronia – por mais abstraída que se apresente –, nem sempre partilhada pelos seus simpatizantes e que tampouco convive em harmonia com o discurso histórico constituído ou em voga. Com isso, o autor sedimenta uma outra estrutura narrativa – forjada na história –, que, enquanto narrativa histórica fibra o seu discurso, reconhecidamente de feição poética. Por isso, mesmo que se pretenda uma separação sistemática entre história literária e narrativa

histórica, ainda assim a do poeta pernambucano não parece se alinhar, já que lança mão de expedientes próprios, cujos desdobramentos apontam mais para a especificidade ali constituída do que para a reprodução de estruturas discursivas já dadas, sejam no plano histórico ou literário.

Diante do exposto, parece assente que aquela estrutura poética tão obsessivamente perseguida se constitui melhor quando entrelaça uma apropriação histórica a uma subjetividade esquiva e arredia; daí decorre que aquele sujeito circunstanciado – em Recife ou em Sevilha – desloque as expectativas do que viessem a ser poesia e história, que se entrelaçam na sua expressão formalizada. Seja de Recife, seja de Sevilha, a história manipulada interessa na medida em que servir ao seu discurso e se constituir como índice de sua condição de estar no mundo. Neste contexto, sua poesia nunca se restringe a reproduzir ou atualizar o discurso histórico, mas também pela via histórica vem dispor de uma nova exploração da subjetividade. Em vez de um sujeito envolto na sua singularidade, agora haveríamos de nos contentar com a particularidade de um sujeito historicizado que se projeta num modelo formal. Isso tampouco implica algum tipo de superação, e sim a revelação de um recurso que vem a compor uma estrutura discursiva específica, que também sofre e se constitui a partir de seus abalos. Também por isso, há grande dificuldade de se identificar com aquele sujeito – projetado na escrita –, a considerar sua extração social, acrescida da variante geográfica. Daí a fiar-se pela identificação da matéria tratada pode resultar em ato igualmente inglório, posto que eleita pelo autor mais em função da exploração que permite do que pela comunhão de princípios que suscita. É ainda uma vez aquela estrutura discursiva que nos sobra como ato comunicativo, particularizado pelo que há de histórico e subjetivo na produção do autor.

Observando a obra de João Cabral em cada uma de suas composições, temos a impressão de que quem fala é o objeto, quando na

verdade existe um sujeito imperativo a ditar medidas e tons para que as coisas falem. E estas só falam quando chanceladas pelo seu timbre. Não é ocioso lembrar que o anseio de observar a matéria tratada na obra possa resultar em embotamento da compreensão da forma estruturada em que aparece, quando não considerada como parte integrante daquela expressão literária. Se até agora a compreensão daquela obra foi orientada pela sua dimensão representativa (de elementos contextuais) em compasso com sua dimensão construtiva (de elementos técnicos), é mais do que oportuno inserir a essas dimensões a expressiva, que a partir da subjetividade costura os demais elementos que lhe são constitutivos, ampliando-os, o que nos impele a reconhecê-lo através de algo que não é natural, porque assim se fez. Labor esse de feição particular, que se faz histórico. A insistência na artificialidade do procedimento tem, ao menos, um mérito: se não servir para levantar alguma desconfiança sobre o caráter demiúrgico da poesia, certamente servirá para esboçar um olhar perscrutador sobre quem a produz.

Por fim, o saldo que nos fica passa por um balanço muito modesto, calcado no reconhecimento de que a mesma lupa universalista que confere ao objeto literário a possibilidade de ser entendido em tempo e espaço diversos, também dificulta sua visualização num espaço e tempo precisos, mesmo que estes estejam circunstancialmente mais próximos do leitor. Daí advém que algumas experiências não podem ser partilhadas, já que o desenvolvimento tecnológico não implica necessariamente o acúmulo de experiência. O reconhecimento deste limite se nos torna possível devido à existência de um sujeito encurralado no seu tempo e nos espaços que ocupou, mediados pela experiência profissional e pela inscrição social, que decalcamos da voz de João Cabral de Melo Neto.

PARTE II

Memória e subjetividade no livro

A escola das facas

Capítulo 5

Pessoas de nome e cassacos em número

Se Pernambuco já vinha orientando a feitura da obra de João Cabral e, dentro desta, a cana-de-açúcar vinha ocupando lugar de destaque desde sempre – tal como foi ilustrado na leitura de “Psicanálise do açúcar” –, certamente é no livro *A escola das facas* que o universo canavieiro vai ganhar maior relevo. Em outro poema do livro, “A voz do canavial”, o mesmo alísio é que vai servir de lima para amolar a navalha das folhas da cana. Ou ainda, em “O fogo no canavial” compõe-se o cenário da mais desvairada irracionalidade no fogo que devora a paisagem canavieira, despindo-a sem deflorá-la. Assim, vamos acompanhando como o poeta vai se utilizando de elementos da cana e associando-os a seus princípios de composição. Por isso, a cana torna-se alvo e gume da faca que o poeta empunha; o canavial é, simultaneamente, a imagem da perfeição esbelta e linear, como também é a imagem viva do inferno, quando queimado.

Na fusão que o poeta promove entre seus princípios e a matéria da cana-de-açúcar, o resultado conseguido produz um efeito muito singular, porque imbrica sua estratégia de composição e as circunstâncias a que ele esteve submetido. Desse modo, as marcas que nos conduzem ao seu sujeito são duplamente efetivas: seja pela matéria tratada, seja pelo tratamento que lhe é dado. E quando falamos em tratamento na obra de João Cabral, não podemos nos esquecer de

uma preocupação com o âmbito social, que é constitutiva de sua poesia, enformada pela observação histórica ou pelo recorte geográfico.

Como a Confederação do Equador (1824) aparece como o momento mais efetivo das revoluções pernambucanas na obra do poeta e, para tanto, basta que se leiam os poemas do mesmo *A escola das facas* dedicados a Natividade Saldanha e Frei Caneca – que serão radicalizados no seu livro subsequente que é o *Auto do frade* (1984) –, também é verdade que vários outros momentos igualmente importantes vão aparecer na obra do poeta e que ultrapassam o limite de 1817 a 1824, seja para diante ou para trás. Por isso, vão aparecer remissões à Restauração Pernambucana (1654), à Revolta dos Mascates (1710-1711) e a todas as demais revoluções republicanas até a Revolução Praieira (1848-1849). Tal percurso serve de ótima ilustração da história do Brasil, que tem o privilégio de ser o único país da América cuja emancipação política não coincide com a proclamação da república. Reivindicação essa que já havia sido amadurecida desde o século XVIII na província de Pernambuco, sob influência do pensamento francês e da política norte-americana, com quem os pernambucanos tentavam estreitar relações já no mencionado século XVIII, a exemplo dos poemas “A cana e o século dezoito” ou “A moenda de usina”, também coligidos no mesmo *A escola das facas* e que exploram o universo canavieiro em perspectiva conceitual e que, por isso, não serão abordados aqui, para que se dê ênfase às pessoas que rodeavam âmbito residencial, sem necessariamente compor o universo familiar de João Cabral de Melo Neto, porquanto serviram à sua família como trabalhadores, contíguos ou moradores das residências.

Uma vez que a obra de João Cabral se pauta por um caminho próprio, qual seja, o de contradizer a tradição romântica e produzir uma poesia que se aproxime mais da realidade, só dá a dimensão do

conjunto de contradições que anima sua produção. E se, apesar disso, ainda quisermos investigar qual a realidade expressa na sua obra, nada mais oportuno do que assumir a forjadura que o poeta engenha. Assim, poderemos visualizar como se constrói o universo que ele aborda, seja como remissão a uma determinada experiência, seja, ainda, como essa experiência repercute no interior da sua obra, já que opera com esses dois planos intrinsecamente. Aí podemos, então, fazer uma exploração do *A escola das facas* a partir dos empregados do eito que rodeavam as casas que o poeta teve acesso na infância e que vão desde uma ancestralidade remota até a mais recente, que carregam o nome da família e marcam sua poesia de modo bem particular, como se vê:

Horácio

A Otávio Freitas Júnior

O bêbado cabal.
Quando nós, de meninos,
vivemos a doença
de criar passarinhos,

e as férias acabadas
o horrível outra-vez
do colégio nos pôs
na rotina de rês,

deixamos com Horácio
um dinheiro menino
que pudesse manter
em vida os passarinhos.

Poucos dias depois
as gaiolas sem língua
eram tumbas aéreas
de morte nordestina.

Horácio não comprara
alpiste; e tocar na água
gratuita, para os cochos,
certo lhe repugnava.

Gastou o que do alpiste
com o alpiste cachaça,
alma do passarinho
que em suas veias cantava. (Melo Neto, 1980, p. 10-11).

Veja-se que o grupo a que o sujeito em curso se filia é o de meninos que só criavam passarinhos nas férias e que, voltando às aulas, atribuíam algumas tarefas a Horácio, sob certa remuneração. Note-se também que a prática de se criar passarinhos é tomada como uma doença, da qual Horácio não estava isento, mas, além disso, alimentava-se dela como se fosse o próprio passarinho. Horácio é, portanto, alguém menos do que um ornitologista, já que tira considerável proveito dos pássaros, como tantos outros sem emprego ou sem função social. Isto é, a atividade de Horácio não está vinculada à produção, e sim a um comércio bizarro. Aí ele se ocupa de um tipo de diversão bem particular, que se dá em uma determinada época do ano para um grupo de meninos bem específico – o daqueles que podem pagar e não têm tempo ou espaço para cuidar da criação.

Horácio se faz, dessa maneira, como um daqueles que se submetem a atividades as mais esquisitas e não é porque creia que assim possa assegurar o seu sustento, mas para poder amenizar o sedentaris-

mo de sua sobrevivência, como se estivesse a todo o tempo festejando, tal como o passarinho. Também por isso sua cachaça se justapõe ao alpiste, assim como o canto dos pássaros seria uma reprodução em miniatura da satisfação de criar passarinhos. Cada um com o seu misto de prazer, clausura, libertação e elemento de cultura. Assim como o canto dos pássaros é reconhecido pelos criadores, como uma prática consagrada no Brasil, sobretudo, aos rebentos tardios ou enfeitados, sem lugar preciso na estratificação social. De revestrés, aqueles temporãos afirmavam algo de tradicional no meio em que viviam, já que não podiam ocupar papel de destaque, como era comum aos filhos bem-nascidos.

Horácio não tinha como ser um aristocrata canavieiro, mas o seu nome assim como suas atividades apontam para o reconhecimento de uma linhagem remota, já que trabalhadores braçais tampouco criavam passarinhos. Revirada a cultura canavieira, todo mundo passou a criar passarinho, inclusive crianças, assim como a nobreza da terra em sua imensa maioria se esvaiu em atividades menos nobres, mas nunca associada ao trabalho braçal. Horácio passa a ser, nessa medida, um ótimo exemplo dessa decadência, porque não tem propriamente um trabalho e porque suas atividades são bastante restritas, como ofício que serve, ilustra e representa um determinado grupo, ainda que bem remotamente.

A prisão de Horácio, neste sentido, é múltipla, porque não é membro de nenhum grupo social, embora ainda figure ao menos um deles; não tem nenhum vínculo preciso, embora saiba exercer algumas atividades. Sua remuneração vinha das crianças, que o tinham como bêbado cabal. Diante de tais circunstâncias, para que criar, de fato, passarinhos? Melhor seria ignorá-los e tomar mais cachaça para alimentar ainda mais a clausura, tal como o passarinho, que, cantando bem, assegura sua prisão perpétua.

O mesmo movimento sinuoso do passarinho a Horácio se radicaliza quando observamos melhor a relação alpiste-cachaça. O alpiste é o alimento básico dos passarinhos, seu feijão com arroz. Já a cachaça é o alimento extraordinário ao comum dos homens e sustento diário ao grupo dos excluídos. Assim como os enjeitados alimentam e reforçam sua exclusão através da cachaça, o passarinho aceita e sentencia sua clausura quando se dá com o alpiste. A prisão de um e a exclusão social do outro se tornam variantes da clausura semelhante a que estão confinados. Acresce ainda que a cachaça e o açúcar vêm da cana, de modo que o mesmo alimento que se traduzia em sinal de riqueza e opulência noutros tempos, agora, convertera-se em produto de degradação daquela mesma cultura que florescera outrora. Os filhos que antes gozavam as benesses do açúcar viriam também a ser os pais e os avós dos que, por agora, degustariam as agruras da cachaça, experimentada desde antes com outro sentido. Horácio, como tantos outros, passa a ser o representante mudo de um calvário insone, que só sossega quando morre, ou como reza o poema: “as gaiolas sem língua/ eram tumbas aéreas/ de morte nordestina.” Conforme descreve o outro Gonsalves de Mello:

Nas palavras do povo: ‘Não há Wanderley que não beba; Albuquerque que não minta; Cavalcanti que não deva’. Ou segundo uma variante: ‘Não há Sá que não minta, Cavalcanti que não deva, Wanderlei que não beba’. [...] O fato de se encontrarem tantos Wanderleys degenerados pelo álcool e destituídos do antigo prestígio aristocrático prende-se a causas principalmente sociais e econômicas que envolveram outras famílias ilustres, da era colonial, hoje igualmente decadentes: a instabilidade causada pelo sistema escravocrata e da monocultura; (Freyre, 2003, p. 336-337).

Mas, além desse sujeito de sobrenome ignorado e nome clássico, outros mais aparecem para recheiar o universo familiar do poeta,

às vezes em número, na constelação de anônimos que comparecem pontualmente no livro *A escola das facas*, sem que saibamos ao certo o que cada uma dessas figuras tem a ensinar, já que estamos diante de uma exposição didática, já afastada das referências históricas que se fossilizam e se convertem em despojos de uma experiência social, que não deixa de ter sua porosidade histórica, muito embora já esteja descolada conceitualmente da base social que lhe serviu de sustentação.

Cento-e-Sete

A José Antonio Gonsalves de Melo

Cento-e-Sete era um agregado
do casão-avô da Jaqueira,
agregado que mesmo ignora
seu quefazer, seu quefizera.

Antes, estivador no porto,
sua matrícula, “cento-e-sete”,
dispensava-o, e nos dispensava,
de dar seu nome, ou de o saber-se.

Na derradeira vez que o vi,
talvez já além dos cento-e-sete,
se queixava a meu primo Jarbas
de formigas que andavam nele.

Se esbofeteava todo o tempo
para esmagar as tais formigas
que lhe corriam sobre a pele
(com uma fúria para mim bíblica).

Porém Jarbas Pernambucano,
recém-doutor em medicina,
ouve-o, em Gonsalves de Melo,
cofia a barba e me confia:

as formigas são a esclerose;
não lhe andam na pele, é por dentro,
mas não lhe diga: que ele creia
morrer no Velho Testamento. (Melo Neto, 1980, p. 33-34).

De imediato, alguns nomes se destacam no poema porque se opõem ao número “cento-e-sete”. O primeiro nome figura já na dedicatória, José Antonio Gonsalves de Melo, historiador e primo do poeta, que, tal como este, nasceu no mesmo casão-avô da Jaqueira. Outro é Jarbas Pernambucano, também primo do poeta e psiquiatra, também filho do ilustre Ulysses Pernambucano de Mello, que dá nome ao atual Hospital de Saúde Mental do Recife e que acolhera o sobrinho em época anterior à sua partida para o Rio de Janeiro. Portanto, o Sanatório Pernambucano, então, de propriedade de Ulysses Pernambucano de Mello, onde o poeta foi abrigado devido a suas depressões e dores de cabeça injustificadas, fê-lo sob duas condições: de ser tratado pelo tio e de ter o privilégio de acompanhar os familiares nas suas refeições, caracterizando aquele espaço como uma extensão da casa familiar. Por causa dessa sua familiaridade com o universo dos esquizofrênicos, mediado por um suporte familiar, é que se deveu o aparecimento de expressões na sua obra como: “algo da estagnação dos loucos”, verso de *O cão sem Plumaz*. Esse conhecimento não foi episódico e nem pode ser tomado meramente como efeito retórico, e sim fruto da própria vivência do poeta, que esteve durante boa parte da sua vida à mercê de surtos e medos inexplicáveis...

