

WILQUER QUADROS DOS SANTOS

**O POEMA NARRATIVO EM *CRIME NA
CALLE RELATOR*, DE
JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

**TRÊS LAGOAS – MS
2011**

WILQUER QUADROS DOS SANTOS

**O POEMA NARRATIVO EM *CRIME NA
CALLE RELATOR*, DE JOÃO CABRAL DE
MELO NETO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação – Mestrado em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Campus de Três Lagoas, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Batista de Sales.

**Três Lagoas – MS
2011**

WILQUER QUADROS DOS SANTOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação – Mestrado em Letras/ Área de Concentração: Estudos Literários da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus de Três Lagoas, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Batista de Sales

O POEMA NARRATIVO EM *CRIME NA CALLE RELATOR*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientador: Prof. Dr. José Batista de Sales (UFMS)

2º Examinador: Prof^ª Dr^a Elaine Cristina Cintra (UFU)

3º Examinador: Prof. Dr. Éverton Barbosa Correia (UFMS)

Três Lagoas, 30 de Agosto de 2011.

*Àquele que me amou primeiro,
Por quem todas as coisas foram feitas
E sem o qual nada do que foi feito se fez.
Ao Autor e Consumador da minha fé,
Sem o qual nada posso fazer*

*À minha família e amigos,
que me inspiram a continuar.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me amar primeiro. Por restaurar-me e implantar Seus sonhos em meu coração. Pois bem sei que Seus planos para mim são superiores aos meus sonhos.

À minha família, pelo apoio, pelo amor, pela dedicação e compreensão. Pela renúncia emocional e financeira para tornar realidade minhas metas de vida.

Ao meu pastor, pela minha formação e por ensinar-me a persistir.

Aos meus irmãos e amigos, Marcus Vinícius, Emanuel, Línive, Delione, Raine, Maria Aparecida Barbosa, Rose, Rozana, Gislaine, que me inspiram e fortalecem, e que andam comigo quantas léguas forem precisas.

Aos meus companheiros do Mestrado. Amigos de palavras e de silêncios.

A minha amiga de lágrimas, orações, fé e muitas malas, Nádia Nelziza.

À Profª Drª Kelcilene Grácia-Rodrigues, por todas as lições de literatura, pela amizade e pela grande paciência.

Ao Prof. Dr. José Batista de Sales, pela disposição em me orientar, pela sinceridade e pelos incentivos. Por me dar a ver os corixos e as veredas, os sertões e as mesetas da literatura.

*Como a morte encerrou tuas contas
De libras, dólares, amizade,
Hoje só resta a conta aberta
De teus livros de onde sacar-se.*

*E de onde há muito que sacar:
Como botar prosa no verso,
Como transmudá-la em poesia,
Como devolver-lhe o universo*

Melo Neto

RESUMO

SANTOS, Wilquer Quadros dos. *O Poema Narrativo em Crime na Calle Relator*, de João Cabral de Melo Neto. Três Lagoas, 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / Campus de Três Lagoas.

A epopeia, gênero muito visitado na Literatura clássica, perdeu cada vez mais espaço, principalmente com o advento da sociedade burguesa. Este estudo tem por objetivo o levantar de dados a respeito do poema narrativo moderno na poética de João Cabral de Melo Neto, traçando antes, uma rápida evolução do poema narrativo ao longo dos séculos, chegando até o Modernismo Brasileiro. Após esta primeira etapa, fizemos um recorte na obra *Crime na Calle Relator*, de João Cabral de Melo Neto, produzida entre 1985 e 1987, e publicada em 1987, uma experiência do autor com o poema narrativo. Após evidenciar a concepção poética de João Cabral de Melo Neto na visão de alguns críticos, auscultamos os núcleos temáticos de sua poética, principalmente na obra de 1987, elevando-a a um caráter de obra síntese do poeta pernambucano, marcada pelo viés memorialístico, revisitando uma constelação obsessiva de temas, pessoas e espaços. Analisamos, também, os preceitos do poema narrativo moderno, inoculados no corpus de *Crime na Calle Relator*, numa tentativa de desvelar as marcas de tensão de uma literatura de tradição clássica e de tradição popular no construto do texto. Tal abordagem foi feita na perspectiva de aproximação e distanciamento das referências à vida de diplomata do autor, com ressalvas a como tal movimento interfere ou constrói a poética da obra, com destaque para a presença de elementos empíricos e por vezes prosaicos, e até mesmo fatos da história Latino-americana.

