

ESTUDOS

RESENHAS

LUIZ COSTA LIMA

TERCEIRA FEIRA :

SEU SENTIDO BÁSICO

SÔBRE UM ESPAÇO em negro avança, do centro para a superfície, forma luminosa que projetada em cruz, preenche o negro anterior com geometrias iluminadas, as quais se enraçam à medida que se afastam, do centro (ôlho) focal.

A capa da *Terceira feira* é mais do que um acessório da composição gráfica. É a interpretação plástica da obra, cujo texto começa assim desde a capa. De tal forma adequadas obra e ilustração que esta nos faz antever o que adiante anunciará o poeta:

Ela aprendeu que o lado claro
das coisas é o anverso
e por isso as disseca:
para ler textos mais corretos.

(O Sim contra o Sim)

A *Terceira feira* cobre a obra praticamente inédita (para o leitor brasileiro e não amigo pessoal do autor) de João Cabral de Melo Neto. Se, de fato, êsse ineditismo é exclusivo de *Serial*, na verdade, porém, para a maioria dos leitores, êle se estende a *Dois Paramentos*, que tivera uma pequena tiragem em edição particular do autor (Madrid, 1961) e a *Quaderna*, cuja edição comercial portuguesa raramente chegou ao Brasil.

Apesar de *Dois Paramentos* incorporar-se a uma linha diversa das duas obras restantes, pela sua aproximação maior com o poema narrado, o romance popular, guardam às três entre si uma íntima coerência, que tanto é, fundamentalmente, perdida se as

comparamos com a produção anterior do poeta. João Cabral vem mantendo uma tão profunda coerência na expressão de sua experiência poética que o seu sentido radical não só é uno, como vem escapando aos seus melhores intérpretes (1). Estes falham por não notarem o caráter de redução fenomenológica empreendida por via poética pelo autor pernambucano.

Não importa que João Cabral tenha ou não lido os filósofos da corrente, sido ou não influenciado por êles, como tampouco é de se concluir que êle faça poesia "filosófica".

Isso tudo é o menos decisivo, quando nada porque as já sabidas influências de Le Corbusier e da tradição poética espanhola, a lição sôbre a matéria do primeiro, a densidade de realidade concreta na segunda, lhe podem ter servido de correlativos.

Para a melhor compreensão do que pretendo ser o traço essencial da sua poesia, comparemo-la, inicialmente, sob o ponto de vista da expressão da natureza, com a de outros dois grandes poetas em língua portuguesa.

Em Camões, a natureza se reveste, como já foi notado, de um caráter de idealização. A essa idealização não fogem passagens às mais realistas em sua aparência, como a da *Ilha dos Amores* ou a de certas élogos. O seu extravasamento erótico é ainda uma compensação ideal.

Já em Pessoa, a natureza acolhe outro caráter. Ela é uma natureza falhada. Entre a falha real e a compensação do sonho

cumpre-se sua obra, da qual D. Sebastião, mais do que uma figura, é um mito em epígrafe:

Que voz vem no som das ondas
Que não é a voz do mar?
É a voz de alguém que nos fala,
Mas que, se escutamos, cala,
Por ter havido escutar. (2)

Sigamos. Em correspondência à expressão da natureza idealizada, em Camões denuncia-se uma experiência de nostalgia do mundo. Do complexo que é cada expressão individual pode-se extrair uma experiência humana que lhe foi básica. Em Camões, essa experiência fundamental parece haver sido a da nostalgia que mais do que outras importantes, como a de um catolicismo platonizante, determinou o caráter idealizado da sua natureza.

Em Pessoa, em correspondência à expressão da natureza falhada é a angústia do mundo o que se flagra.

Nestes dois criadores, portanto, visão idealizada da natureza e sentimento de nostalgia pelo mundo; visão da natureza como falhada e sentimento de angústia existencial.

Sem dar nome próprio à experiência camoniana, creio que não caiba mal, a propósito de Fernando Pessoa, falar-se em uma experiência poética de índole existencial.