Esse universo da família, e comum ao poeta pelas suas experiências, vai ter desdobramentos quando projetado no universo dos cassacos, como Cento-e-Sete, porque não se trata mais da família do poeta, mas não lhe deixa de ser familiar, já que Cento-e-Sete vivia às voltas do sítio de seus avós, na função de agregado. É digno de nota que o termo “agregado” aqui é empregado numa acepção distinta da que Machado de Assis utilizava no *Dom Casmurro*. No caso de Machado, o agregado partilhava do convívio familiar, a ponto de participar das decisões familiares. Aqui, Cento-e-Sete assume a condição do sem-nome, do sem-história, do sem-família. Ele pode até circular no espaço de convivência da família da casa-grande, mas nunca com o poder de opinião ou de decisão. Sua fala, quando aparece é como sintoma de uma doença, a ser diagnosticada pela própria família que se converte, simultaneamente, num lugar que é também um idioma, quando o poema fala em Gonsalves de Melo.

Refiro-me, particularmente, às últimas estrofes quando Jarbas Pernambucano (psiquiatra e primo do poeta) confia em Gonsalves de Melo ao poeta, que, Cento-e-sete estando esclerosado, é melhor que acredite estar sendo acometido por uma peste bíblica, ao ser picado por formigas, comparável só àquelas desgraças contidas no Velho Testamento. Certamente, a revelação do quadro do paciente não alteraria o seu estado de saúde, mas a fúria bíblica é atualizada com uma força desmesurada. Pois a mesma família que acolhe o cassaco é a que diagnostica sua doença. E sua postura diante do fato é a de uma observação resignada, como se diante da impossibilidade de cura, depois da identificação com o paciente, não fosse possível mais do que constatar o trágico da situação, sob um incômodo mórbido, tornando-a ainda mais patética.

A cena, por mais inusitada que pareça, acontece num lugar incógnito, mas nomeado: Gonsalves de Melo. Gonsalves de Mello, além

de nomear um dos costados que se entroncam no Cabral de Mello, traduz-se explicitamente no sobrenome de dois ilustres historiadores pernambucanos homônimos, que, por coincidência, são tio-avô e primo do poeta. Ambos os historiadores são, respectivamente, pai e irmão de dois respeitadas psiquiatras: Ulysses Pernambucano e Jarbas Pernambucano, que atenderam ao poeta quando de suas crises e que trazem o toponímico grafado no próprio nome, tal como o poema também informa. Portanto, além de ser um lugar próprio a historiadores, Gonsalves de Melo se converte também num idioma próprio a médicos, posto que membros do mesmo clã se reunissem em torno deste sobrenome. Cento-e-Sete passa a ser, por conta disso, objeto da história e também da medicina que se praticava no seio da família do poeta, ainda que o agregado não carregasse o sobrenome de “Mello” ou qualquer outro que a ele remetesse.

Assim, gradativamente vamos elencando o grupo de trabalhadores e prepostos que rodeavam a casa dos avós de João Cabral e que, posteriormente, vieram a compor o quadro que emoldura a sua *A escola das facas*. Se já destacamos algumas figuras que se restringiam ao derredor da casa-grande dos avós do poeta, caberia agora destacar uma que usufruísse do espaço interno, como é o caso de Siá Floripes que se transforma em personagem desse poema.

A imaginação do pouco

... Imaginary gardens with real toads in them.
Marianne Moore

A Afonso Félix de Souza

Siá Floripes veio do Poço
para Pacoval, Dois Irmãos,

para seguir contando histórias
de dormir, a mim, meu irmão.

Sabia apenas meia dúzia
(todas de céu, mas céu de bichos);
nem precisava saber outras:
tinha fornido o paraíso.

Os bichos eram conhecidos,
e os que não, ela descrevia:
daqueles mesmo que inventava
(colando uma paca e uma jia)

dava precisa descrição,
tanto da estranha anatomia
quanto da fala, religião,
dos costumes que faziam.

Só parecia saber pouco
do céu zoológico da história:
onde as festas, onde as intrigas,
como era, e o que era, isso de Glória.

Fora do céu de um dia azul
(sempre dia, porém de estrelas)
era a mais vaga descrição
da horta do céu, da Glória aérea.

Para compor-me o céu dos contos,
no começo o vi como igreja;
coisas caídas no contar
fazem-me ver é a bagaceira.

Marianne Moore a admiraria.

Pois se seus jardins eram vagos,

eram altos: o céu rasteiro

era o meu, parco imaginário. (Melo Neto, 1980, p. 90-91).

Nesse poema que versa sobre o contar histórias, chama a atenção o fato de que as histórias de Siá Floripes venham grafadas com “h”. Mais curioso ainda é que o pouco que ela não sabe é do céu zoológico da história. Daí podemos depreender que o poema aciona algum tipo de articulação entre a história hagiológica dos bichos a ser contada e a história já consagrada. Aqui chegamos a mais um diferencial entre o sujeito e a personagem tratada, já que o pouco de ambos é de natureza distinta. O pouco do sujeito ali expresso diz respeito à sua imaginação, ao passo que o pouco de Siá Floripes estava relacionado ao zoológico da história, que ela não sabia contar, mesmo dispondo de uma imaginação extraordinária. Desse modo, o que sobrava àquele sujeito a personagem possuía fartamente e vice-versa.

Neste poema, vamos perceber um céu bem particularizado, seja pela sua redução em igreja, seja pela transfiguração em bagaceira. Revela-se também aqui uma apropriação bem singular ao poeta, que se traduz na sua formação católica – de quem estudou em colégio marista e de quem travou contato com o universo popular –, e também de quem vivia entre engenhos, a ponto de ver tudo o que é contado (inclusive o próprio céu) por meio da bagaceira.

Por conta disso, a bagaceira passa a ser o filtro a partir do qual a visão do poeta se projeta. E não há como ignorar que a compreensão do poema atravessa a bagaceira como índice de representação do universo canavieiro.

Aliás, é flagrante aí uma simpatia do autor pelo universo popular, que ele reconhece bem mais efetivo na boca da contadora de estórias, que ele incorpora precariamente à sua composição. Acontece que ele se sabe diferente, pela sua condição social e pela mentalidade daí decorrente, que se acirra ainda mais quando se trata de uma modalidade de expressão. E mesmo quando se compara com a Siá Floripes, resulta mais a consciência do seu limite do que alguma realização possível, ao menos nos parâmetros desejados.

A sua tentativa de acompanhar a prosadora, presente no poema, só pode ser entendida num outro nível, tal como ele faz ao colocar no mesmo plano Siá Floripes e Marianne Moore, o que corresponderia a colar uma paca e uma jia. Afora o inusitado do quadro, comum a ambas as comparações, a sua é bem menos interessante, apesar de mais sofisticada. No outro caso, é a simplicidade da justaposição que assegura o efeito de comunicação pretendido. O riso vindo da boca popular parece funcionar bem melhor, ainda que embotado na expressão do poeta, que além de calar o que vem de uma zona que não lhe é inerente, quando o reproduz, deixa apenas algo próximo de um sorriso inosso.

As diferenças já existentes entre o poeta e sua prosadora se evidenciam ainda mais quando deslocamos a comparação para a outra poeta, de outra língua e valores distintos. Marianne Moore, contraditoriamente, está muito mais próxima do poeta do que da outra imaginante e, no entanto, o poema supõe haver um grau de aproximação bem maior entre essa e aquela, do que entre o poeta e sua agregada. Nada mais inesperado, pois, a poeta norte-americana nem de longe conhecia a realidade de Siá Floripes tal como João Cabral e, todavia, a ele lhe parecia mais próxima da outra. Talvez seja justamente por isso, por conhecer aquele universo, é que o grau de proximidade dele só vai até um certo ponto, por mais fascinante que

seja ou pareça. Proximidade essa que se revela inusitada, quando nos deparamos com uma estrangeira, que aviva e revela o tamanho das contradições a que estamos submetidos, seja no plano social, seja no linguístico, com as devidas repercussões no universo de representação.

Capítulo 6

Relações familiares nos engenhos

Cabral de Mello

O engenho como matéria de poesia

A tradição lírica brasileira que se fixou após a década de 1930 vai se pautar por critérios mais voltados para o esmiuçamento do que se apresenta como realidade tangível, necessária à compreensão do homem contemporâneo. O curioso da hipótese é que todo o esforço em mostrar a matéria canavieira não conferiu uma melhor visibilidade ao universo descrito, mesmo se o quisermos atrelado às famílias de autores importantes, a exemplo de João Cabral de Melo Neto, tal como fica evidente no livro *A escola das facas*. Seja como ilustração de um tipo de sociabilidade, seja como extensão do quadro de referências que o poeta manipula, o autor não parece ter sido capaz de se revelar mediante a matéria abordada, a qual, de algum modo, já estava inscrita nos seus primeiros livros e que é retomada pontualmente agora no primeiro poema desse livro, se excetuarmos o poema-epígrafe:

Menino de engenho

A cana cortada é uma foice.
Cortada num ângulo agudo
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, em dar-se mútuo.

Menino, o gume de uma cana
cortou-me ao quase de cegar-me,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim, guardar-se.

A cicatriz não tenho mais;
o inoculado, tenho ainda;
nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina. (Melo Neto, 1980, p. 9).

Nesse texto encontramos o acúmulo de uma vivência poética obstinada e impregnada de experiência subjetiva. Aqui, como em poucos poemas do autor, a experiência parece dilatar-se até o limite possível, dado pela linguagem. Linguagem forjada para ser faca e que aqui é foice, uma foice saturada de significação individualizada e que, portanto, corta para dentro. A faca e a cana, largamente utilizadas na obra cabralina, aqui justapostas, conduzem a outro elemento ordenador do poema, que é a cicatriz. Dissolvida no inoculado, cuja função é imprecisa e talvez ineficaz, ao contrário do que o poeta pretendeu para sua produção durante toda uma vida. Sendo a cicatriz uma marca encravada no corpo que conduz a um acontecimento preciso e doloroso, pode ser entendida aqui como representação da experiência do autor no universo canavieiro – de acordo com o repertório do poeta – e que se cristaliza, remontando a uma dupla perda que é da experiência convertida em coisa e do próprio efeito literário esperado, que se volta contra o sujeito. A cana corta não para materializar a clareza reivindicada, e sim para inscrever naquele sujeito algo que figura uma dor.

O elemento exterior – pautado pela cana e visível na realidade circunstante – transfere-se subliminarmente para uma região em que

se mantém resguardado no corpo daquele sujeito, ainda mais por se tratar de uma cicatriz interna. Há, desse modo, a conversão da paisagem no elemento que lhe é característico (a cana), que se traduz em procedimento próprio do fazer poético cabralino (elemento cortante) e que, por sua vez, grava-se no corpo do sujeito através da cicatriz. O recurso poético, neste caso, chega a se confundir com a realidade que o autor expõe e com a sua existência subjetiva, situada no universo canavieiro.

Noutro plano de leitura, ainda podemos conceber a ambivalência entre o elemento externo (universo canavieiro) e o interno (recursos expressivos que se confundem com a experiência do autor) como sendo a figuração da própria condição a que o sujeito poético está confinado e que oscila entre a revelação de uma realidade existente (corte) e a supressão da experiência subjetiva gravada em elemento simbólico (cicatriz); ou ainda, a própria contradição constitutiva da escrita cabralina que prevê a exposição de um referente dado e a supressão do sujeito poético. Aqui, não há como negar, o sujeito existe e se exhibe em função da realidade exterior que pretende apresentar e por meio da qual se revela como um ente singular e historicizado.

Ademais, podemos ainda vislumbrar outra ambivalência característica a essa parte da produção cabralina, qual seja, a que entrelaça a formalização exteriorizada e uma experiência velada, mas igualmente constitutiva da sua expressão. A forma geométrica seria, por este ângulo, o resultado da racionalização sem a qual sua obra não sobrevive e que resguarda pulsões latentes da sua experiência que conduz a um modo de fazer poesia e, por conseguinte, de ser poeta. O que nem sempre emana dessa racionalização imperativa é que no seu subterrâneo soçobra ainda uma matéria informe, não domesticada, que, não sendo ignorada pelo poeta, a partir de certa altura, torna-se reconhecível na sua obra. Justamente por não saber do poder de

comunicação daquilo que foi sufocado é que o autor hesita em tomar-lhe como vírus ou vacina. De todo modo, fica a certeza de que aquela cicatriz interna, que se guarda sob os seus olhos, o inoculado, é o impulso que o move e o lugar onde estão imbricados os seus conflitos mais intensos, porque irresolvidos.

A considerar um corte dentro do outro, a propósito do poema “Menino de engenho”, ali teremos uma sucessão de cortes intervalados e contíguos, que se inicia na foice, que corta a cana, transformada em foice, que corta o menino a ponto de cegá-lo; como não o cegou, uma cicatriz que ele não guardou, guardou-se dentro dele, transformando-se em algo inoculado, que sobrevive, embora ele não saiba exatamente para quê.

A sintaxe do poema apresenta dois momentos de ruptura: 1. Na segunda estrofe, quando da passagem do segundo para o terceiro verso em que o conectivo “e” produz um efeito inusitado, já que, se pensarmos numa articulação possível entre o corte e a cicatriz, tal articulação se mostra um tanto lacunar, dado que a cicatriz referida é de extensão interna e não exterior como acontece usualmente. Logo se compõe um vazio entre o corte e a cicatriz, cujo enunciado é reforçado pelo uso inesperado da sintaxe e pelo desaparecimento da cicatriz na estrofe seguinte. 2. A última estrofe é arrematada por uma palavra que se repete, mas que não faz referência a nenhuma outra palavra do poema: “inoculado”. Resta saber que inoculado é esse ou inoculado pelo quê. Provavelmente pelo corte ou pela cicatriz, mas isso não está dado de pronto e nem de maneira excludente e, por conseguinte, se constitui como outro vazio. Obviamente esses dois vazios podem ser entendidos como dois cortes no interior do poema. Correspondendo ao corte da foice na cana e desta no menino; ou de modo ainda mais explícito, ao corte por ele sofrido e o inoculado em que o corte se transformou, como sendo outro corte.

O sujeito, projeção do menino, anunciado já no título do poema, tal como está grafado, remete de pronto à outra escritura, romançada, que é *Menino de engenho* (1932) de José Lins do Rego, sujeito coevo em autoria e experiência memorialística. Mais adiante, no livro *Crime na Calle Relator*, publicado de início em 1987, vai ser acrescentado posteriormente poema de título semelhante: “Menino de três engenhos”, que migra para *A escola das facas* na reedição do livro no volume *Obra completa* (1994), para depois retornar à encadernação originária. Independentemente de qual seja o volume em que estiver coligido, o poema “Menino de três engenhos” é a composição que descreve os três engenhos vivenciados por João Cabral de Melo Neto na infância – Poço, Pacoval e Dois Irmãos – e que ali são referidos pelo filtro de uma lembrança vacilante. Diversamente ao que acontece no poema “Menino de engenho”, onde a experiência rememorada, composta de uma transcendência vazada e escorregadia, vai existir como uma condição autoral, mas sem a descrição mais chã de quais foram de fato as circunstâncias vividas nos engenhos habitados e frequentados pelo poeta, sem que o inoculado apareça, seja como vírus ou vacina. Na composição de agora a experiência poética se converte em sensação memorialística com o devido correspondente verbal, que confere à matéria abordada uma densidade simbólica, na qual o sujeito poético se inscreve pontual e decisivamente no espaço da página, como figuração estética e como projeção social da experiência infantil que repercute histórica ou simbolicamente. O poema “Menino de engenho” se afigura, desse modo, como verdadeiro emblema do livro pelo que informa da autoria, que, já na abertura se anuncia e dá o tom dos demais poemas do livro, os quais também podem ser entendidos como glosa ao mote instaurado já nesse primeiro momento: “a cana cortada é uma foice.”