Palavras-chave: Literatura brasileira; poesia; poema narrativo moderno;

ABSTRACT

SANTOS, Wilquer Quadros dos. *O Poema Narrativo em Crime na Calle Relator*, de João Cabral de Melo Neto. Três Lagoas, 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / Campus de Três Lagoas

The epic, genre too played in classical literature, has lost more and more space, especially with the advent of bourgeois society. This study aims to get data about the modern narrative poem in the poetry of João Cabral de Melo Neto, tracing before, a rapid evolution of the narrative poem over the centuries, reaching the Brazilian Modernism. After this first stage, far will a cut in work on *Crime na Calle Relator*, João Cabral de Melo Neto, produced between 1985 and 1987, and published in 1987, one author's experience of the narrative poem. After demonstrating the poetic conception of Joao Cabral de Melo Neto in the view of some critics, listen attentively the central themes of the poetry Cabral, which permeate the work of 1987, bringing it to the character of main work of the poet from Pernambuco, marked by the memorial that bias revisit a constellation of obsessive themes, people and spaces. It will examine also the precepts of modern narrative poem in the corpus of inoculated on *Crime na Calle Relator*, in an attempt to reveal the marks of a strain of the classical tradition of literature and popular tradition in the construct of the text. Such an approach will be made in view of approaching and distancing, a reference to the author's life as a diplomat, with exceptions such as movement or interfering constructs of the poetic works, especially the presence of empirical evidence and sometimes prosaic, and even facts of Latin American history.

Key words: Brazilian Literature; poetry; modern narrative poem;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. O POEMA NARRATIVO.....	16
1.1 - Das origens a João Cabral de Melo Neto.....	16
1.2 – Especificidades do Gênero.....	29
2. UMA PONTE ENTRE O ATLÂNTICO: JOÃO CABRAL DE MELO NETO	38
2.1 – Concepção Estético- Literária.....	38
2.2 – A Viagem na Linguagem: um poeta entre duas culturas.....	49
3. <i>CRIME NA CALLE RELATOR</i>.....	58
3.1 Perspectivas crítico-literárias.....	58
3.2 Os Núcleos temáticos da poética cabralina.....	65
3.2.1 – Morte.....	66
3.2.2 - Metapoesia.....	73
3.2.3 - Espanha.....	76
3.2.4 - Humor.....	81
3.2.5– História.....	87
3.2.6 – Lírico-erótico.....	91
4. O POEMA NARRATIVO MODERNO EM CRIME NA CALLE RELATOR.....	96
4.1. Análise do Corpus da dissertação.....	96
4.1.1. “Crime na Calle Relator”.....	96
4.1.2 “As Infundiosas”.....	104
4.1.3 “O Ferrageiro de Carmona”.....	110
4.1.4 “História de Pontes”.....	114
4.1.5 “Brasil 4x Argentina 0”	119
4.2 Entre a <i>Ilíada</i> e o Romancero: preceitos quantitativos.....	124
4.3 O Herói não-superlativo.....	131
4.4 O Estatuto do Narrador dessituado.....	134