Sirvam-nos estas comparações para realçar a diferença de João Cabral. Na sua expressão da natureza, não a temos nem idealizada, nem sentida como falhada. Isto essencialmente em virtude da diferença de emotividade que a sua obra flagra. Defronte do mundo, imerso nele, nem nostalgia, nem angústia. O poeta emprega a sua emotividade em outra direção e, em vez de usar a emoção como forma de *receber* o mundo, dirige a emoção até o mundo para então mostrá-lo na sua incandescência de realidade penetrada pela presença do homem. Deste modo, não é o objeto (que pode ser desde uma coisa como um ovo de galinha, um alpendre no canavial, uma fruta nordestina ou uma pessoa como a bailadora andaluza) que é absorvido na subjetividade do poeta, mas as emoções por ele provocadas que convergem para ele, objeto, até mostrá-lo na sua qualidade de natureza humanamente olhada.

As emoções são postas entre parêntesis enquanto pessoais e dentro de parêntesis só saem

para que melhor clarifiquem a presença dos objetos do seu mundo. É desta maneira que, em toda a *Terceira feira* não conseguimos localizar a raiva ou o amor, a impaciência, a exasperação ou a alegria enquanto sentimentos pessoais ao poeta. Não é que tenhamos abandonado o campo da poesia — da “emotion recollected in tranquility” — e ingressado no campo da imparcialidade científica (e exatamente em época em que os cientistas descobrem a importância da posição do observador em face ao fenômeno observado). É por isso que acima falava em convergência das emoções para os objetos que as suscitaram e não em trituração ou neutralização das emoções. Por assim dizer, no momento da criação o poeta se reveste de um extremo pudor de falar de si próprio, conduz a sua emocionalidade para os objetos que o tocaram e, sem deixar de vê-los como objetos, mostra-os mais verazmente: na sua qualidade de objetos que participaram de uma experiência humana. Não se trata de uma antropomorfização dos objetos, idealizando-os, mostrando-os como membros de um fracasso total, etc. etc. Eles são mostrados na sua conjunção com o humano. Transformados pelo humano. Eles que conviveram com sentimentos humanos, eles se convertem em fenômenos humanos.

Estamos, sem dúvida, diante de uma experiência poética arriscada e, ao mesmo tempo, extremamente fértil e nova. Aquilo que nas primeiras obras de João Cabral foi acusado de segura, isenção, extremada intelectualização (a vacuidade dos críticos brasileiros era então maior que a atual, não se negue, no entanto, que o poeta ainda não havia alcançado o domínio expressional devido) mostra-se agora como o que pretendia (e mais do que conseguia) o poeta: a expressão de uma experiência de redução fenomenológica da existência.

Entre Fernando Pessoa e João Cabral de Melo Neto estamos entre duas expressões antagônicas. Pessoa se divide em heterônimos para dizer-se em diversas vozes. Casais Monteiro chegou a compará-lo com um prosador que se inventasse em diversos personagens (3). Malgrado o seu processo de prosa, Pessoa continuou um poeta porque, se inventou personagens, foi para não deixar em si nada que não fôsse dito. Estamos com ele no ápice de uma experiência existencial.

João Cabral, ao contrário, impõe a sua tôda emocionalidade ao objeto, para então melhor revelá-lo em sua realidade de objeto-enquanto-tocado-pelo-homem. Não é bem realidade de objetivo humanizado, mas de um que é tocado e permanece, que é visto enquanto tocado permanece. Estamos no ápice de uma experiência fenomenológica.

De tal maneira esta é a experiência básica do poeta que se torna difícil dizer qual o poema em que mais claramente ela transpareça. Sem poder melhor analisá-lo, creio, porém, que o leitor encontrará uma adequação imediata com o que escrevemos no poema *De um avião*. Nêle, a paisagem cada vez mais se rarefaz, até que dêste processo de depuração apenas reste o que é de irredutível à presença de uma paisagem: a lembrança do homem, do que é o núcleo do seu núcleo. Compare-se o processo com o semelhante de redução da faca à sua lâmina, centralmente (embora não apenas aí) em *Uma Faca só Lâmina*.

Se a experiência básica de João Cabral, a sua poética fenomenológica, não é idêntica a de qualquer poeta, mas até a êle exclusiva em língua portuguesa, tampouco é apenas uma experiência a mais, sem outras consequência, como estará resmungando um utilitarista ou um esteticista (e que será o esteticista se não uma espécie refinada de utilitarista?) Nunca uma realização estética é sem consequência, porque ela significa um ponto de apoio para a visualização (o que vale dizer, para o entendimento) da condição humana, em certo estágio histórico seu, temporal e especialmente datados. Nenhuma grande obra deixa de conter uma carga ética, porque a beleza é uma forma de responsabilidade. Se o artista não é responsável pelo que vê, no entanto o é pelo que faz ver e, conseqüentemente, pelo que deixa de fazer ver.