Um fato a ser observado é que essa síntese compreende o universo do engenho como parte de sua experiência em Pernambuco, mas que está vazada já na sua infância, quando se forja também seu gosto literário. A este respeito, aqui neste poema só fica expresso o seu gosto pelo gume, que corta em dar-se mútuo. Mas também é verdade que mais do que a experiência visual com a faca, neste momento de sua vida foi que ele travou contato com as histórias da família e, através dessas, das revoluções pernambucanas. Tudo isso mediado por uma experiência de leitura que o conduzia a uma compreensão bem particular do universo literário, que se estrutura, no seu caso, através de contato com formas populares, com temas e situações próprios, que o afastavam da literatura praticada em círculos de prestígio. Desse momento, o que vai ecoar de modo determinante em sua produção posterior é uma experiência fundante que conjuga simultaneamente o universo familiar e uma experiência de representação literária, que anos depois viria amadurecer em vários outros poemas de livros outros e que agora confessa noutra do mesmo livro: “Descoberta da literatura”. Experiência decorrente da vida no engenho aparecerá também aí como condicionante expressional e até estilística do que virá a ser o poeta posterior, cuja vivência não é dada mais exclusivamente sob a mediação de um membro da família, e sim por aqueles que viviam ao redor da casa-grande e que nem por isso deixavam de compor o seu universo familiar.

Descoberta da literatura

1. No dia-a-dia do engenho,
2. toda a semana, durante,
3. cochichavam-me em segredo:
4. saiu um novo romance.

5. E da feira do domingo
6. me traziam conspirantes
7. para que os lesse e explicasse
8. um romance de barbante.
9. Sentados na roda morta
10. de um carro de boi, sem jante,
11. ouviam o folheto guenzo,
12. a seu leitor semelhante,
13. com as peripécias de espanto
14. preditas pelos feirantes.
15. Embora as coisas contadas
16. e todo o mirabolante,
17. em nada ou pouco variassem
18. nos crimes, no amor, nos lances,
19. e soassem como sabidas
20. de outros folhetos migrantes,
21. a tensão era tão densa,
22. subia tão alarmante,
23. que o leitor que lia aquilo
24. como puro alto-falante,
25. e, sem querer, imantara
26. todos ali, circunstantes,
27. receava que confundissem
28. o de perto com o distante,
29. o ali com o espaço mágico,
30. seu franzino com o gigante,

31. e que o acabassem tomando
32. pelo autor imaginante
33. ou tivesse que afrontar
34. as brabezas do brigante.
35. (E acabaria, não fossem
36. contar tudo à Casa-grande:
37. na moita morta do engenho,
38. um filho-engenho, perante
39. cassacos do eito e de tudo,
40. se estava dando ao desplante
41. de ler letra analfabeta
42. de corumba, no caçanje
43. próprio dos cegos de feira,
44. muitas vezes meliantes). (Melo Neto, 1980, p. 74-75).

Como o Engenho Poço herdado pelo pai do poeta foi vendido em 1928 – posto que antes dessa época o núcleo da família de Luiz Antonio Cabral de Mello já havia se transferido para o Recife, depois de residir naquela propriedade –, decerto esta cena se deu em outro engenho, uma vez que João Cabral nascera em 1920 e a leitura dos folhetos reclama não só um sujeito já devidamente alfabetizado, mas também com livre trânsito entre os cassacos, o que só com muita boa vontade aconteceria antes dos oito anos de uma criança daquele universo. Após a fixação no Recife, o pai de João Cabral veio a arrendar dois outros engenhos: o Dois Irmãos e o Pacoval. A esses engenhos a família ia aos fins de semana ou durante as férias. E como o poeta sempre fala com maior simpatia do Pacoval, é provável que lá tenha ocorrido esta cena, que, segundo o poema, se dava com regularidade.

O curioso é que a feitura do poema se componha toda em negativas: o romance é de barbante; a plateia se aboleta na roda morta de um carro de boi sem jante; o leitor é guenzo como o folheto; o que é contado não oferece novidade nenhuma; mesmo assim, a leitura se dava sob tensão, que fazia com que o leitor gritasse a leitura; por isso, involuntariamente, chamava a atenção dos ouvintes para outro aspecto, já que eles pareciam não distinguir realidade e fantasia no romance; ao leitor cabia o ônus de ser confundido com o autor ou ser entregue na casa-grande, o que decerto não contaria com aprovação nenhuma. Mesmo as instalações fabris do engenho referido já estavam rotas, a moita morta; aí vem a descrição da plateia: cassacos de tudo quanto é ordem; a brochura é composta de letra analfabeta de lugar distante ou de gente suspeita, de corumba; o autor, provavelmente, é um cego, senão um desclassificado, um meliante.

É neste contexto que se abre o espaço mágico de valentes e gigantes, a que o autor não partilha na sua escritura, já que o poema não se faz pela reprodução modalizada de um dos episódios ali recorrentes e sim pela descrição da cena em que se dava a leitura dos folhetos. Nada mais curioso para um público, cuja valentia só seria demonstrada no dia a dia do eito, fosse cassaco ou corumba. Por outra, o poema de João Cabral não incorpora nenhuma das estórias dos cordéis. Mas decerto podemos inferir que o inusitado da cena reproduz com alguma dose de realismo o fabulário, misto de banalidade e heroísmo numa circunstância avessa de todos os modos ao que se espera de uma experiência humana, o que se queira de aprendizagem ou diversão. Em todo caso, o que é priorizado na sua escrita é a experiência em que se dava a leitura, mais do que o objeto mesmo da leitura – pano de fundo do poema –, que, traduzido em forma poética, reforça e dialoga com o inusitado da cena descrita.

Não por acaso, boa parte de sua produção – de *Os três mal-amados* até *Auto do frade* – vai ser designada para ser lida em voz alta, talvez em decorrência dessa experiência de leitura, de acordo com os versos 23 e 24: “que o leitor que lia aquilo/ como puro alto falante”. De igual modo, a expressão gráfica vai se constituir como uma de suas ideias fixas, para quem foi treinado a ler “um romance de barbante”, conforme o verso oito. Observando a métrica do poema, salta aos olhos o redondilho que se mantém do início ao fim do poema, que o aproxima da estrutura métrica popular, mas que aqui está revertida pela expressão autoral. O vocabulário, apesar de aparentemente conhecido aos circunstantes, ganha um colorido que não seria possível a um folheto, o que é reforçado pela disposição sintática. Quanto mais o poeta pretende se aproximar no nível semântico do universo popular, mais se distancia dele no plano formal. É o caso de quando utiliza palavras, como “desplante” ou “meliantes”, por exemplo. Embora essas palavras se reportem ao universo popular, ao mesmo tempo, dificultam a comunicação direta, necessária e comum às manifestações populares. Tampouco é adequado àquele universo o uso de formas verbais como o pretérito-mais-que-perfeito em ligação com alguns adjetivos, que mesmo sendo comuns recebem uma aplicação inusitada, que desestabiliza seu sentido, como é o caso de “conspirantes”, “semelhante”, “mirabolante”, “alarmante”, “circunstantes” e o próprio “meliantes”.

Os adjetivos tão pouco usados na poesia cabralina, substantiva por excelência, vão ocupar papel de destaque aqui, mesmo que alguns deles passem pelo processo de substantivação característico ao poeta, como é o caso de “mirabolante” e “distante”, não será esse o principal mecanismo utilizado no tratamento dos adjetivos ao longo do poema. Ao invés disso, na maioria dos casos os adjetivos são empregados na sua condição costumeira, de modo repetitivo, até provocar um certo

cansaço na leitura do poema. Aliás, essa monotonia da leitura é reforçada ainda mais pela repetição dos sons nasais, que se estendem à rima anasalada, ocasionalmente toante, mas predominantemente consoante. Também aqui o poeta parece ferir seu próprio estilo quando, na verdade, ele está desestabilizando a matriz a que se refere – a rima de certa expressão popular. Acrescente-se, ainda, que esse tom nasal lembra simultaneamente a voz do poeta que se aproxima da dos cantadores, repentistas e poetas populares. E aqui temos mais um limite entre o que é dicção particular do poeta e o que é de extração popular. Limite esse que está dado no poema pelas rimas toantes e pelos ecos dos versos ímpares, que o poeta geralmente não rima, senão quando acidente. Só que, neste caso em particular, é difícil identificar até que ponto tal procedimento aponta para a expressão característica ao poeta ou para a incorporação do discurso popular, de tão imbricadas que se apresentam ambas as dimensões de leitura.

Um outro elemento que reforça a monocórdia do poema é o seu esquema rítmico, que alia o que é informação métrica com o que é da rima. Melhor dizendo, a impressão de monotonia do poema também se deve à pouca variação de suas cesuras, que quando se alternam, instauram outro padrão que passa a se repetir, um tanto forçosamente. O curioso é que a redondilha maior, tal como reza a nossa tradição, caracteriza-se pela sua variedade, que inclusive deveria aproximar o poeta do falar coloquial, ora contradito pelo estilo em movimento.

Acontece aqui o contrário: o poeta lança mão de um procedimento popular para fazer uso próprio dele, onde a mobilidade e imediatez do discurso popular não se efetiva. A variação rítmica aí funciona como imagem reflexa da variação na rima, que marca o traço particular do poeta. Ou seja, a variação do esquema rítmico marca o que não é do estilo cabralino, mas que ele incorpora para contradizê-lo. O mesmo acontece com a rima consoante que não lhe

é simpática, mas que ele incorpora para contradizê-la com sua própria expressão, calcada nas toantes. Com isso, implica contradizer o seu próprio modo de fazer poesia, em simultâneo ao que está posto pela tradição lírica de língua portuguesa e também por aquele esquema colado ao discurso popular do Brasil, embora aqui esteja realçado pela sua operação formal. O cruzamento formal, que serve para dinamizar a dicção cabralina, aponta também para a revelação dos lugares sociais postos e em movimento. Para dinamizar a tradição, ele precisa incorporar uma matéria dada e a expressão decorrente de uma circunstância precisa, ainda que as desestabilizando.

Antonio Carlos Secchin que já havia interpretado o poema, a partir do que podemos considerar como sendo sua estrutura narrativa, dividiu-o em três partes, com a seguinte disposição: versos (1-14), apresentação da leitura e dos personagens; (15-34) a relação entre o cordel e seu público; (35-44) relações familiares que se estendem da família do sujeito poético para os seus ouvintes circunstantes, convertidos em matéria de poesia. Como a última parte interessa de imediato ao desenvolvimento do raciocínio que aqui se desenha, segue em destaque as palavras do crítico.

A família, resguardada socialmente na casa-grande, e graficamente nos parênteses do texto, sabe que a tutela do discurso é a arma eficaz para garantir que as coisas permaneçam em seus devidos lugares: o domínio formal da fala atua como emblema exteriorizado desse poder demarcatório. A infração do código ocorre quando uma voz errante da casa-grande se põe a serviço da voz errada dos trabalhadores. O problema é que, recusando a chancela de origem para fazer-se cúmplice da palavra alheia, o personagem não consegue apagar a marca inicial, não consegue desalfabetizar-se passando ingenuamente para o outro lado do discurso. (Secchin, 1999, p. 321).

Conforme está sugerido, simulando não haver diferença entre os circunstantes e o menino guenzo, o personagem central afirma sua superioridade inclusive pela sua condição social, da qual não consegue se eximir. Não estando clara a fronteira entre o trabalhador e o sujeito da casa-grande na circunstância de leitura do folheto, que os irmana naquela experiência, chegamos a mais um índice próprio da permissividade canavieira, onde o espaço social não está rigorosamente demarcado. Sem poder falar com a casa-grande e nem contra ela, o sujeito narrador do poema traduz uma experiência característica àquele tipo de sociabilidade, que adquire valor representativo: pelo que carrega de interesse literário para a formação do autor e pelas suas penetrações no âmbito social em que estava imerso naquele momento fundador da sua experiência literária. Ressalte-se que é só porque vivenciou concretamente aquele universo que João Cabral de Melo Neto incorpora suas matrizes e se converte no seu desempenho estilístico sem fantasiar-se mais popular, porque sua experiência naquele universo se deu de fato e num lugar preciso.

Daí o corte aristocrático de sua fala se dever menos a uma impostação grandiloquente do que a um tom rasteiro, de quem pela fatalidade das circunstâncias partilhou uma experiência popular sem perder a voz dominante, até porque havia a solicitação para ele a impostasse. Sua condição privilegiada, em função de suas relações familiares nunca foi negada. Fosse pelo cordão de parentes ilustres que lhe propiciavam condições mais favoráveis, fosse pela relação com os empregados da família que ofereciam a ele uma experiência de vida incomum, que se transferia para sua experiência de leitura, igualmente incomum. Também por isso, ele nunca finge se confundir com o povo – representado circunstancialmente naqueles trabalhadores –, embora partilhasse do mesmo espaço, ocasionalmente. Afirmando sua condição superior, mesmo junto ao povo que lhe esteve acessível,

institui uma modalidade discursiva, que aponta para as circunstâncias de formação de seu repertório e, por conseguinte, do sujeito que se elabora em meio àquelas referências.

Curioso é que apesar de o poeta estar bem situado socialmente, sua expressão adquire valor representativo do Brasil como um todo, porque radica uma experiência que é constitutiva da cultura brasileira, seja em sua dimensão popular ou erudita, já que ambos os níveis de registro estão imbricados na sua poesia, embora sua circulação esteja restrita a uns poucos espaços, contra o que talvez ele mesmo quisesse. O silogismo de que o discurso popular fica melhor quando saído da boca do povo não encontra recurso na sua voz, que se projeta a partir de um local preciso, inclusive quando simula a própria supressão em detrimento do objeto abordado. Nem por isso sua obra perde seu caráter representativo e nem sua voz deixa de ser uma das mais exemplares da poesia brasileira.

Ao contrário, o cruzamento das duas matrizes – reminiscências ibéricas incrustadas nas manifestações populares brasileiras em contraponto à poesia propriamente espanhola – amadurecidas à sombra das formas eruditas vêm se constituir como artifício que ajuda a sedimentar a própria voz de João Cabral de Melo Neto, tão particularizada nos seus traços distintivos, que logo passam a ser estilísticos à autoria. Acresce, ainda, que essa estratégia não é utilizada tão casuisticamente assim, mas vem retomar os seus percalços esboçados desde o seu primeiro momento que oscila entre afirmar a tradição popular do Brasil e uma outra, que ele absorve de alguns poetas, inclusive de outras línguas, e que, a partir de um certo momento, centraliza-se na Espanha. Mas como a leitura ora em curso se volta para o esmiuçamento do que é de extração particular ao poeta no que se refere a Pernambuco e sua experiência familiar, justifica-se todo o interesse em explorar sua experiência infantil ou

anterior a ela, quando sua família adquire valor de representação. Seguindo o fio desse raciocínio, chega-se com certa facilidade a uma adjetivação mais precisa do perfil que o poeta talha para si e de si mesmo, desdobrando a própria história que conta, sob o filtro de uma modalização formal, que ele não cansa de emendar, embora seja pautada pelo rigor técnico, que se torna um traço estilístico do autor. Tendo sido essa a tônica de sua produção – forjada tanto pelo próprio poeta quanto pelos seus leitores –, segue uma composição a título de ilustração, para abordagem.

Autobiografia de um só dia

A Maria Dulce e Luiz Tavares

No engenho Poço não nasci:
minha mãe, na véspera de mim,

veio de lá para a Jaqueira,
que era de onde, queiram ou não queiram,

os netos tinham de nascer,
no quarto-avós, frente à maré.

Ou porque chegássemos tarde
(não porque quisesse apressar-me,

e se soubesse o que teria
de tédio à frente, abortaria)

ou porque o doutor deu-me quandos,
minha mãe no quarto-dos-santos,

misto de santuário e capela,
lá dormiria, até que para ela,

fizessem cedo no outro dia
o quarto onde os netos nasciam.