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	146
ANEXOS.....	153

INTRODUÇÃO

Crime na Calle relator, escrito entre 1985 e 1987, é publicado por João Cabral de Melo Neto na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1987. Insere-se num momento de distanciamento do autor, visto ser sua residência na cidade do Porto, devido a sua carreira de diplomata. Faz uso da técnica narrativa, o chamado poema narrativo, e quase todos os fatos narrados são reais, presenciados ou sabidos por relatos de terceiros, prosaicos e até mesmo oriundos da História Latino-Americana (BRANDELLERO, 2005, p. 317). Os poemas exploram narrativas nas quais as dicotomias culpa/ inocência, autoridade/ subalterno são questionadas, num desafio a categorizações rígidas. Isso revela como a “voz baixa e divertida” da coletânea cabralina “não prejudicou, mas antes contribuiu para a sua contínua elaboração sobre questões de representatividade e exclusão (BRANDELLERO, 2005, p. 317-320). O poeta deu visibilidade a grupos tradicionalmente marginalizados, ao articular sua leitura do Brasil, olhando para o seu país e para outros espaços para além de suas fronteiras” conforme enfatiza Brandellero (2005, p. 317-320). É justamente dentro deste molde que se encaixa *Crime na Calle Relator: Poesia e Prosa; Brasil e Espanha; Clássico e Moderno; Pessoal e Universal*.

Crime na Calle Relator é escrito nas fronteiras entre o Brasil e o Mundo (referência aos postos diplomáticos pelos quais passou João Cabral e que aparecerão em alguns poemas narrativos da obra), Clássico e Moderno, pessoal e universal. Fronteiras essas cerceadas pela utilização de uma poética de contenção e do verso refreado, pelo revisar das categorias estruturais do poema narrativo clássico, e repletas de referências a vultos históricos, aos grandes nomes da literatura, e também aos causos orais tão tradicionais do nordeste brasileiro, postos a serviço de um narrador primeiro que passeia pelos lugares dantes visitados.

Por se tratar de uma instauração de um fazer poético diferente em João Cabral de Melo Neto, em que o poema narrativo se eleva a primeiro plano, e com vistas ao teor histórico, memorialístico e mesmo autobiográfico de *Crime na Calle Relator*, entendemos eleger como corpus do nosso trabalho a edição da obra de João Cabral de Melo Neto, publicada pela editora Nova Aguilar, em 1994, sob a supervisão da poetisa e também esposa do poeta pernambucano, Marli de Oliveira, a quem coube o prefácio da edição da obra completa. Com intuito de enriquecer o diálogo presente na obra, evidenciaremos a posição da crítica em relação a *Crime na Calle Relator*, traçaremos as especificidades do poema narrativo moderno na obra, estabelecendo

um constante diálogo com a voz do próprio Cabral, que na altura da publicação ainda não havia falecido.

Este estudo visa analisar as tendências estéticas atuais no campo da poética narrativa, precisamente nessa obra de João Cabral de Melo Neto, e também desvelar os núcleos temáticos da poética cabralina que são revisitados nos poemas narrativos de *Crime na Calle Relator*. Para tanto, levantamos, em linhas gerais, os aspectos do poema narrativo clássico, que tem seus maiores representantes em Homero, Virgílio e Camões, apontando o processo evolutivo do gênero até o Modernismo brasileiro. A investigação de tais preceitos ganha validade na análise de uma obra que, a nosso ver, resume mais de cinquenta anos de uma relação quase ascética com a palavra poética, e também inaugura uma nova dicção no fazer poético de Cabral: a prática do poema narrativo, posto a serviço da recuperação de diversos núcleos temáticos da poética cabralina.

Deve-se levar em consideração que as definições do gênero épico centram-se na prática do autor, bem como nos modos de comunicação do poema, ambos ancorados em situações históricas variáveis. Logo, as transformações humanas e sociais decretaram o declínio do poema narrativo de ordem clássica e, conforme João Adolfo Hansen, salvo algumas tentativas de revivê-la nos séculos XIX e XX, a epopeia é um gênero morto (HANSEN, 2008, p. 18). A epopeia, como a conhecemos, a narração de tipos ilustres e ações heróicas, promulgadora de princípios morais, religiosos e políticos, manteve-se forte enquanto duraram as instituições do mundo antigo, não resistindo ao advento da sociedade burguesa, pois o espírito do heroísmo é inverossímil num contexto no qual dinheiro passa a ser a medida de todas as relações (HANSEN, 2008, p. 17). No tocante à épica luso-brasileira, até o século XVIII, que também não escapara das transformações incididas sobre o gênero, os poetas restringiram o uso da magnificência, exercendo a *docere* da ilustração católica (HANSEN: 2008). São caudatários dos preceitos aristotélicos, mas deixam de lado o maravilhoso antigo, ao substituí-lo pelo maravilhoso cristão ou indígena, o que aconteceu em *O Uruguai*, de Basílio da Gama, *Caramuru*, de Santa Rita Durão, e, no século posterior, em *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias. Dentro desse escopo, vale ressaltar ainda alguns poemas narrativos herói-cômicos da literatura brasileira, como *O Reino da estupidez*, de Francisco de Melo Franco, *O Desertor*, de Silva Alvarenga, *O Almada*, de Machado de Assis, e o *Elixir do Pajé*, de Bernardo Guimarães (SALES, 2009, p. 3).