Como grande poeta, João Cabral, por sua obra, conduz a esta visualização responsável. Ele não faz poesia social, porém mesmo por exigência da visão estética da realidade, êle mostra males que entravam a vida humanizada de certa criatura precisa: a nordestina brasileira. Se êle tem, dêste modo, que afastar chavões, não é por afã de novidade ou porque aquela figura já estivesse, como se diz, gasta, mas simplesmente porque é falsa e fere

a própria veracidade estética da obra. Típico exemplo é a recusa de aceitar a figura tradicional do Semeador, mentirosa dentro de uma visualização nordestina:

O homem que vai jogando
os rebolos de cana
nada é do Semeador
que se sonetizou.

É o seu menos um gesto
de amor que de comércio;
e a cana, como a joga,

(*A Cana dos Outros*)

A arte é uma forma da verdade.

Através desta preocupação mental com o Nordeste, João Cabral ocupa-o poeticamente. Para tanto, êle teve de encontrar de início uma solução linguística adequada. Para tentar a criação não basta conhecer o seu Dante ou o seu Mallarmé.

Acompanhando-se as datas de seus livros, podem-se deparar os titubeios do autor. Quando em 1953, publica *O Rio*, o poeta passava a adotar uma forma de desenvolvimento que por certo chocaria ao leitor de *Pedra de Sono* e, em menor escala, de *O Cão sem Pluma*. Mesmo tendo em conta a modificação que começa a se operar dentro de *O Engenheiro* — mais precisamente, a partir do poema dêste título em que o mundo solar começa a substituir, de um lado, a preocupação com as sombras, de outro, o clima sugerente da tradição simbolista e em que o mundo concreto a ganhar correlatamente terreno sôbre o onírico da tradição surrealista — *O Rio* e *Morte e Vida Severina* apareceriam como obras desviadas. Esta, porém, foi uma tensão fértil para o autor. Se *Uma Faca só Lâmina* ainda parece increver-se nesta etapa dilemática, significando a busca de uma solução estilística por um lado mais de uma solução narrativa, em *Paisagens com Figuras*, João Cabral começa a alcançar a fuga das duas estratégias expressivas: afastamento de uma rarefação lírica extremada, que era a dos seus primeiros poemas e incorporação de uma nomeação direta a coisa e pessoas, processo mais ligado à linha da prosa. (Não por acaso que *Pedra do Sono* trazia epígrafe de Mallarmé e *O Rio* de um poeta quase anti-lírico, como Berceo). *Paisagens com Figuras* partilha, em um grau mais ele-

vado de realização, da luta pela recuperação da realidade começada em *O Engenheiro*. De todo o modo, porém, a maneira mais honesta de designar esta produção, em sua totalidade, era a de apontar para o caráter de dois cursos que dirigiam diversamente as suas águas. Daí o título *Duas Águas* da coletânea anterior.

Encontrada a fusão estilística, a obra mais recente de João Cabral evita aquela dispersão de águas. Ele abre o seu curso definitivo, em um tratamento que traz muito da narrativa da prosa — basta reler *Dois Parlamentos* e os quatro poemas de “Claros Varones” — que evita a pura depuração lírica, apesar de que seja lírico o seu tom dominante e, desta forma, permite a introdução de uma mais larga margem de realidade no verso. Completava-se a conquista estética do Nordeste:

Falo sòmente com o que falo
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

.....

Falo sòmente do que falo:
do sêco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
alí do mais quente vinagre

(Graciliano Ramos)

E da poesia de João Cabral de Melo Neto podia-se traçar uma visão do Nordeste. É bem verdade que seria parcial tratar-se apenas desta constante. Assinalemos, de passagem, que o seu leitor não deve estar desapercebido do crescimento do tema amoroso que, difuso e débil, em sua obra inicial (de que é exemplo “A Bailarina” de *O Engenheiro*) se adensa a partir de *Quaderna*. Desta constante, agora firmada, pode-se compreender melhor o sentido da sua poética. Note-se a quarta composição sobre o tema “Escrito com o Corpo”. Aonde a um poeta ligado à atitude tradicional, por exemplo Vinícius de Moraes, caberia uma expressão de saudade ou um seu correlato, é ela substituída por uma expressão que, visual, aplica, ao mesmo tempo, o pudor de confissões

do autor e o seu ideal de conversão dos objetos ao seu núcleo irredutível:

Pois nessa lembrança é que ela,
ao menos gesto, se incorpora;
na presença, coisa, volume,
imediate ao corpo, sólida,

e que ora é volume maciço,
entre os braços, nêles envolta,
e que ora é volume vazio,
que envolve o corpo, ou a acoita

como o de uma coisa maciça
que ao mesmo tempo fôsse ôca,
que o corpo tece, onde já estêve,
e onde ter e estar igual fôra.