Porém em pleno Céu de gesso,
naquela madrugada mesmo,

nascemos eu e minha morte,
contra o ritual daquela Corte

que nada de um homem sabia:
que ao nascer esperneia, grita.

Parido no quarto-dos-santos,
sem querer, nasci blasfemando,

pois são blasfêmias sangue e grito
em meio à freirice de lírios,

mesmo se explodem (gritos, sangue),
de chácara entre marés, mangues. (Melo Neto, 1980, p. 56-57).

O título do poema chama a atenção por duas razões: a primeira se deve ao advérbio “só”, que anteposto a “dia”, exerce exclusivamente sua condição de advérbio. Caso estivesse posposto a “dia”, o advérbio provocaria uma ambiguidade indesejada e, pelo visto, de propósito evitada pelo autor, que o rejeita em sua dimensão adjetiva. Assim, depurando o uso do vocabulário, o enunciado do título escapa à especulação de que naquele momento o sujeito estivesse sozinho, para especificar bem que sua autobiografia é de apenas um dia. E aqui che-

gamos à segunda curiosidade do texto, que reside no fato de assumir-se efetivamente como autobiografia e de um dia somente. Curioso é que, assim, cogita-se o esmiuçamento da vida do poeta, contrariando a imagem que ele quis e construiu de si mesmo, ao menos durante as três décadas anteriores. A partir de agora, o poeta parece se permitir uma espécie de abertura para a especulação acerca de sua subjetividade, calcada na própria biografia, acionada por ele mesmo. Vale lembrar que a autobiografia esboçada é de um dia apenas, pairando alguma hesitação diante da possibilidade, inscrevendo-a num ponto bem preciso: o dia de seu nascimento.

Falando do corpo do poema, a considerar que o livro *A escola das facas* coleciona 45 composições – se incluirmos aí “O que se diz ao editor/a propósito de poemas”, com o título composto em octosílabos, grafado após a epígrafe e a dedicatória –, teremos 15 composições estruturadas em dísticos, atingindo exatamente um terço da quantidade total de poemas, em meio às quais “Autobiografia de um só dia” exerce função ilustrativa da transformação estilística em processo, haja vista que a quadra sofria diluição por aglutinação desde *A educação pela pedra* (1966) e agora vai servir de base a meia dúzia de poemas monoestróficos, por debaixo dos quais a quadra também exerce função estruturante, quer consideremos a rima ou a métrica constituídas como contrapontos daquela modalidade estrófica, por meio da qual se constituem um e outro aspectos do poema. Acontece que o dístico como modalidade estrófica dilacera o entendimento da rima, que na quadra é majoritariamente alternada e no dístico, conforme é praticado pelo autor, aparece sob emparelhamento. Então, a utilização do dístico desestabiliza a quadra de outro modo, diverso à fusão estrófica, não só porque divide a quadra, mas sobretudo porque repercute de modo diferenciado em outros estratos de leitura da poesia. Cumpre observar que o livro *A escola das facas* é o primeiro

momento na trajetória autoral de João Cabral de Melo Neto em que o dístico exerce função estruturante da composição e, nesse passo, “Autobiografia de um só dia” representa também um momento de desestabilização da quadra, muito embora o título e os versos estejam em octossílabos, convém assinalar.

Falando ainda do poema, vale a referência de que quando do nascimento do poeta, sua família residia no Engenho do Poço, já que seu pai era o filho caçula e sua avó havia ficado viúva. Por isso, o ramo Cabral de Mello em que encontramos o poeta teve forte ascendência no Engenho do Poço. Apesar disso, o avô materno de João Cabral, Virgínio Marques Carneiro Leão, insistia para que todos os seus netos nascessem na sua casa, no sítio da Jaqueira, onde hoje existe um bairro homônimo no Recife, já que o sítio não existe mais.

Se o comentário serve de explicação aos três primeiros dísticos e contextualiza os demais, não é suficiente para o entendimento do poema, que se estrutura a partir do vigoroso estilo e da singular dicção do poeta. Isso que pode ser mais facilmente notado através de expressões como: “O doutor deu-me quando”, “pleno céu de gesso” ou “o ritual daquela Corte”, pode ser radicalizado ainda mais se atentarmos para a dimensão semântica do enunciado do poema como um todo, que não deixa de ter uma imagem que o poeta constrói de si mesmo e nem de dialogar com o restante de sua obra.

Após a descrição da cena e do ambiente que lhe confere uma tonalidade mórbida, através da qual o poema se expande, no seguinte dístico: “Nascemos eu e minha morte, contra o ritual daquela Corte.” É preciso registrar que a morte ocupa na obra de João Cabral um papel determinante. Não só como o anúncio da indesejada das gentes, mas no plano simbólico, principalmente, como a negação do que é dado enquanto possibilidade, cujo registro mais explícito é perceptível já no título de sua obra mais conhecida e que se desdobra em

inúmeros de seus poemas, inclusive naqueles que tematizam cemitérios pernambucanos, onde estão enterrados os membros da família e ultrapassam a fronteira do estado.

Ao grafar no mesmo verso “eu e minha morte”, o poeta justapõe no mesmo plano o que lhe é próprio e o que é a sua negação, ambas as dimensões inscritas no mesmo espaço do quarto e do verso, que recebe o seu reverso e a si mesmo, ao contrário do que supostamente se elegeria como imagem única e acabada. Em vez disso, o que temos é um espaço carcomido pelas imagens de santo, esterilizado pela beatitude de gesso ou lírios e confrontado pela maré de mangues, onde explodem gritos e sangue, que passam a ser sua afirmação (Garcia, 1996). Ao menos, o sangue de sua genealogia e o grito de sua dor, que agora é modalizado, se quisermos insistir no plano simbólico. Mais ainda, o “sangue” referido no penúltimo verso, rimando consoantemente com “mangue”, aponta em simultâneo para sua carne e também para sua ancestralidade, ao passo que o grito revela apenas o desespero de uma voz cuja impositação é desafinada e talvez até vacilante, pelo contraditório que enseja.

De antemão, impõe-se a observação de que estamos lidando com um sujeito cujo olhar oscila entre o mangue para onde dá a janela do quarto de seu nascimento e a sombra dos antepassados que é dada pela sua árvore genealógica. É dessa tradição familiar que advém o culto aos santos, cuja religiosidade é inerente, sem poder evitar o nascimento dos filhos blasfemos, como é o caso. Assim, parece plausível aquela justaposição entre o sujeito e sua morte, já que a tradição católica nunca vai deixar de lhe assombrar. Em parte, pela formação escolar que teve em colégio marista (católico), mas sobretudo pela linhagem que lhe resguarda e que já estava devidamente assomada no dia de seu nascimento.

A constituição daquele sujeito se faz, pois, na conjunção do que ele apresenta como sendo próprio, seu eu, e seu reverso, sua morte. Contra o quê aquela corte nada sabia da singularidade de um homem, que é grito e esperneio. Sangue do que ele é na sua constituição de sujeito venoso e também no que ele carrega de sangue azul da nobreza da terra. Grito do que há de revolta no seu discurso, mas também de medida. Medida essa que se confunde com sua própria voz, com a singularidade do sujeito que é e que não se conforma aos espaços que lhe foram dados, sejam geográficos ou sociais.

Parido no “quarto-dos-santos”, sua sentença de condenação perpétua é estar atrelado – ainda que contra a vontade – a um universo bem determinado, que se coloca diante dos seus olhos e não deixa de avivar o seu passado familiar, que coincide com o passado do próprio país, às vezes. Também por isso quando olha para trás, ou pela janela do quarto onde nasceu, não é só a casa dos avós que ele vê, mas também uma certa experiência, meio bizarra e meio jocosa, mas que não deixa de ter um valor histórico, simbolizado no poema pelo lugar de onde ele saiu para nascer, independentemente de querer ou não. Como a experiência do país do que aparece nos seus versos se inscreve ao redor do Recife, voltemo-nos agora para as outras propriedades de que ele tomou conhecimento, desde a infância, e para as quais o Engenho Poço faz figura de primo pobre. Pobre como foi a experiência do poeta por lá.

Capítulo 7

As propriedades da família na poesia de João Cabral

O Engenho Moreno

Essa casa que hospedou,
quando veio, o Imperador,

sem saber, com sua frieza
disse nossa indiferença.

Casa-grande meteoro
caída no nosso solo:

medida até o milimétrico,
mas fria de nosso afeto.

Se o Pernambuco da época
estimasse o manso déspota,

Não o levaria a Moreno
ou à Casa-grande do engenho.

Levá-lo-ia ao conchego
de São José, de seus becos,

onde o Recife secreto
é a Recife, muda de sexo. (Melo Neto, 1980, p. 16).

A poesia de João Cabral de Melo Neto concentra como poucas os conflitos perceptíveis através da vinculação ostensiva que se dá entre os séculos XIX e XX brasileiros, tendo sido produzida exclusivamente na extensão que vai dos anos 1940 aos 1990, quando o poeta falece. A dualidade temporal que lhe é característica se inscreve no cerne mesmo de suas composições, quando oferece disposições cruzadas entre o âmbito das formas e o dos temas de que se vale. Sua obra se constitui, pois, a partir de dualidades, que resvalam incondicionalmente na sua indicação temporal, seja observada através de suas marcas formais – cujas referências remetem a outros tempos –, ou ainda, através do conteúdo ora mobilizado, não raro descolado de outras temporalidades – não vivenciadas necessariamente pelo autor no momento de sua escritura e muito menos pela maioria dos brasileiros. Tudo isso se aguça na medida em que aquela poesia se compõe de um arcabouço formal dos mais representativos de nossa literatura recente e também porque está entranhada por uma história inscrita no espaço ocupado pelos seus antepassados, estendido até o presente através do semipatriarcado canavieiro, que ele ainda encontrou com força viva.

Com isso, constitui-se uma expressão pautada pela memória, em que o vínculo ostensivo entre uma história esfumada e uma subjetividade arredia se justapõem como grandezas que se consomem e se equivalem na escrita de João Cabral de Melo Neto. Ainda que não se considere como um tema recorrente, a memória se afigura no interior da obra como veículo que permite a retomada de uma experiência que é, a um só tempo, histórica, familiar e subjetiva. Histórica, porque singra um recorte temporal que remonta à ocupação holandesa e vai até o início do século XX – quando se consuma a decadência definitiva daquele tipo de sociabilidade –, muito embora seu imaginário focalize principalmente o século XIX; familiar, porque os antepassados do poeta compuseram o universo material e simbólico que deu

sustentação ao patriarcado canavieiro; e subjetivo, na medida em que o poeta viveu em engenhos de cana-de-açúcar, fosse pela herança paterna, fosse pelo arrendamento de engenhos de fogo morto, quando de sua infância. Por tudo isso, podemos visualizar a obra cabralina como estando ilhada por um delta em que infância, família e cana-de-açúcar se oferecem como águas que o poeta tem de atravessar para constituir seu “Eu” poético, porque contraditoriamente historicizado de modo ambivalente no espaço e no passado familiar.

Trata-se, portanto, de fazer algo mais do que enxergar naquela obra a experiência sensível incorporada como matéria de poesia. Além disso, é necessário identificar as marcas temporais encravadas no seio familiar, que, combinadas entre si, oferecem em perspectiva a expressão autoral. Expressão resultante de uma compreensão mais do que acurada da história, inclusive porque não se restringe à verificação dos livros. Mesmo quando examinados, os livros ganham uma coloração especial por estarem animados pelos nomes dos antepassados, cujo sangue escorre pelas valas sinuosas da história que chegou até os seus dias. Tudo isso confere um lugar todo especial ao autor enquanto sujeito histórico e não menos especial enquanto sujeito que grava a história em poesia, mediada por certa experiência sensorial e imagética.

A história que salta de sua poesia, independentemente até da fonte que lhe serve de base, se legitima por ser, de tão particularizada, subjetivada por uma sensibilidade, cuja voz alça a condição de fala representativa do Brasil, não por acaso e notadamente por se fazer incluir no panteão simbólico da literatura brasileira, não de modo apaziguador nem contínuo. Isso posto, interessa averiguar quais os pontos de contato entre a lavra do poeta e o discurso historiográfico, uma vez que ambos os domínios caminham em paralelo e, até certo ponto, prescindem um do outro. Portanto, não há nenhuma reivindicação imperativa sobre o que venha a ser mais ou menos verdadeiro

ou oportuno para cada um desses domínios, uma vez que cada disciplina com sua respectiva estrutura discursiva se alimenta de recursos próprios e se legitima conforme a tradição em que se insere, o que vale também para a serialidade em que a poesia em pauta terá um lugar seguro. A partir desse raciocínio, pode haver algum interesse em aferir o grau de envolvimento do discurso histórico para a constituição da expressão cabralina, bem como para a averiguação do discurso autoral como reprodução ou revisão da historiografia que nos serve de apoio, inclusive para a investigação do objeto literário, sem a garantia de sucesso.

Tal exercício de leitura fica especialmente interessante se considerarmos que o sujeito João Cabral de Melo Neto como um remanescente tardio e deslocado daquela linhagem de proprietários rurais, que perderam tudo: a terra e seu respectivo patrimônio; os títulos nobiliárquicos e os respectivos privilégios; o poderio econômico e seu correspondente político, restando-lhes a história e algumas palavras perdidas, bastantes à expressão de um escritor. Diante desse ponto de partida, uma dificuldade se impõe de antemão, que é a de nos identificarmos com um sujeito, cuja extração social é bem situada, ainda mais se lhe acrescentarmos a variante regional.

Além do grau de parentesco com o poeta – um dos bisavôs maternos de João Cabral (Antonio Pedro Sá Barreto) ser meio-irmão da mãe de Joaquim Nabuco (Ana Benigna de Sá Barreto) –, o caráter cosmopolita das posições assumidas pelo abolicionista lhe confere um papel mais nacional do que regional, perceptível até mesmo pelo classicismo do seu estilo, que nunca serviu de esteio adequado às reivindicações da nobreza da terra – revisada por ambos os nossos monarcas –, independentemente de sua efetividade parlamentar ou literária. E quando se insurgiu a favor dos interesses canavieiros, acabou por fazê-lo precariamente, devido à premência dos proble-

mas sociais que saltavam da sua boca, mais interessada em colocar a Abolição em termos devidos do que representar tal ou qual grupo político. Aí reside talvez o limite de sua vida pública, a partir de certa altura, restringindo-se mais a funções diplomáticas do que institucionalmente políticas.

Pelo outro lado da linhagem, papel muito diverso terá um dos tios-bisavôs paternos do poeta (Antonio de Souza Leão), por conseguinte, em grau de parentesco equivalente ao da mãe do abolicionista. O barão de Moreno – identificado com os interesses canavieiros, até porque possuía oito engenhos de cana-de-açúcar por ocasião de seu falecimento – poderia ter sido o substituto natural do Marquês de Olinda e do Conde da Boa Vista. Encargo que recaiu sobre seu primo Domingos de Sousa Leão (barão de Vila Bela) – pela mão de quem Joaquim Nabuco entrou na política – e transmitido de volta a seu irmão caçula, Luís Felipe de Sousa Leão, também tio-bisavô de João Cabral como bem refere o bisneto caçula, Evaldo Cabral de Mello.

Domingos de Souza-Leão, apesar de flexível e equânime, não tinha qualidades notáveis de comando, sendo suspeito de fraqueza para com a poderosa parentela, a qual veio a ser quase tão odiada quanto a oligarquia Cavalcanti trinta ou quarenta anos antes. Seu falecimento em 1879 transferiu ao primo, Luís Felipe de Souza-Leão, uma chefia diminuída pela defecção dos ‘cachorros’. Ao contrário dos conservadores, os liberais pernambucanos não puderam dispor de líderes verdadeiramente nacionais. Nem Vila Bela nem Luis Felipe chegaram realmente a ser, à maneira de João Alfredo, ‘vice-reis’ do Norte, condição *sine qua non* da ambição nacional de um político pernambucano; ambos não passaram nunca de caciques provinciais, embora Vila Bela tivesse procurado acaudilhar o situacionismo liberal das províncias do norte. [...] Natural assim que sorrisse a políticos de outras províncias a perspectiva de explorar em benefício próprio as dissensões dos correligionários pernambucanos.

bucanos: o caso de Sinimbu, que terminou apoiando os ‘cachorros’; e o de Saraiva, que preferiu dar mão forte aos ‘leões’. (Mello, 1999, p. 186-187).