Em um salto de séculos de produção literária, chegamos à Primeira Geração do Modernismo no Brasil, que foi marcada por inovações que postulavam a negação à arte parnasiana, ao preciosismo linguístico, a toda a arte acadêmica que se estabelecera na literatura nacional. Sobre isso, Candido e Castello (1968, p.10) ressaltam que o movimento modernista afirmou “sua posição em vários rumos e setores: vocabulário, sintaxe, escolha de temas, a própria maneira de ver o mundo”. Foi incorporando a expressão coloquial do brasileiro, a inversão das normas gramaticais, o ritmo da fala, a escrita, a concisão elíptica à poesia, que os modernistas combateram aquela literatura pomposa, rebuscada, impessoal e retórica dos seus predecessores.

Feitas tais considerações, constata-se então que, desde sua gênese na antiguidade clássica até sua configuração na práxis do Modernismo brasileiro, o poema narrativo sofre profundas transformações, ocasionadas pelo advento da sociedade capitalista e burguesa, por exemplo, na estrutura interna da obra, configurada no narrador, na proposição e na invocação.

Dessa forma, concebendo o poema narrativo de preceptivas clássicas como um “presente extinto” (HANSEN, 2008, p. 18), buscamos suas aproximações e discrepâncias com a ordem clássica do gênero, bem como a configuração dos aspectos fundamentais do poema narrativo moderno em *Crime na Calle Relator*, dando ênfase àquilo que for de maior relevância na composição e no entendimento da poética narrativa.

Os poemas narrativos de *Crime na Calle Relator* estão inseridos nos mais diversos ambientes e espaços, que vão desde cidades da Espanha, a bairros, ruas, monumentos, aos aspectos geográficos da região da Andaluzia e do continente europeu. Nas pequenas narrativas historicizadas em versos, o narrador passeia pelas diversas classificações, ora sendo o narrador de suas próprias histórias, ora é o eu como testemunha dos causos e situações acontecidas, ora reserva-se a posição heterodiegética de relator. Mergulhado na cultura espanhola, vê-se a presença não apenas geográfica de um país, mas da música (flamenco), da dança (as bailarinas ciganas), do religioso e da cultura (touradas). É nesse contexto também que o narrador faz um paralelo com o Nordeste, nos causos contados e nas histórias dos poetas e educadores da região.

Essa visão, aproximada e distanciada, individual e universalizante em Cabral, num movimento de câmera de aproximação e afastamento que regerá a poética do autor, resultado de sua carreira diplomática, é a imagem que buscamos construir de sua obra, para além da imagem já tão referenciada do poeta e sua arquitetura da linguagem:

“E se o poeta sabe reaproveitar a experiência da literatura popular em verso do Nordeste, assim o faz graças à autenticidade de que esta se reveste, misto de espontaneidade e fluência, gerando estruturas simples e diretas, etc. Mas também é preciso que se dê relevo no conjunto da obra poética de João Cabral de Melo Neto à frequente alternância temática sertão-nordeste-presença-da-Espanha” (CASTELLO, 1999, p. 430).

Acrescentaria à composição feita pelo crítico, conforme citada acima, o seguinte: indivíduo-sertão-nordeste-presença-Espanha-mundo. Observa-se nesta construção o movimento que acompanhará sua poética até chegar a *Crime na Calle Relator*, o que também atesta Marly de Oliveira:

Porque esta é uma poesia antilirica, é uma poesia dirigida ao intelecto e de certa forma, mais presa à realidade que o mesmo autor, que sempre teve, por função de trabalho, cindidos, o pensar sobre a matéria do poema e o dia-a-dia de funcionário público, ocupado com negociações internacionais, independentes da carência de sua visão de mundo (OLIVEIRA, 1994, p. 15).