A presença do ausente suscitada pela lembrança, problemática conhecida pelos poetas do amor, recebe aqui um tratamento que inova a tradição estabelecida desde Petrarca. E por essa diferença pode-se ainda melhor entender a importância da experiência de João Cabral e, o que parecerá estranho, o seu caráter anti-intelectualístico. Acontece que toda essa poética em busca da simplicidade do exato, esta expressão de objetos nuamente incandescidos pela presença do homem que os tocou, está ligada a um esforço hoje empreendido pela comunidade regional e nacional a que o poeta pertence. Essencialmente, o Brasil é hoje a busca de conquistar-se a si próprio.

Pois bem, este poeta aparentemente intelectualista e distanciado converte a sua procura da poesia em uma busca de conquista estética da sua realidade. E, se nos lembramos que, afinal, o caminho fenomenológico e o entendimento do fenômeno da alienação partem do mesmo Hegel (não importa a diversidade de sentido que o conceito de alienação receberia posteriormente), chegaremos à conclusão de que o poeta pernambucano — possivelmente sem o saber — trilhou o caminho mais limpo e próprio para uma poética desalienante. Isso poderemos notar analisando o que é matéria fundamental no seu verso: a presença do nordeste.

Ele aí está com a sua secura que faz a terra do sertão chupar sequiosa a chuva escassa, como se chupasse mesmo uma fêmea (quarto poema de “Chuvás”, em *Serial*);

secura que contamina seu homem, esguio na sua miséria de cassaco, repleto apenas enquanto explorado, pelo comendador ("Velório de um Comendador", em *Serial*), pelas retóricas parlamentares que, do norte ou do sul, neste ponto se assemelham (*Dois Paramentos*). Visão do Nordeste que continua a seguir o poeta pelas margens do Mediterrâneo (Poemas(s) da Cabra) e até mesmo quando êle trata de temas em outras mãos apenas líricos, como o tema do tempo. Em João Cabral, o tempo é percebido através da paisagem do nordeste, em elemento seu, concreto: de um alpendre sôbre o canavial. É assim que João Cabral desmente os preconceitos criados contra o artista e, na verdade, principalmente por culpa sua própria. Sem falsos didatismos, êle mostra o que é a existência humana em uma precisa área e de sua arte propaga-se uma carga ética de responsabilidade. Por porta transversa, João Cabral nos desmente a cegueira dos que nos querem impingir a beleza como algo de intocável, alcançado por via da abstração, onde então residiria um eterno homem universal (e o Fausto, dizem, poderia tanto ser criado por Homero, por Sófocles ou por Boccaccio e

seria sempre o mesmo porque o homem é sempre o mesmo e o Fausto é o homem...).

A lição dêste poeta, maior do que saiba dizê-lo, é a de que não há arte sem a vinculação profunda do homem com a sua condição. E esta não se alcança sem a vinculação anterior com uma marcada área local, que, lhe penetrando, é por êle trabalhada até que se revele a raiz da sua condição.

A arte, como o amor, é uma forma de conquista do particular. Conquista de tal forma plena que do conquistado emerge a sua até então oculta universalidade.

(1) Estava êste estudo pronto, em espera da publicação do primeiro número de *Estudos Universitários*, quando lemos o estudo do crítico José Guilherme Merquior, na revista *Señhor*. Alegramos-nos em poder referir a excelência do mesmo e em ver confirmadas as linhas fundamentais da interpretação aqui exposta (o citado estudo vem de ser traduzido para o espanhol para a *Revista de Cultura Brasileira*, tomo 1, número 1, junho de 1962, edição do Serviço de Propaganda e Expansão Comercial da Embaixada do Brasil em Madrid).

(2) De "As Ilhas Afortunadas", em *Mensagem*.

(3) Na Introdução a *Fernando Pessoa, Poeta*, Nossos Clássicos, Agir, 1947.