Ocorre ainda que a queda vertiginosa do preço do açúcar na década anterior e, por extensão, da correspondente produção limitaram imensamente o raio de alcance do poder de intervenção dos liberais pernambucanos, bem menor que o de seus antecessores e com um período de tempo também bem menor. Nada disso impediu Antonio de Souza Leão de reformar uma casa-grande, para receber o imperador, como bem refere outro rebento tardio da linhagem dos Sousa Leão, também convertido em diplomata, Joaquim de Sousa Leão Filho.

O já Comendador (desde 1855) Antonio de Sousa Leão foi dos cinco encarregados dos preparativos da recepção e especialmente incubido da hospedagem em Palácio. [...] Cada membro da comissão gastou para mais de oito contos. Agraciou-o S.M. o ano seguinte com outra Comenda, a de Rosa. É de presumir que a perspectiva dessa visita o decidiu fabricar o sobrado atual. Fê-lo no mesmo local da casa anterior, visto como, durante a fase da construção, foi na do administrador (ultimamente demolida) que ele morou. O puxado em que estão cozinha e pendências fazia parte da casa substituída, isto é, da que existia em 1753, quando da demarcação, que tão pouco sabemos se seria a primitiva. (Leão Filho, 1959, p. 14).

Como se vê, existe uma diferença entre a narração do episódio referencialmente e o modo como o episódio foi gravado em poesia por João Cabral de Melo Neto. O telúrico nome “Moreno” vem de seu fundador, Baltazar Gonçalves Moreno, cuja propriedade é anterior ao período holandês. Desde então, inúmeras reviravoltas foram dadas entre cristãos-novos, reinóis e mazombos, até que chegou às mãos de Antonio de Souza Leão, que manteve o nome que veio não

só a identificá-lo como barão, mas também revigorou um dos mais importantes ramos dos Souza-Leão (Tapera) – devido à prosperidade da terra onde foi construído o solar – e também o município que se consolidou nas imediações da propriedade suntuosa e imponente. Sendo o primogênito de uma linhagem que se destacou nas Letras e na política, Antonio de Souza Leão acabou por assumir também o papel de liderança, mais em função do patrimônio adquirido e das boas relações com os demais senhores de engenho do que pela ambição política que, no seu caso, não extrapolava o âmbito dos bastidores.

A própria hospedagem do imperador dá certa dimensão do papel que ocupava, bem como de sua compreensão da política, sempre distante da tribuna parlamentar, postura semelhante à de Vila Bela, que ocupava papel de liderança política efetivamente, mas sem o gosto da tribuna. Nunca teve penetração nacional o barão de Moreno, embora fosse muito benquisto pelos seus pares. Curiosamente, sua postura política esquiua e modesta vai coincidir com o momento de declínio da açucarocracia no plano nacional, bem como a isso possa se dever também o acolhimento tão pomposo ao Imperador nos idos de 1859, em momento de consolidação da Monarquia, quando as revoluções pernambucanas já tinham arrefecido, conforme refere outra historiadora, portadora de outras fontes.

Mas a década de 50 seria sobretudo associada à estabilidade financeira e ao momento de paz vigente no país, e com eles a popularidade do imperador cresceria. Nas viagens que passa a empreender pelo Brasil, o monarca é recebido de forma calorosa, e a cada ocasião repete-se o teatro da corte, que, como vimos, era um elemento básico para o fortalecimento do poder real. As imagens da passagem por Recife, em 1859, atestam, além do jogo ritual – entre procissões e beija-mãos –, a visibilidade da re-

aleza. Com as viagens, a realeza não só aumentava sua visibilidade, como simbolicamente o monarca tomava posse do seu vasto território. 'Ver e ser visto': eis uma nova lógica que implicava unificar, também, a nação. (Schwarcz, 1998, p. 104).

O efusivo do relato não diminui o grau de conflito submerso à sua visita, que o poema registra bem, quando aproxima a frieza da casa e a indiferença devotada ao monarca.

Bem ao contrário de outras casas-grandes, essa não é contaminada pelos traços humanos que giram ao seu redor, no mais das vezes convertidos em desarranjos ou descuidos, que dão uma humanidade desmedida ao espaço senhorial, que se confunde com o dos escravos, com o dos empregados e também com o dos bichos. Tendo sido a casa-grande reformada, ainda que houvesse traços de bizzaria em seu derredor, seriam camuflados para não ferir os olhos de Sua Alteza Real. Ao menos, esse parece ter sido o ânimo que vigorou durante a visita do monarca, que só gozou de espaços privilegiados, a contragosto do que se espera de alguém com quem se pode ter uma relação efetiva e bem ao gosto de uma visita cerimoniosa e protocolar, de acordo com o relato do próprio monarca.

O matadouro fica do lado direito do aterro dos Afogados vindo para a cidade. Na passagem da Madalena há uma ponte do Chora-menino como existe um chafariz na Bahia, célebre na Setembrizada, tendo-se por essa ocasião, segundo o vulgo, escondido muitos cabedais numa vala. Na volta para a cidade passei pela Rua Direita, sendo a mais bonita a do bairro da Boa Vista. Gastei 2 horas e 20, muita gente; muitos vivas, e quando cansavam as guelas aplausos com as palmas das mãos, e muito pó, sendo para lamentar que as mais belas se contém na maior parte, que não estão calçadas. (Pedro II, 1952, p. 40-41).

As próprias dimensões da casa-grande do Engenho Moreno, de tão desproporcionais, inibem qualquer contato mais direto com o universo circundante, fosse em relação à gente ou às matas (coincidentalmente nome de outro ramo Souza-Leão – Matas). E se eventualmente lhe aparecesse algum animal à solta nas redondezas seria, tão somente, para conferir o ar bucólico, sem que, com isso, pudesse se ter uma ideia palpável do que se abatia ali como formas de sociabilidade. Tudo isso desloca a visita do imperador para um local muito específico em que as demandas diplomáticas se sobrepõem a interesses de outra natureza, onde pudessem figurar a terra e sua gente. Em vez disso, resta uma experiência de pura indiferença em que a casa-grande do Engenho Moreno e a corte do Imperador posam simétricos na sua impassibilidade diante de um acontecimento que não extrapola o que fora previamente convencionado.

Até mesmo a descrição arquitetônica daquela casa aponta para seu despropósito e inadequação, símile que é do meteoro, logo encravada casual e forçosamente, como um espelho da fatalidade. Fatalidade simétrica à vinda do Monarca, deslocado naquelas paragens em nada compatível com o despotismo, diluído em relações onde imperavam o manejo do grito e do mando como expedientes adequados à conciliação, que se dava sobretudo pela partilha do espaço comum entre dominadores e dominados, que agora seria subvertido pela figura esclarecida e benevolente do manso déspota. Por isso, apesar de medida milimetricamente – ao que se supõe capacidade de compreender as mais variadas experiências –, o sujeito cabral imputa frieza àquela casa-grande, quando na verdade tinha se mostrado constante e ostensivamente simpático a tudo o que é medido. Havendo, pois, uma casa medida e antipática, logo se explica o emprego da adversativa (verso 8) como algo muito específico àquela situação de pronunciamiento. A adversativa, colocada à revelia do que reclama o ideário

cabralino, dá bem a dimensão da situação adversa a que seu texto teve de se submeter, em desacordo frontal com o sujeito que fala. O desacordo chega ao ponto de o autor produzir uma frase incompatível com seus princípios, se não pensada reflexivamente nos devidos termos, onde o deslocado dá sentido ao texto pelo lugar que ocupa, se quisermos uma vez mais insistir na adversidade da situação ali expressa, consoante a descrição daquele outro Sousa Leão, também diplomata viajado e avisado, no seu oportuno libelo *Morenos: notas sobre o engenho no centenário do atual solar*.

É um dos mais perfeitos solares do Brasil, no seu equilíbrio e elegância. A surpreendente mansão, de estilo singular na zona açucareira, tanto que o nosso crítico de arte – José Mariano Filho – atribuía-lhe o risco ao arquiteto francês Louis Vauthier, autor do famoso Teatro de Santa Isabel, ostenta onze balcões, agrupados em três séries, todos guarnecidos de sacadas de ferro. Isso, só no andar nobre, pois dois são os pavimentos, correspondendo a cada balcão, outra abertura (janela ou porta) no andar térreo, que se ergue de um parapeito murado.

Ao assomar no tope da escadaria principal, interna, tem-se à direita, no andar nobre, a sala da biblioteca, onde a par de grande mesa de trabalho e de estantes, está uma mobília trabalhada em jacarandá pelo afamado ébaniste francês *Béranger*, estabelecido no Recife em meados do século XIX, que criou seu estilo pessoal, muito em voga: um ‘Luís Felipe’ pernambucano. (Leão Filho, 1959, p. 17-18).

Avulta, ainda, na leitura do poema a reincidência do possessivo plural na primeira pessoa. Daí se depreende não só que o sujeito está deliberadamente envolvido naqueles acontecimentos, bem como, além disso, não está só. Junto com ele, se configura um grupo, ao qual se irmana na indiferença e na propriedade da terra. Dos poemas analisados até agora, o único momento em que o sujeito aparece como

componente de um grupo que o identifica foi por ocasião da leitura de “Horácio”, quando aparece entre meninos que gozam de um prazer bem específico. A insistência daquele possessivo neste outro poema, que é extensiva a outros, se oferece como registro de que o grupo a que aquele sujeito propende está menos discriminado pela sua experiência pessoal, do que pelo grupo social com o qual se identificava e com o qual tinha de se vincular, quer quisesse ou não, num espectro mais amplo e ao qual demandas particulares tinham cabimento na medida em que se inserem numa determinada linhagem. Por agora, esse também seria um índice de sua consciência social, de quem se sabe um sujeito circunstancialmente determinado, inclusive pela ambiência que o condicionou para o mundo. Não podemos ignorar é que assim ele se afirma com precisão pontual, em vez de se colocar como um sujeito indeterminado. A conversão do seu sujeito em objeto estaria, por outra, condicionada pela observação de uma realidade específica, que, convertida em matéria de sua expressão, passa a ser também constituinte da subjetividade que se esmera em apresentar aquele universo em franco processo de esboroamento.

Do poema, ainda cumpriria destacar que o grupo constituído pelo possessivo plural na primeira pessoa ao longo dos primeiros quatro dísticos é substituído por um sujeito que organiza o enunciado dos últimos quatro dísticos. Este sujeito é Pernambuco. Daí se depreende haver uma relação entre o grupo em que o sujeito se insere e o sujeito em que Pernambuco se converte, não exatamente de identidade, e sim de um desdobramento poroso, em que uma dimensão subjetiva absorve e repercute condicionamentos da outra. Desse modo, estabelece-se um fio condutor que conduz uma subjetividade que se desdobra num “Eu” poético sobreposto ao seu grupo social e ao espaço vivenciado, ao qual se justapõe a expressão do poeta como uma espécie de metal onde se fundem linearmente

em sequência as faces de uma mesma moeda, cuja valoração é difícil cifrar, embora o resultando atingido solicite decifração. Mais ainda, se tomarmos aquele grupo a que o sujeito poético pertence como a figuração de Pernambuco, tal figuração não deixa de apontar para os processos sociais que se abateram naquela localidade, dos quais o poeta é absolutamente cômico e dos quais não se isenta. Ao invés, ele se coloca como parte daqueles acontecimentos, ainda que não tenha presenciado aquele passado, assumido como efetivamente seu. Sendo seu o passado, por ele o poeta responde como parte constitutiva do seu sujeito, embora tal correlação seja remota e arbitrária, ainda que constituída no plano simbólico, sem o qual a forjadura que ele reclama para si não sobrevive.

A propósito da relação entre Pernambuco e sua gente, muitos dos cronistas que figuraram a representação da capital, não raro o fizeram como sendo uma mulher. Não dessas que se exibem facilmente, mas de uma outra natureza, que só se oferece àquele que se dispuser a explorar seu interior, donde não podemos dispensar suas vilas e vielas, sua intimidade mesma. O conchego do bairro São José referido, através de seus becos, remete a um bairro popular, onde a prostituição corria à solta. Esse Recife tão escancaradamente feminino não foi mostrado ao monarca, que teve de se restringir ao conhecimento do Recife másculo, próprio de experiências como aquela na casa-grande do Moreno, onde a frieza das relações imperava. Tivesse o Imperador conhecido aquele outro Recife, de outro sexo, decerto teria experimentado algo necessariamente mais vivo e talvez até mais erótico. Como não desfrutou dessa outra disposição recifense, teve de se haver com o que lhe sobrou de frieza no Moreno, apesar das medidas milimétricas para o satisfazerem.

Disposição arquitetônica completamente diversa teria o Engenho Timbó, que nomeia um dos ramos Souza-Leão. Sem a pompa do

Engenho Moreno, sem a gravidade do barão, o Timbó é mais próximo ao poeta pela linhagem que o conduz diretamente a seu bisavô materno, Felipe de Souza Leão, irmão do Antonio. Além disso, a sociabilidade que o Engenho Timbó enseja é muito mais simpática ao poeta, devido à proximidade de seus anseios e também do modo de vida característico ao patriarcado canavieiro, bem descrito neste outro poema do mesmo livro.

Fotografia do Engenho Timbó

(Feita por Ivan Granville da Costa)

Casas-grandes quase senzalas,
como a desse Engenho Timbó
que tenho na minha parede
(casa onde nasceu uma avó).

O tudo em volta é sempre a cana,
que sufoca tudo, como a asma
e só se abre em poucos terreiros,
guardados a ponta de faca.

A Casa-grande é menos grande
do que a estrebaria e a senzala,
do que a moita morta do engenho,
de que só resta a ruína rasa.

O que de Casa-grande havia
nesse Timbó de um Souza-Leão?
Entre urinóis, escarradeiras,
um murcho, imperial, brasão. (Melo Neto, 1980, p. 19).

A pretensão de revelar a particularidade da foto referida esbarra na mesma contingência de investigar um universo anterior ao século XX, e em franca decadência, para o qual muito pouco ou quase nada de artefato dispomos para sua reconstituição, a despeito dos familiares e das instituições consultados, em Pernambuco e fora dele. Para todos os efeitos, Ivan Granville da Costa também era sobrinho do mesmo tio referido em outro poema do *A escola das facas*, “Tio e sobrinho”. Só que o grau de parentesco entre os Costa se faz sem vínculos diretos com os ramos que se entroncam nos Cabral de Mello. Portanto, apesar de também ser sobrinho daquele tio, não era primo consanguíneo do poeta. Pensando ainda na ligação deste poema com outros, surge de imediato a remissão ao poema “Confidência do itabirano” de Carlos Drummond de Andrade, através dos seguintes versos: “Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!”, que dialoga diretamente com a primeira estrofe, nucleada no terceiro verso: “que tenho na minha parede”. Também neste poema de João Cabral aparece a “moita morta”. Isso explicita claramente que a experiência do poeta naquele universo data de sua própria decadência, quando o engenho não moía mais e, por conseguinte, todas as suas unidades fabris já estavam desativadas, ou seja, com a moita morta. Os engenhos da sua infância tratavam-se, pois, de engenhos improdutivos como aquele muito bem descrito por José Lins do Rego no romance *Fogo Morto*: sem moer, sem purgar, sem produzir.