Assim, constitui-se a obra de João Cabral de Melo Neto, marcada pelas paisagens do Nordeste brasileiro e pela geografia espanhola, recortada pela linguagem hermética, lacônica e concreta em busca da palavra concisa que supra seu labor poético. Ademais, nos quase 58 anos de produção literária, João Cabral de Melo Neto, além de antologias, poemas reunidos e ensaios em prosa, publicou as seguintes obras: *Pedra do sono* (1942), *Os três mal-amados* (1943), *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947), *O cão sem plumas* (1950), *O Rio ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1954), *Morte e vida severina* (1956), *Paisagem com figuras* (1956), *Uma faca só lâmina* (1956), *Dois Parlamentos* (1960), *Quaderna* (1960), *Serial* (1961), *A educação pela pedra* (1966), *Museu de tudo* (1975), *A escola das facas* (1979), *Auto do frade* (1982), *Agrestes* (1985), *Crime na Calle Relator* (1987) e *Sevilha andando* (1990).

Dessa explanação, surgem os seguintes questionamentos:

- 1) Quais são os preceitos do poema narrativo moderno vigentes na obra *Crime na Calle Relator*?

2) Quais os núcleos temáticos da poética cabralina presentes na composição de *Crime na Calle Relator*?

No intuito de responder a tais questionamentos, a dissertação está dividida em quatro capítulos, nos quais buscamos elucidar a relação entre o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto e o poema narrativo moderno.

O primeiro capítulo trata, especificamente, do poema narrativo. Delineamos de maneira sucinta as origens do poema narrativo clássico, a configuração do gênero desde Homero, apontando as obras de maior relevância dentro do gênero até o poeta João Cabral de Melo Neto. Destina-se ainda o primeiro capítulo a levantar, em linhas gerais, as características do poema narrativo clássico e também analisar as especificidades poema narrativo em voga na contemporaneidade.

Como nosso intuito é traçar uma linha histórica evolutiva do poema narrativo – o épico, o heróico e o herói-cômico – abordamos os poemas numa perspectiva cronológica de produção. Caberá, portanto, no apontar das coordenadas estéticas de cada obra, a ressalva ao espaço que cada uma ocupa na historiografia literária. Outra perspectiva que merece esclarecimento é o fato de que apontamos as obras de maior relevância no quadro evolutivo do poema narrativo em cada período, com o intuito de abarcar as principais realizações do gênero e as transformações incorridas no poema narrativo. Logo, não analisamos todas as tentativas épicas a que se aventuraram os escritores na literatura brasileira.

O segundo capítulo tem como objetivo evidenciar a concepção estético-literária de Cabral e a íntima relação do poeta com a Espanha, que estará claramente marcada nos poemas narrativos da obra de 1987. Para tanto, evidenciaremos a gênese dessa relação e a configuração da palavra da poesia gitana obra a obra do autor

No capítulo terceiro, sob a égide da crítica literária especializada, buscamos lançar perspectivas crítico-literárias a respeito de *Crime na Calle Relator*, deixando evidente a relação da crítica e da obra em destaque. No segundo momento, de forma mais detida, analisamos a inserção dos núcleos temáticos criados por João Cabral de Melo Neto ao longo de sua poética, como morte, metapoesia, erotismo, história, humor e espaço, e que novamente serão revisitados no mosaico poético que compõe *Crime na Calle Relator*. Nesse intuito, separamos apenas um

poema representativo de cada núcleo temático, reservando-nos em apenas fazer referência aos demais poemas narrativos presentes na obra.

Solidificado nosso caminho no estudo das características do poema narrativo clássico e moderno, na poética de Cabral e nos versos de *Crime na Calle Relator*, no quarto capítulo analisamos os preceitos vigentes do poema narrativo que permeiam a obra, em discrepância e aproximação com a ordem clássica, como: título, proposição, invocação, dedicatória, narração, epílogo, fábula, costumes, pensamentos e elocução. Delimitamos nosso corpus de trabalho a apenas cinco poemas narrativos, por entendermos serem os que carregam maior narratividade.