O específico desse engenho se dá pelo que, através de um processo metonímico, é capaz de reproduzir dos outros em imagem, reduplicada em miniatura pela fotografia mencionada e por meio da qual se constituiu o poema. O caráter representativo do engenho está expresso já no primeiro dístico: “Casas-grandes quase senzalas/ como a desse Engenho Timbó”. Ilustração de uma experiência arquitetônica e humana reproduzidas no plural da casa-grande e da senzala, o

Engenho Timbó passa a ser a medida para outros tantos engenhos de porte e constituição semelhantes. Local preciso onde nascera uma de suas avós: Maria Rita de Souza Leão, depois Cabral de Mello, dado que contraiu núpcias com João Cabral de Mello, avô de quem o poeta herdara o nome. Sendo filha de Felipe de Souza Leão (filho) e Ermelinda de Moraes Silva é, portanto, bisneta do dicionarista Antonio Moraes Silva, a quem o poeta devota uma de suas composições, onde o qualifica como seu quarto avô, já objeto de análise.

Ilustração dos demais engenhos, a segunda estrofe delinea os limites de até onde vai um engenho enquanto imagem, que não se consolida sem os arredores que passam a ser sua constituição mesma, sufocada de cana e com uns poucos terreiros. A oposição ao Engenho Moreno com sua casa-grande meteoro é ostensiva. Em vez de se caracterizar como um elemento exterior e exótico, a casa-grande do Engenho Timbó se deixa consumir pela vegetação que a rodeia, cuja paisagem se sobrepõe à própria casa-grande, apesar de ser propriedade de um Souza-Leão. Aliás, é por se confundir com a estrebaria, com a senzala e com a moita morta que aquela casa-grande se caracteriza devidamente. É por afirmar o que, aparentemente, se coloca como seu oposto que a casa-grande do Timbó se destaca. Por mais contraditório que pareça, é por se deixar consumir pelo seu entorno que se cristaliza a imagem daquela casa-grande exemplarmente. Assim, a casa-grande do Engenho Timbó representa, a um só tempo, a experiência decorrente daquela sociabilidade e também como se deu sua dissolução até chegar no seu desaparecimento. De um modo ou de outro, fica a imagem de um universo em ruína. E não só porque ele acabou, mas porque desde sempre parecia ser a sua disposição mais intrínseca, tal como se abre a composição do poeta. Em vez de firmar-se no milimétrico, trata-se de um universo que se deixa desfigurar numa espontaneidade compulsiva e masoquista.

Daí a última estrofe começar por uma questão que é circular: o que havia de casa-grande nesse Timbó? O que havia nesse Timbó de um Souza-Leão? Aliás, o próprio substantivo “timbó”, depurado de sua função própria de nomear um lugar específico – que também nomeia um dos ramos Souza-Leão –, figura uma imagem que causa vertigem, inclusive por evocar o cipoal e suas plantas brejeiras, imagem aliás muito adequada para designar o engenho dos avós do poeta. A considerar os papéis ocupados pelos Souza-Leão dos ramos Tapera ou Caraúna, na política e na diplomacia, nada era compatível com o Timbó. A considerar, ainda, que o Timbó era um engenho típico, nada ali era compatível com aqueles Souza-Leão, que possuíam casas-grandes como as do Engenho Moreno. Sendo os Souza-Leão uma das famílias representativas daquele tipo de sociabilidade, precisariam se adequar àquele modelo de casa-grande, o que também não se efetivava por completo. Se, no entanto, tomarmos como parâmetro a casa-grande do Engenho Timbó, já não teremos o exemplo característico daqueles Souza-Leão que se destacaram na política no século XIX, embora tenhamos o modelo de casa-grande mais remoto. Daí haver uma aparente incompatibilidade entre o modelo próprio de casa-grande e as casas-grandes dos Souza-Leão. Aqui podemos fazer uma oposição no seio familiar entre a arquitetura que incorpora o legado português e a arquitetura que serve aos Souza-Leão bem-sucedidos, que contratavam engenheiros e talhadores franceses para traçarem o desenho de suas casas e mobílias. De todo modo, em determinado momento do século XIX, alguns membros daquele clã foram identificados como representantes legítimos da família, de Pernambuco e daquele tipo de sociabilidade, notadamente nas décadas de 70 e 80, quando Vila Bela e Luís Felipe de Souza Leão ocupavam importantes cadeiras no parlamento, no senado e no ministério brasileiros.

O exercício de lógica pode servir talvez para ilustrar um raciocínio do sujeito que travou conhecimento com aquele universo já em decadência e que percebe suas contradições mais explícitas, quando a carga representativa se fazia não só pelo que se processava entre a casa-grande e seus arredores – fosse a estrebaria ou a senzala –, mas também noutros planos, onde a heráldica figuraria como instância de representação possível, substituída circunstancialmente por aquela foto. Também aqui se firmaria a reivindicação de superioridade de uma classe sobre outras, não mais pela ocupação do espaço residencial, e sim pelo que se revelava em cartas, brasões, anéis e outros objetos de representação ou distintivos de classe. Todos esses novos expedientes, abstratos no seu poder simbólico, tornavam-se por sua vez menos acessíveis e, por extensão, mais distintivos da superioridade de uns sobre outros. Segundo o poema, também o brasão – máxima ilustração da genealogia – estava tão depauperado quanto a própria casa-grande. Sob tal ponto de vista, o brasão, a casa-grande e fotografia seriam equivalentes, enquanto despojos daquele universo.

Curioso, ainda, é perceber que o brasão destacado no poema aparece no último dístico, numa sucessão de substantivos, antecedido por urinóis e escarradeiras, que, além de trazerem a matéria baixa, evocam de outro modo a nobreza daquele tempo, já que apenas os nobres faziam uso de tais objetos. Além de serem, todos aqueles, objetos característicos ao século XIX, ocorre que nenhum destes últimos substantivos recebe adjetivação, ao passo que “brasão” é antecedido pelos qualificativos de murcho e imperial. O procedimento soa ainda mais curioso se considerarmos que João Cabral, usualmente, promove uma substantivação dos adjetivos, donde advém “vida severina”, “luz velasquez”, “verso cardozo”. Nesse caso, o que se processa é o contrário, quando há uma utilização dos adjetivos – ferindo o estilo cabral – antepostos aos substantivos e entrecortados por vírgulas, que

cria uma desestabilização de outra natureza na escrita cabralina. Os adjetivos “murcho” e “imperial” figuram algo, ao mesmo tempo, correlato e contraditório: o brasão é murcho, porque é imperial, da época do império; ou ainda, o brasão apesar de murcho é imperial, porque designa aqueles que imperavam naquela época. A ambiguidade não deixa de ser característica a alguns Souza-Leão, que politicaram na época do Império como poucos, com o mesmo brasão murcho.

As quatro quadras de que se compõe o poema fixam, por sua vez, quatro imagens a que a fotografia remete, permitindo uma visualização por quatro ângulos diferentes. O primeiro a ser condicionado pela estrofe inicial transfere uma experiência comum entre casas-grandes e senzalas para a particularidade do Engenho Timbó, onde uma das avós do poeta se inscreve pontualmente, posto que nascida no engenho ilustrado pela foto. A segunda quadra concentra o foco de sua atenção nos arredores da casa-grande daquele engenho, particularizando uma experiência comum aos engenhos exemplares daquele tipo de sociabilidade, sufocado pela cana que o rodeia e só aberto em poucos terreiros, que se consolidam como espaço de conflito.

A terceira quadra descreve mais precisamente o espaço indefinido de quem ocupa a casa-grande, a estrebaria, a senzala ou a moita, discriminando a sociabilidade pela arquitetura, explorada à exaustão por Gilberto Freyre sob essa perspectiva. Acresce, ainda, que a indefinição se estende não só para a moita, que, estando morta, lhe confere um doce sabor de ruína. Ruína que também se efetiva pela transmissão de uma experiência já superada e por sugerir, pelo paralelismo do poema, que aquela experiência por si mesma já traz consigo uma semente ruínosa e arruinada. Ao menos, se radicada na casa-grande de que o Engenho Timbó representa e ilustra como sendo característica.

Daí não parecer de todo estranha a imagem turva que a quarta quadra compõe, iniciada por uma interrogação ambígua e cujo desfe-

cho é dado não por uma resposta, mas por um desdobramento da pergunta, que amplia sua ambiguidade e projeta sua resolução, sem deixar de fixar uma imagem desbotada. O muito pouco, quase nada, de que se constitui aquela casa-grande, que é de um Souza-Leão, se faz pelo uso de artefatos tão superados e inadequados quanto a própria casa-grande, sejam urinóis, escarradeiras ou um brasão. Se nalgum momento o brasão servira de senha de acesso a determinados grupos ou elemento de distinção social, com a derrocada do universo da casa-grande vem ao chão tudo o que lhe diz respeito, inclusive os brasões que lhes serviam de estandarte. Aliás, antes que a casa-grande açucareira ruísse como símbolo de poderio econômico – com seu correspondente político –, caiu a nobreza que lhe servira de sustentação, o que pode ser ilustrado inclusive pela família do poeta que se manteve nas respectivas casas-grandes, mesmo sendo os engenhos de fogo morto e sem o aval político que lhe foi consignado noutra momento.

Aquela nobreza agora funcionaria mais como uma curiosidade dispersiva a seus rebentos tardios do que uma força ostensivamente política e capaz de interferir no destino da nação. A oligarquia política que se consolida após o declínio da indústria açucareira está envolta entre a classe média emergente que servia a uns poucos usineiros, cuja propriedade tragara e absorvera os engenhos de pequeno e médio porte, onde se escoravam as famílias tradicionais que caracterizaram a açucarocracia. Com a industrialização decorrente do estabelecimento da usina, as famílias tradicionais pernambucanas cederam seu papel político às classes médias emergentes, bem mais suscetíveis a negociações e bem mais servis aos interesses dos usineiros. Os filhos das famílias tradicionais se espalharam em serviços públicos, não raro de feição intelectual, donde podemos destacar um Olegário Mariano, um Manuel Bandeira ou um João Cabral de Melo Neto, para ficar com exemplos oriundos da família Carneiro da Cunha que tive-

ram projeção indiscutível na poesia, portanto, por uma via intelectual e não mais econômica ou política, como era o caso de seus antepassados até o século XIX.

E mesmo quando acontece de algum dos primos de João Cabral se insurgir na política, como foi o caso de Romero Cabral da Costa – também primo do fotógrafo do Engenho Timbó e Ministro da Agricultura no Governo Jânio Quadros – ou de um Tarcísio de Miranda Burity – Governador e Senador pela Paraíba diversas vezes –, pode até ser que possamos identificá-los como representantes de interesses da classe privilegiada. Só que tais interesses não podem mais ser relacionados àquelas famílias tradicionais, de onde provieram, até porque não são mais as privilegiadas de hoje. Ao invés disso, é no serviço público que vai chover gente oriunda dos ramos Souza Leão, Carneiro Leão, Carneiro da Cunha, Gonsalves de Mello e Cabral de Mello, para ficarmos em quatro dos costados do poeta. Todos esses ramos mantiveram sua linhagem até os nossos dias, só que seus remanescentes não tiveram a mesma sorte de seus antepassados, o que a figura de João Cabral não deixa de ilustrar também.

Capítulo 8

O dialeto da família na Jaqueira

Para fechar o círculo de propriedades abordadas no *A escola das facas*, cheguemos à casa de seu avô materno Virgínio Marques Carneiro Leão, situada no sítio da Jaqueira, que beirava o Capibaribe e atualmente dá nome a um dos bairros do Recife. Se esta propriedade aparece em demais poemas do mesmo livro, também vai aparecer em outros que lhe são posteriores, a exemplo do *Agrestes*, no poema “O jardim de minha avó”, que antecede o “Seu Melo, do Engenho Taboacas” – que não é tematizado no *A escola das facas* –, ou ainda, em “Um baobá no Recife” e em “O Capibaribe e a leitura”, precedidos pelo poema “Por que prenderam o ‘Cabeleira?’”, onde o poeta subscreve os engenhos da família atravessados pelo lendário personagem popular, que existiu em carne e osso naquelas paragens. Assim, costura-se o patrimônio familiar com a linha da memória fiada em gerações e que se realiza de uma maneira particular na voz do poeta. Levando em conta que a singularidade autoral está também vinculada ao seu local de nascimento, como visto no poema “Autobiografia de um só dia”, a Jaqueira adquire, por seu turno, um aspecto relevante na sua escritura. Pois, se até então as propriedades da família eram vistas pelo acúmulo da experiência histórica que desemboca num sujeito, a partir de agora a mesma experiência fica circunscrita à esfera particular do poeta, que, devido à insistência do avô, nasceu naquele lugar – fora

do Engenho Poço, onde moravam seus pais por ocasião do seu nascimento –, o que não deixa de requerer a mediação familiar também aí, como bem se vê no poema.

Prosas da Maré na Jaqueira

1

Maré do Capibaribe
em frente de quem nasci,
a cem metros do combate
da foz do Parnamirim.

Na história, lia de um rio
onde muito em Pernambuco,
sem saber que o rio em frente
era o próprio-quase-tudo.

Como o mar chega à Jaqueira,
e chega mais longe, até,
no dialeto da família
te chamava de “a maré”.

2

Maré do Capibaribe
já tens de maré o estilo;
já não saltas, cabra agreste,
andas plano e comedido.

Não mais o fiapo de rio
que a seca corta e evapora:
na Jaqueira és já maré,
cadeiruda e a qualquer hora.

Teu rio, quase barbante,
a areia não o bebe mais:
é a maré que o bebe agora
(não é muito o que lhe dás)

3

Maré do Capibaribe,
minha leitura e cinema:
não fica vazio muito
teu filme, sem nada, apenas.

Muita coisa discorria(s),
coisas de nada ou pobreza,
pelo celulóide opaco
que em sessão contínua levas.

Mais que a dos filmes de então,
carrego tuas imagens:
mais que as nos rios, depois,
mais que todas as viagens.

4

Maré do Capibaribe,
afinal o que ensinaste
ao aluno em cujo bolso
tu pesas como uma chave?

Não sei se foi para sim
ou para não teu colégio:
o discurso de tua água
sem estrelas, rio cego,

de tua água sem azuis,
água de lama e indigente,
o pisar de elefantíase
que ao vir ao Recife aprendes.

5

Maré do Capibaribe,
mestre monótono e mudo,
que ensinaste ao antipoeta
(além de à música ser surdo)?

Nada de métrica larga,
Gilbertiana, de teu ritmo;
nem lhe ensinaste a dicção
do verso cardozo e liso.

As teias de Carlos Pena,
o viés Matheos de Lima.
(Para poeta do Recife
achaste faltar-lhe a língua).

6

Maré do Capibaribe
entre a Jaqueira e Santana:
do cais, como tempo e espaço
vão de um a outro, se apanha.

O tempo se vai freando
(lago que a brisa arrepie)
o rolo de água maciça
que enche e esvazia o Recife,

até frear, todo espaço
(lago sem brisa no rosto),
frear de todo, água morta,
paralítica, de poço.

7

Maré do Capibaribe,
estaria a lição nisso:
em se mostrar como em circo
nos quandos em equilíbrio?

Em se mostrar como espaço
ou mostrar que o espaço tem
o tempo dentro de si,
que eles são dois e ninguém?

Ou com tua aula de física
querias mostrar que o tempo
não é um fio inteiriço
mas se desfia em fragmentos?

8

Maré do Capibaribe
na Jaqueira, onde menino,
cresci vendo-te arrastar
o passo doente e bovino.

Rio com quem convivi
sem saber que tal convívio,
quase uma droga, me dava
o mais ambíguo dos vícios:

dos quando nos cais em ruína
seguia teu passar denso,
veio-me o vício de ouvir
e sentir passar-me o tempo. (Melo Neto, 1980, p. 62-69).

Distribuído ao longo de oito páginas, na estampa original, as oito partes do poema correspondiam cada qual a uma página, para que o leitor dispusesse, de parte a parte, como cada grupo de três quadras, constitutivo de cada parte, ganha autonomia em face do todo que compõe o longo poema de 96 versos. Insistindo ainda na marcação gráfica de primeira edição, assim como a leitura pode ser feita de parte por parte, também pode ser feito de duas em duas, devido à paginação que dispunha de duas partes de uma vez ao leitor, ou então, de quatro em quatro partes, para atender talvez a um imperativo autoral. Qualquer que seja a opção de leitura, certamente não convém a observação do texto como portador de uma cursividade retilínea e hierárquica, conforme sugere metalinguisticamente o dístico: “não é um fio inteiriço, mas se desfia em fragmentos?” Uma vez que a hipótese se aplica ao tempo, por extensão, deverá valer também para o tempo de leitura, que implica um modo de ler.

Verso por verso, todos os versos estão agrupados em quadras e em redondilhos, à exceção talvez fique a cargo possível octossílabo “(além de à música ser surdo)?”, implicando uma sílaba a mais como um tom acima, para que o mouco talvez ouvisse, ou então, para que a tônica da palavra “surdo” não fosse ouvida nem contada, como um símile da surdez inscrito no verso, modalizando um traço autoral. Assim, deparamo-nos mais uma vez com a dicção característica do poeta, embebida na tradição popular e com os mesmos desdobramentos de contenção e supressão vocabular que lhe são característicos, tal como encontramos exemplarmente ilustrado na segunda estrofe da

primeira parte: “Na história, lia de um rio/ onde muito em Pernambuco,/ sem saber que o rio em frente,/ era o próprio-quase-tudo.” O segundo verso da estrofe “onde muito em Pernambuco” sugere que o intensificador “muito” seria elucidado por algum outro verso, anterior ou posterior, o que não acontece, já que seu sentido se esgota ali mesmo, apesar das palavras suprimidas. De modo semelhante, o último verso da estrofe tem um substantivo composto por justaposição, cujo sentido só se revela naquela circunstância de pronunciamento. Sem chegar a compor uma imagem, dá a ideia da própria plenitude.

O mesmo rio que já se tornara alvo de abordagem em, ao menos, dois dos seus livros mais conhecidos (*O cão sem plumas* e *O Rio*), também já havia se convertido em núcleo de outras composições suas e também de outros poetas pernambucanos, tais como Manuel Bandeira, Joaquim Cardozo e Carlos Pena Filho. Desse modo, o Capibaribe se coloca não só como eixo temático da obra de João Cabral, mas também como elemento simbólico que se revela na obra de tantos outros poetas pernambucanos, que o antecederam e que o sucederam. Ressalte-se que é como elemento simbólico do tipo de sociabilidade que se abateu em terras pernambucanas que o rio aparece reiteradamente no interior da obra cabralina. E assim vai ser também agora, só que com uma visada bem diferente das intervenções anteriores, quando o rio se oferecia como objeto de explorações ao universo exterior ao poeta. Agora ele se oferece como índice histórico que diz respeito à sua família – a qual lhe incorpora o estilo –, e, por extensão, à própria experiência subjetiva do poeta, que nascera numa casa com as janelas abertas para o rio.

Aquela casa cravada nas margens do rio é índice da experiência visual do poeta e marca o espaço social ocupado pela família ao longo dos séculos na antiga capitania duartina. Assim, vamos levantando alguns elementos que concorrem para a compreensão do espaço e do

tempo convertidos em significado subjetivo que o poeta empresta ao rio como uma verdade imanente e irrefutável quando estamos perante sua obra. Obra essa que parece mais humana se defrontada à experiência que se descola do universo familiar e, por extensão, ao patriarcado canavieiro, ao menos se partirmos do *A escola das facas*. A essas alturas, talvez já tenha algum cabimento nos perguntarmos sobre o ensinamento das facas ou que facas são essas que vêm a compor uma escola, até porque a compreensão do poema passa também por aí. Destacando cada uma das oito partes do poema “Prosas da maré na Jaqueira” é possível chegar a um percurso mediante uma linha curva e emaranhada tal como o poeta nos faz seguir ao longo dos versos e que, pelo caráter prosaico do poema – já expresso no título –, aponta mais para o aspecto narrativo da composição que se afina ao discurso histórico, do que para uma fatalidade linearmente construída que viesse explicar a obra em foco. Ao invés, o longo poema deve ser concebido devido ao justo entrelaçamento entre poesia e história na obra de João Cabral, cujas particularidades imbricadas entre si não encerra nenhuma de suas dimensões em termos fixos, nem em relação à historicidade nem à autoria que a move.

Na primeira das oito partes do poema, o quadro que se oferece é emoldurado por um lugar que é, ao mesmo tempo, de nascimento do sujeito, inscrito na história e que se converte numa expressão da família, “a maré”, com a qual se identifica. O combate contra os holandeses referido baliza uma das resistências da terra e marca a propriedade familiar, por um ramo de outro sobrenome. Capibaribe e Parnamirim compõem uma figura de linguagem exótica, casada com a metonímia e aparentada da anáfora, porque um se constitui como parte do outro, onde deságua e ocupa o mesmo espaço ao final do verso, adjetivando a maré, num caso e a foz, no outro. Capibaribe e Parnamirim são, sob

esta ótica, índices espaciais que marcam a história de Pernambuco e do poeta que se equivalem na construção do poema.

O Capibaribe soberano é não só o lugar a que recorre muito da história de Pernambuco, mas vem a ser também o próprio-quase-tudo desconhecido ao poeta. É pela vivência que o rio chega à família do poeta e também aí se faz o próprio-quase-tudo, que se estrutura em dialeto. Dialeto que serve de base para identificar o rio, mas também a própria família, até onde o rio chega. Aqui, constitui-se um istmo entre a primeira e a segunda parte do poema, onde o estilo da maré reaparece, não mais na família, e sim adjetivado planamente, contrário à cabra agreste. Agora vale uma pausa para comparar este poema a outro, publicado por ocasião da festa de debutante de Ana Cecília Freyre Pimentel, neta de Gilberto Freyre e filha de Sonia Maria Freyre Pimentel, primos do poeta em segundo e terceiro graus, respectivamente. O poema interessa devido ao reaparecimento do estilo da família e pela época de sua publicação, nos idos de 1978, quando o *A escola das facas* estava sendo gestado (1975-1980).

Para Ana Cecília

1. Difícil, Ana Cecília,
2. dizê-la, se não a conheço.
3. Mas sei que, embora mais distante
4. do que eu, é Gonsalves de Melo⁶⁴.
5. Bisneta da tia-avô Atia,
6. neta do primo-tio Gilberto,
7. filha da prima-prima Sonia
8. (que lembra o ser da avó, esbelto)
9. não perca Ana Cecília
10. o sangue Gonsalves de Melo

11. e peço-lhe, primo já longe,
12. que nunca esqueça seus elos
13. com essa família que soube
14. criar com a linguagem e o gesto,
15. certo ser especial de ser:
16. família que é um dialeto.
17. Dialeto que posso detetar
18. na prosa do primo-tio Gilberto,
19. no caráter de minha avó,
20. e de minha mãe no léxico,
21. de meu tio Ulisses, no humour
22. com que via o mundo e seus restos,
23. no ser das tias, primas-tias,
24. ou no estar de pé incorreto
25. (pernas curvas para trás
26. que nos encurva, qual marrecos),
27. enfim, no parentesco melhor
28. que é o da linguagem e do gesto.

Este poema foi publicado, originalmente, em encarte produzido em tiragem especial para a festa de debutante da neta de Gilberto Freyre. Além de João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Mauro Mota, Odylo Costa Filho, Ledo Ivo, Marcus Accioy e o próprio Gilberto Freyre dedicaram poemas a Ana Cecília, de acordo com o encarte, distribuído na festa, e gentilmente cedido por Sonia Maria Freyre Pimentel. Dos 28 versos do poema, 14 servem para desatar o cordão da parentela que se desfia das gerações passadas às presentes, através do dialeto da família, engatilhado pela tia-avó referida que é Francisca Teixeira de Mello Freyre, mãe de Gilberto e irmã de Maria Olindina Gonsalves de Mello, avó materna de João Cabral

de Melo Neto. Os outros 14 versos demonstram como família se revela através da sua prosa e do seu gesto. A menção ao poema vale a pena não somente por desenrolar uma predicação ao dialeto da família que no poema “Prosas da Maré na Jaqueira” aparece pontualmente, mas sobretudo porque demonstra como e onde tal dialeto se revela, seja no jeito de ficar de pé, seja na prosa de Gilberto Freyre. Ressalte-se ainda o reaparecimento do sobrenome Gonsalves de Melo empregado como adjetivo, o que já havia sido feito no poema “Cento-e-Sete” do mesmo *A escola das facas*, dedicado a José Antonio Gonsalves de Mello, onde aparece outro membro daquele ramo que é Jarbas Pernambucano de Melo, também filho do tio Ulysses muito querido ao poeta e também referido no poema “História de pontes”, coligido no livro *Crime na Calle Relator* (1987). Ulysses Pernambucano de Mello era sobrinho de Maria Olindina Gonçalves de Mello e marido da tia materna de João Cabral, Albertina Carneiro Leão, de quem era primo-irmão.

Fechados os parênteses, podemos voltar ao poema focalizado anteriormente, ainda pelo contraste da primeira com a segunda parte, quando o dialeto da maré e o da família se entrecruzam. Aí o ritmo cadeirudo e sempre disponível é que dá de beber ao rio, não mais tomado de areia, e sim escorregadio na maré a que se lhe dá. Sintomático é que na segunda parte do poema o verbo na segunda pessoa promove uma animização dupla, no rio e na maré, devido ao emprego ambíguo no verso entre parênteses “(não é muito o que lhe dá)”. Na primeira estrofe já havia a sugestão, através do verso: “em frente de quem nasci”, a maré do Capibaribe. O Capibaribe mesmo já tinha se animizado desde *O cão sem plumas*, logo a sua antropomorfização sugerida através da forma verbal é uma recorrência de um procedimento já atingido pelo poeta em alto grau de sofisticação.

A terceira parte do poema vai privilegiar o aspecto visual da maré do Capibaribe, seja cinema ou leitura, seja filme ou celuloide. Há também um “s” ambivalente, entre parênteses, que reforça a fala do rio, em segunda pessoa. É sobretudo a imagem que o rio oferece ao poeta que vai fundar seu ideário, donde se sugere uma aprendizagem, logo saldada na parte seguinte. Exatamente no meio do poema, a maré do Capibaribe é uma escola, cujo aprendizado é dúbio, de sim e de não. Água sem estrelas e cega, de lama, própria ao Recife, de cujo andar aprende o passo de elefantíase.

Na quinta parte do poema é que se evidencia a dicção literária do rio, cujos frutos se espalham de Joaquim Cardozo a Matheos de Lima, de Gilberto Freyre a Carlos Pena. Todos esses autores compuseram o ideário cabralino qual guirlanda que vai e volta de livro a livro, laureando suas ideias fixas. Assim é com Joaquim Cardozo e Gilberto Freyre que são mais conhecidos e também com Matheos de Lima – irmão do outro poeta, Jorge de Lima –, de quem João Cabral intentou organizar a obra mais de uma vez, conforme refere um de seus biógrafos (Castello, 2006, p. 57). Curioso ainda é que tanto Joaquim Cardozo quanto Carlos Pena recheiam o título de outros dois poemas do mesmo *A escola das facas*. As referências valem para demonstrar como a dicção da maré ecoa no estilo dos outros autores que, por sua vez, dialogam com o estilo cabral. E mesmo aqueles que se comportaram no plano literário muito diferentemente dele, como é o caso de Gilberto Freyre e Carlos Pena, não deixaram de ser objeto de sua admiração, o que só dá a dimensão do alcance da maré do Capibaribe e seu estilo. No caso de Carlos Pena, a influência é também recíproca, a ponto de João Cabral ter sido incorporado no repertório que vem ilustrar os pontos altos da cidade através do rio na boca deste outro poeta.

Maré do Capibaribe que se expande em tempo e em espaço, tal como está ilustrado na sexta parte do poema. Se sua localização está

dada entre a Jaqueira e Santana, o seu tempo é o de quem vai freando as águas que transcorrem em seu ritmo particular. Sendo marcas geográficas e históricas muito precisas, a verdade é que ambas referências se diluem na medida em que uma se sobrepõe à outra, em justaposição. Assim, o rio se faz um espaço que é também um tempo e que dá a seu observador, o poeta, uma percepção que é espacial e temporal, embora se refira ao mesmo objeto, a partir do qual se compõe. Percepção que o poeta busca insistentemente desdobrar em elementos materiais que sirvam à exploração de sua linguagem e ofereçam várias possibilidades de conhecimento, que passam também pela geografia e pela história.

Desdobramento da parte anterior, a sétima se concentra na reação entre o espaço e o sujeito que o explora. Não por acaso, neste momento do poema a palavra ‘mostrar’ aparece quatro vezes, como dando a entender que o espaço existe para ser visto ou mostrado. Seja como circo, seja como tempo, o espaço tem dois dentro de si, sendo nenhum e ninguém. Não sendo ninguém, a negação mostra pelo pronome pessoal que alguém podia existir em meio às dualidades constitutivas da própria maré, de modo que a existência de um possível sujeito se afigura quando concebido e considerado num tempo que é um espaço. Se nem assim ele puder ser visto, ao menos existe a compensação de mostrar um espaço e um tempo em meio aos quais ele se imiscui.

Contraface da sétima parte é a oitava. Assim como na penúltima o sujeito se imiscuía através de um espaço que consumia o tempo, na última o tempo dissipa um espaço longamente adensado e no qual o sujeito se reconhece dependente. O tempo, que atravessa aquele sujeito, passa por ele a favor da maré e contra si mesmo sem poder contê-la em seu fluxo e nem na sua representatividade. Embora possa dar uma dimensão dela, com as mesmas palavras de onde surgiram o poeta e sua parentela, com as quais ele refaz a maré e a si mesmo, no tempo que o poema lhe permite.

Referências

ALBUQUERQUE, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Prefácio de Margareth Rago. 2. ed. Recife, PE: Massangana; São Paulo, SP: Cortez, 2001.

ANDRADE, Fábio de Souza. **O engenheiro noturno**: a lírica final de Jorge de Lima. Prefácio de Davi Arrigucci. São Paulo, SP: Edusp, 1997.

ANDRADE, Manuel Correia de (org.). **História social da agro-indústria canavieira**. Recife, PE: Museu do Açúcar, 1974.

ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem do Nordeste**. 7. ed. São Paulo, SP: Cortez, 2005.

ANDRADE, Manuel Correia de. **Movimentos nativistas em Pernambuco**: Setembrizada e Novembrada. Recife, PE: Universidade Federal de Pernambuco, 1971.

ANDRADE, Manuel Correia de; FERNANDES, Eliane Moury (org.). **O nordeste brasileiro e a revolução francesa**. Apresentação de Manuel Correia de Andrade. Recife, PE: Fundaj; Editora Massangana, 1992.

ANDRADE, Mário. **A arte religiosa no Brasil**. Estabelecimento do texto crítico Claudéte Kronnbauer. São Paulo, SP: Experimento; Giordano, 1993.

ARRIGUCCI, Davi. **O cacto e as ruínas**. 2. ed. São Paulo, SP: Duas Cidades; 34, 2000.

ATHAYDE, Félix de. **As idéias fixas de João Cabral**. Compilação, seleção e prefácio de Félix de Athayde. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1975.

BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. *In*: INSTITUTO MOREIRA SALES. **Cadernos de Literatura Brasileira** – João Cabral de Melo Neto. São Paulo, SP: Instituto Moreira Sales, 1996. p. 62-105.

BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. *In*: BARBOSA, João Alexandre. **Alguma crítica**. São Paulo, SP: Ateliê, 2002. p. 293-305.

BARBOSA, João Alexandre. João Cabral ou a educação pela poesia. *In*: BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo, SP: Ateliê, 1996. p. 239-247.

BARBOSA, João Alexandre. Linguagem e metalinguagem em João Cabral. *In*: BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1974.