Este trabalho se pauta nos estudiosos da história da literatura brasileira e do poema narrativo no Brasil, como, por exemplo, João Adolfo Hansen (2008), José Batista de Sales (2009), Antonio Candido (2000), Alfredo Bosi (1997), e demais autores da historiografia e crítica literária em relevância para esta pesquisa. Focalizaremos, também, os estudos críticos voltados para a obra de João Cabral de Melo Neto como, entre outros, João Alexandre Barbosa (1996), Haroldo de Campos (1967), Benedito Nunes (2007), Luis Costa Lima (2000), Marly de Oliveira (2003), Alcides Villaça (2001), Carlos Felipe Moisés (1996), João Alminó (2000) e Antonio Carlos Secchin (2000).

Por fim, nossa pretensão não é um estudo detalhado e catalográfico do poema narrativo como intentaram Vargnhagen, Afrânio Peixoto ou Gilberto Mendonça Teles, mas mostrar como as características clássicas do poema narrativo foram paulatinamente sendo transformadas, desde sua gênese no século IX a. C. em Homero, até João Cabral de Melo Neto, conferindo atenção à constituinte do gênero em *Crime na Calle Relator*. Dessa forma, procuramos evidenciar a configuração do narrador dessituado, do herói às avessas, do poema sintético e das obras que, apesar de não se coadunarem com as características clássicas, não deixam de com elas estabelecerem constante diálogo.

1 - O POEMA NARRATIVO

1.1- Das origens a João Cabral de Melo Neto

Tecer considerações a respeito do poema narrativo moderno é, antes de tudo, conceber então a existência de um poema narrativo de ordem clássica. O poema narrativo, como o conhecemos no século XX, encontra sua gênese no século IX a.C, precisamente nas linhas de Homero. A prática do poema narrativo manifestou-se de maneiras multiformes, como a épica, o heróico-cômico e o satírico, principiados na oralidade, e acaba por se diluir com a instauração do Romantismo e da sociedade burguesa do século XIX.

Ao lançarmos mão do curso evolutivo e constitutivo do poema narrativo, encontraremos sua gênese e todo alicerce do gênero, na antiguidade clássica, por assim dizer, na cultura greco-latina. Antes, porém, destacamos uma definição do gênero:

O poema narrativo caracteriza-se como manifestação literária em verso na qual se realiza a narração ficcional de fatos ou de ações antropomorfizadas, com alguns traços dramáticos, cômicos ou sérios e pode ser de alcance universal, regional ou local, dadas a presença ou ausência de grandiosidade. Dessa forma, o poema narrativo pode ser caracterizado como poema épico, poema heróico ou poema heróico-cômico (SALES, José Batista de, s.v. “Poema Narrativo”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 16-06-2011).

É na *Iliada* e na *Odisséia* de Homero, século IX a.C, que está posto o princípio do poema narrativo. A *Iliada*, que conta a história parcial da guerra de Tróia, e a *Odisséia*, que narra o retorno de Ulysses a casa, representam as principais fontes históricas para o estudo da civilização grega antiga. O canto homérico exaltava e punha em voga as qualidades do homem guerreiro e, com isso, tecia a encomiástica às autoridades, aos deuses, à fidelidade, à força, à nobreza, às virtudes e ao caráter do herói:

Sendo longas narrativas de exaltação do cumprimento do dever cívico e religioso, os poemas homéricos vinculavam-se estreitamente aos interesses e à sensibilidade de então, porque redimensionavam artisticamente as guerras, as viagens, os mitos e as línguas do povo, pondo em evidência suas crenças e seus valores (TEIXEIRA, 2008, p. 16).