BARBOSA, João Alexandre. Sevilha, objeto de paixão. *In*: BARBOSA, João Alexandre. **Entre livros**. Prefácio de Manuel da Costa Pinto. São Paulo, SP: Ateliê, 1999. p. 223-229.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo, SP: Ática, 2005.

BARRUCO, Donato. **Dodici anni di residenza nel Brasile**. Bologna, Italia: Libreria Treves, 1901.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Rio de Janeiro, RJ: Tipografia Nacional, 1883-1902. 7 v.

BOSI, Alfredo. Auto do frade: as vozes e a geometria. *In*: BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo, SP: Ática, 1988. p. 96-102.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 38. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2001.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

BRANDÃO, Ulysses. **A confederação do Equador**. Recife, PE: Governo de Pernambuco, 1924.

CAMPOS, Maria do Carmo (org.). **João Cabral em perspectiva**. Porto Alegre, RS: Editora UFRGS, 1995.

CAMPOS, Renato Carneiro. **Ideologia dos poetas populares do Nordeste**. 2. ed. Prefácio de Gilberto Freyre. Recife, PE: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; Rio de Janeiro, RJ: Fundação Nacional de Arte, 1977.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1995.

CANECA, Joaquim do Amor Divino. **Frei Joaquim do Amor Divino Caneca**. Organização e introdução de Evaldo Cabral de Mello. São Paulo, SP: 34, 2001.

CANECA, Joaquim do Amor Divino. **Obras políticas e literárias**. Coleção, organização e notas de Antonio Joaquim de Mello. Recife, PE: Tipografia Mercantil, 1875-1876.

CARNEIRO, Edison. **A insurreição praieira**. Rio de Janeiro, RJ: Conquista, 1960.

CARONE, Modesto. **Poética do silêncio**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1979.

CARVALHO, Gilberto Vilar de. **A liderança do clero nas revoluções republicanas (1817-1824)**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1979.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da república no Brasil. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e República que não foi. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987.

CASTELLO, José. **João Cabral de Melo Neto – o homem sem alma**; Diário de tudo. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2006.

CHACON, Vamireh. **Abreu e Lima**: general de Bolívar. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1983.

CHACON, Vamireh. **História das idéias socialistas no Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1965.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **A ordem carmelitana em Pernambuco**. Recife, PE: Arquivo Público Estadual; Secretaria da Justiça, 1976.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Anais Pernambucanos**. Introdução de José Antonio Gonsalves de Mello. Recife, PE: Fundarpe, 1983. 11 v.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Dicionário biográfico de pernambucanos célebres**. Prefácio de José Antonio Gonsalves de Mello. Recife, PE: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Notícia biográfica do Dr. Antonio de Moraes Silva**. 2. ed. Recife, PE: Tip. Agostinho Bezerra, 1910.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Vocabulário pernambucano**. Prefácio de Mário Souto Maior. 2. ed. Recife, PE: Secretaria de Educação e Cultura, 1976.

CUNHA, Celso. **Sob a pele das palavras**. Organização, introdução e notas de Cilene da Cunha Pereira. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira: ABL, 2004.

ESCOREL, Lauro. **A pedra e o rio**: uma interpretação de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, RJ: Academia Brasileira de Letras, 2001.

FAUSTINO, Mário. **De Anchieta aos concretos**. Organização de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

FAUSTINO, Mário. **Evolução da poesia brasileira**. Salvador, BA: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

FAUSTINO, Mário. **Poesia-experiência**. Introdução de Benedito Nunes. São Paulo, SP: Perspectiva, 1977.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 13. ed. São Paulo, SP: Contexto, 2005.

FREYRE, Gilberto. **A propósito de frades**. Prefácio do autor. Salvador, BA: Progresso, 1959.

FREYRE, Gilberto. **Açúcar**: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil. Prefácio e introdução do autor. 3. ed. São Paulo, SP: Cia das Letras, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Assombrações do Recife velho**: algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recefense. Prefácio de Mary del Priore. 5. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 2000.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime patriarcal. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. 47. ed. São Paulo, SP: Global, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Contribuição para uma sociologia da biografia**. Cuiabá, MT: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1978.

FREYRE, Gilberto. **Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife**. Apresentação e introdução de Antonio Paulo Rezende. 5. ed. São Paulo, SP: Global, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. Apresentação de Manoel Correia de Andrade. 7. ed. São Paulo, SP: Global, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Olinda**: 2º Guia prático, histórico e sentimental da cidade brasileira. Apresentação, atualização e bibliografia de Edson Nery da Fonseca. 6. ed. São Paulo, SP: Global, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Apresentação de Roberto da Matta. 14. ed. São Paulo, SP: Global, 2003.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 32. ed. São Paulo, SP: Companhia Editora Nacional, 2005.

GAMA, Lopes. **O carapuceiro**: crônicas de costumes. Introdução, cronologia e notas de Evaldo Cabral de Mello. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.

GARCIA, Othon Moacyr. A página branca e o deserto. *In*: GARCIA, Othon Moacyr. **Esfinge Clara e outros enigmas**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1996. p. 177-265.

GUIMARÃES, Argeo. Natividade Saldanha. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**, Recife, v. 25, n. 119-122, p. 157-164, jan./dez. 1923.

GUIMARÃES, Argeo. **Vida e morte de Natividade Saldanha**. Lisboa, Portugal: Edições Luz-Braz, 1932.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). **Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1979.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Cobra de vidro**. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra**: estudos de crítica literária I, 1902-1947. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra**: estudos de crítica literária II, 1947-1958. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Prefácio de Antonio Candido. Posfácio de Evaldo Cabral de Mello. 26. ed. São Paulo, SP: Cia. das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Tentativas de mitologia**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1979.

HOUAISS, Antonio. Sobre João Cabral de Melo Neto. *In*: HOUAISS, Antonio. **Seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro, RJ: Edições de Ouro Culturais, 1967.

LEÃO FILHO, Joaquim Sousa. **Domingos de Sousa Leão – barão de Vila Bela**: apontamentos histórico-genealógicos. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1968.

LEÃO FILHO, Joaquim Sousa. **Morenos**: notas sobre o engenho no centenário do atual solar. Rio de Janeiro, RJ: Colibris, 1959.

LEITE, Glacyra Lazzari. **Pernambuco 1817**: estrutura e comportamentos sociais. Prefácio de Manuel Correia de Andrade. Recife, PE: FUNDAJ; Ed. Massangana, 1988.

LEITE, Glacyra Lazzari. **Pernambuco 1824**: a Confederação do Equador. Prefácio de Manuel Correia de Andrade. Recife, PE: FUNDAJ; Ed. Massangana, 1989.

LEITE, Sebastião Uchôa. **Crítica de ouvido**. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2003.

LEITE, Sebastião Uchôa. Máquina sem mistério. *In*: LEITE, Sebastião Uchôa. **Crítica Clandestina**. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Taurus Editora, 1986. p. 108-148.

LIMA, Luiz Costa. A versão solar do patriarcalismo: Casa-grande & senzala. *In*: LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**: estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1989. p. 187-238.

LIMA, Luiz Costa. João Cabral: poeta crítico. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Intervenções**. São Paulo: Edusp, 2002. p. 111-134.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1995.

LIMA, Luiz Costa. Pernambuco e o mapa-múndi. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1981. p. 176-188.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. **A revolução praieira**. Recife, PE: Imprensa oficial, 1949.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. **Pernambuco**: da independência à confederação do equador. 2. ed. Recife, PE: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1998.

LIMA, Oliveira. **Formação histórica da nacionalidade brasileira**. Prefácios de Gilberto Freyre, Ernest Martinenche e José Veríssimo. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks; São Paulo, SP: Publifolha, 2000.

LIMA, Oliveira. **O império brasileiro (1821-1889)**. Belo Horizonte, MG: Itatiaia; São Paulo, SP: Edusp, 1989.

LIMA, Oliveira. **O movimento da Independência**. Prefácio de Evaldo Cabral de Mello. 6. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1997.

LIMA, Oliveira. **Pernambuco**: seu desenvolvimento histórico. Apresentação e organização de Leonardo Dantas Silva. Prefácio de Gilberto Freyre. 3. ed. Recife, PE: Massangana, 1997.

MELLO, Antonio Joaquim de. **Biografia de Natividade Saldanha**. Recife, PE: Tipografia de Manoel Figueiroa de Faria, 1895.

MELLO, Evaldo Cabral de. **A ferida de Narciso**: ensaio de história regional. São Paulo, SP: Editora Senac, 2001.

MELLO, Evaldo Cabral de. **A fronda dos mazombos**: nobres contra mascates, Pernambuco, 1666-1715. 2. ed. São Paulo, SP: 34, 2003.

MELLO, Evaldo Cabral de. **A outra independência**: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824. São Paulo, SP: 34, 2004.

MELLO, Evaldo Cabral de. **Nassau**: governador do Brasil holandês. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006.

MELLO, Evaldo Cabral de. **Rubro Veio**: o imaginário da restauração pernambucana. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1997.

MELLO, Jerônimo Martiniano Figueira de. **Autos do inquérito da Revolução Praieira**. Introdução de Vamireh Chacon. Brasília, DF: Senado Federal, 1979.

MELO NETO, João Cabral de. **Quaderna**. Lisboa: Guimarães Editores, 1960.

MELO NETO, João Cabral de. **Terceira feira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesias completas**: 1942-1965. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968

MELO NETO, João Cabral de. **Museu de tudo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MELO NETO, João Cabral de. **A escola das facas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

MELO NETO, João Cabral de. João Cabral de Melo Neto in: STEEN, Edla Van. **Viver e escrever**. Porto Alegre: L&PM, 1981. p. 99-109

MELO NETO, João Cabral de. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa**. Lisboa: Glaciar, 2014.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MELLO, Urbano Sabino Pessoa de. **Apreciação da Revolução Praieira em Pernambuco**. Prefácio de Costa Porto. Brasília, DF: Senado Federal, 1978.

MELO NETO, João Cabral de. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Organização, apresentação e notas de Flora Süssekind. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1994.

MELO, Mário. **Guerra dos Mascates como afirmação nacionalista**. Recife, PE: Imprensa Oficial, 1941.

MELO, Mário. Suplicio de Frei Caneca. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**, Recife, v. 26, n. 123-126, p. 365-374, jan./dez. 1924.

MERQUIOR, José Guilherme. Nosso poeta exemplar. *In*: MERQUIOR, José Guilherme. **As idéias e as formas**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1981. p. 297-302.

MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada: ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. *In*: MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1997. p. 84-187.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema: ensaios de crítica e de estética**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1996.

MICELI, Sérgio. **A elite eclesiástica brasileira**. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 1988.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001.

MUNIZ, Arthur. Dr. José da Natividade Saldanha. In: FERREIRA, Júlio Pires (org.). **Almanaque de Pernambuco para o ano de 1909** – com biografia de José da Natividade Saldanha. Recife, PE: Imprensa Industrial, 1908.

NABUCO, Joaquim. **Um estadista do império**. Prefácio e cronologia de Raymundo Faoro. Posfácio de Evaldo Cabral de Mello. 5. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1997. 2 v.

NUNES, Benedito. **Crivo de papel**. 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 1998.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Organização de Maria José Campos. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 1999.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo, SP: Vozes, 1971.

NUNES, Benedito. **João Cabral**: a máquina do poema. Organização e prefácio de Adalberto Muller. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

PAGANO, Sebastião. **O conde dos Arcos e a revolução de 1817**. São Paulo, SP: Companhia Editora Nacional, 1938.

PEDRO II, Imperador do Brasil. **Viagem a Pernambuco em 1859**. Cópia, introdução e notas de Guilherme Auler. Recife, PE: Arquivo Público Estadual, 1952.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1983.

PENA FILHO, Carlos. **Livro geral**. Introdução de J. Gonçalves de Oliveira. Recife, PE: Universidade Federal de Pernambuco, 1969.

PENA FILHO, Carlos. **Melhores poemas de Carlos Pena Filho**. Seleção e introdução de Edilberto Coutinho. 4. ed. São Paulo, SP: Global, 2000.

PIÑON, Nélida (org.). **Cem anos de cultura brasileira**: Ciclo de conferências do I centenário da ABL. Rio de Janeiro, RJ: Academia Brasileira de Letras, 2002.

PY, Fernando. **Chão da crítica**: jornalismo literário (1962-1980). Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves; INL, 1984.

QUINTAS, Amaro. **O sentido social da revolução praieira**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1967.

REGO, José Lins do. **Ficção Completa**: dois volumes. Introdução de Josué Montello. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1987.

ROMERO, Sílvio. **Estudos de literatura contemporânea**. Organização de Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro, RJ: Imago; Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2002.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre poesia popular do Brasil**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Organização de Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro, RJ: Imago; Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2001. 2 v.

SALDANHA, José da Natividade. **Argos Pernambucano**, Recife, n. 1 (31 maio 1824) – n. 6 (11 ago. 1824), p. 1-24.

SCHWARCS, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca os trópicos. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCS, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCS, Lilia Moritz. **O império em procissão**: ritos e símbolos do Segundo Reinado. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed. 2001.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Escritos sobre poesia & alguma ficção**. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2003.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral de ponta a ponta**. Recife, PE: CEPE, 2020.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: A poesia do Menos e outros ensaios cabralinos**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1999.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa**. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1996.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Uma fala só lâmina**. São Paulo, SP: Cosac & Naif, 2014.

SILVA, Antonio de Moraes. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Recopilado, emendado e muito acrescentado. 2. ed. Lisboa, Portugal: Tipografia Lacerdina, 1813.

SILVA, Antonio de Moraes. **Obras**. Prefácio de Vieira Fazenda. Notas de Laudelino Freire. Rio de Janeiro, RJ: Fluminense, 1921.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Introdução à historiografia da literatura brasileira**. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2007.

STEEN, Edla van. João Cabral de Melo Neto. *In*: STEEN, Edla van. **Viver e escrever**. Porto Alegre, RS: L&PM, 1981. p. 99-109.

TAVARES, Francisco Muniz. **História da revolução de Pernambuco de 1817**. Revisão e notas de Oliveira Lima. 3. ed. Recife, PE: Imprensa Industrial, 1917.

VILAÇA, Alcides. “Expansão e limite na poesia de João Cabral” *in*: BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo, SP: Ática, 1996. p. 141-169.

Sobre o autor

Éverton Barbosa Correia

Professor de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde atua notadamente com poesia brasileira moderna e gêneros híbridos. Possui Licenciatura em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Mestrado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Desenvolveu estágio pós-doutoral na UNESP/ São José do Rio Preto e na UNICAMP, sob a supervisão de Marcos Siscar. Publicou recentemente o livro *Joaquim por João: Cardozo na poesia de Cabral* (2022) e *João Cabral de Melo Neto em vinte quadros* (2023) – finalista do Jabuti acadêmico 2024 e Menção Honrosa no 10º Prêmio da ABEU em 2024 -, bem como co-organizou a coletânea *O meu canto é de sol: Joaquim Cardozo pela crítica literária contemporânea* (2022) e *De Antônio Vieira aos contemporâneos: reflexões sobre literatura e cultura no Brasil* (2024).

Argos Editora da Unochapecó
www.unochapeco.edu.br

Título A poética do engenho ou o Pernambuco
de João Cabral

Autor Éverton Barbosa Correia

Coleção Perspectivas, n. 95

Coordenadora Vanessa da Silva Corralo

Assistente Editorial Caroline Kirschner

Projeto gráfico Caroline Kirschner

Diagramação e capa Caroline Kirschner

Revisão Carlos Pace Dori

Formato PDF

Tipologia Minion Pro entre 10 e 14 pontos

Publicação 2025

Menino de engenho

A cana cortada é uma foice.
Cortada num ângulo agudo
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, em dar-se mútuo.

Menino, o gume de uma cana
cortou-me ao quase de cegar-me,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim, guardar-se.

A cicatriz não tenho mais;
o inoculado, tenho ainda;
nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina.

Poema exemplar de João Cabral no livro A escola das facas