Muitas são as obras e diversos os autores e línguas, todos caudatários dos preceitos homéricos, que narraram em versos grandes feitos de sua pátria. Virgílio compõe na *Eneida*, num tom encomiástico à história dos romanos. De cunho emulativo à *Iliada* e à *Odisseia* de Homero, haja vista os romanos serem grandes herdeiros da cultura grega, *Eneida*, surgida sob diretriz do estado romano, conserva o estilo elocutivo e estrutural da épica grega. Ivan Teixeira (2008) entende a *Eneida* como uma epopeia de caráter artificial e imitativo, resultante de propósitos políticos, o que implica num ideário preexistente, não de impulsos primitivos como fora a épica de Homero (TEIXEIRA, 2008, p. 20). A respeito da composição do poema narrativo épico fora do eixo europeu, Massaud Moises (1978) faz referência às epopeias indianas, obras inseridas no intervalo de produção das epopeias greco-romanas: *Ramayna* de Valmiki, e *Mahabbarata*, de Vyasa, este do século III a. C (MOISÉS, 1978, p. 181). Ainda sobre terras romanas, temos composições épicas de menos relevância, como *De Rerum Natura*, do século I a.C, de Lucrécio, e ainda, de Lucano, a *Pharsalia*, do século I d.C, em que é narrado um episódio referente à guerra civil.

Com as nações românicas empenhadas em perpetuar e promulgar seus valores e aspectos culturais, a Idade Média acaba por oferecer grande contribuição no conjunto dos poemas narrativos épicos que avultam na historiografia literária. Como toda a epopeia a partir de Virgílio é composta como construto emulativo, as obras posteriores estão alicerçadas em intencionalidades e preceitos compositivos semelhantes. A *Canção de Rolando*, do século XII, de autor desconhecido, é a mais antiga e uma das mais importantes canções de gesta da Idade Média na França e acabará por influenciar na composição de diversas obras posteriormente. Esse poema narrativo é um claro exemplo de épica de tradição oral que, após passar pelas vozes de muitos poetas e cantadores, acaba sendo compilada por copistas também desconhecidos pelos séculos. A *Canção de Rolando* narra o combate do conde Rolando, chefe da retaguarda do exército de Carlos Magno, na Batalha de Roncesvales.

Na Espanha do século XII, encontramos a mais antiga canção de gesta do romanceiro espanhol, o *Poema Del Cid* ou *Cantar de Mio Cid*. Essa épica gira em torno da figura de Rodrigo

Diaz de Vivar e servirá de base para muitos poetas ibéricos, de nacionalidades diferentes, e até mesmo para o poeta do Modernismo brasileiro, João Cabral de Melo Neto, que bebe em suas fontes na composição de sua palavra poética¹.

Na Itália, destacamos *A Divina Comédia*, escrita por Dante Alighieri no século XII, em que há a exploração da cosmovisão medieval, subsidiária da fé católica e batizada no conceito da queda do homem e do pecado original.

Ainda sobre a produção do gênero no medievo cristão, Hansen ressalta:

A matéria medieval fornece tipos, como o herói cavaleiro andante; tópicos, como a demanda de objetos sagrados, por exemplo, o Santo Graal; situações narrativas e dramáticas, como o duelo e o diálogo amoroso do herói-cavaleiro com donzelas guerreiras e damas; além do maravilhoso de magos, bruxos, fadas, Merlin, Morgana, Viana, Melissa, Alcina, que parecem dar continuidade aos encantamentos das Circes, Calipsos e Sibilas antigas (HANSEN, 2008, p.29).

O Renascimento, após uma malograda tentativa de instauração ocorrida no século XIII, que fora limitada e sufocada pelo jugo da Idade Média, acabou por instaurar-se nos séculos XV e XVI. A Renascença não representou somente um processo de transição da Idade Média para as luzes da Idade Moderna, ou do sistema feudal para o capitalismo; mas uma profunda transformação nos diversos aspectos e segmentos da sociedade, em que o racionalismo, o antropocentrismo e o individualismo dominaram a mentalidade do homem moderno, em detrimento da concepção teocêntrica que dominava o indivíduo do medievo-cristão. O movimento renascentista lançou suas raízes no campo político, econômico e artístico, numa constante mudança de valores, ideias, tecnologias e, claro, na redescoberta do mundo greco-latino, o que foi proficuamente propalado pela loquela dos autores daquele momento (COUTINHO, 2003, p.164-171).

Massaud Moisés (1978) ressalta que transformação de valores e, principalmente, a redescoberta do mundo greco-latino – e com isto queremos dizer o elencar dos motivos, das ações, da inspiração e da mitologia que marcou este povo – impulsionou ainda mais a criação de epopeias nacionais. Se Homero, em tom primitivo, exaltara a força guerreira de um povo e Virgílio intencionalmente exaltara a nação romana e sua forma de governo, o revisitar da gênese

¹ Essa relação encontra-se detalhada nos capítulos 2 e 3

do poema narrativo clássico produzirá na Renascença a encomiástica à figura do herói coletivo e à terra pátria do poeta. Ao validar considerações sobre o panorama renascentista, bem como do Humanismo que se instalou na Europa nos séculos XV e XVI, Afrânio Coutinho comenta:

Perante este mundo maravilhoso, não se comovia apenas a sensibilidade, a curiosidade era exercitada em todos os sentidos e para todos os caminhos: um deles o das “línguas sábias”, órgãos do pensamento e arte que a todos deslumbraram, estendendo-se ainda ao hebreu, por seu turno órgão duma cultura persistente na fé comum. O Humanismo é no fundo, este ardente, amoroso cultivo das letras antigas e, através delas, em certa medida da vida e do homem antigos (COUTINHO, 2003, p. 166).

Em Portugal realiza-se a mais alta obra épica dos tempos modernos, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, de 1572. *Os Lusíadas*, que narra os feitos do herói Vasco da Gama no caminho às Índias, acabará por influenciar toda a produção épica luso-brasileira que, de modo contínuo, emulará os preceitos da épica camoniana, da mesma maneira que Virgílio emulou Homero, e assim de modo cumulativo:

Tal como Virgílio, Camões compôs sua epopeia com o propósito político de legitimar pelas letras a história portuguesa, desde suas origens míticas na Idade Média até a expansão mercantilista no Renascimento, dando ênfase à descoberta do caminho marítimo para a Índia, levada a efeito por Vasco da Gama entre 1497 e 1499. (TEIXEIRA, 2008, p. 21).

O ano de 1516 reserva-nos a publicação de *Orlando Furioso*, poema épico escrito por Ludovico Ariosto, célebre história do Duque Namo, Angélica, Rinaldo, Ferrau, Sacripante e do cavalo Bayardo. No ano de 1580, mesmo da morte de Camões, Torquato Tarso publica o poema épico *Jerusalém Libertada*, narração da primeira cruzada cristã. Hansen (2008) afirma que Tarso substitui os deuses pagãos greco-latinos por anjos bons e maus, colocando a obra em consonância com os valores cristãos, o que também fizera Ariosto, em *Orlando Furioso*, persuadido de que não era tolerável entre os poetas cristãos a introdução alegórica de falsos deuses (HANSEN, 2008, p. 34). A Inglaterra também ocupa espaço no quadro evolutivo do poema narrativo, com John Milton e a obra épica *Paraíso Perdido* (1667), em que tem por inspiração o livro de Gêneses, ao

retratar a queda do homem e sua expulsão do jardim do Éden. Posteriormente, entre 1723 e 1728, na França, Voltaire publica *La Henriade*, obra que, segundo Ivan Teixeira, exercerá influência sobre a épica da renascença e sobre a épica luso-brasileira, por exemplo, em Basílio da Gama (TEIXEIRA, 1999, p. 422-423). Por fim, em se tratando das manifestações épicas em solo europeu, a produção do gênero declina e acaba por se diluir no século XIX, salvo apenas por inexpressivas tentativas, como a *Legende des Siècles*, de Victor Hugo (Moisés, 1978, p. 182).

Aristóteles, na primeira definição que fora feita do gênero, concebeu a épica como a imitação de homens superiores, diferentes do leitor e do ouvinte, em que são narrados feitos grandiosos de uma nação, de modo sublime e em tom elevado. Para tal narrar, o verso heróico é o mais adequado, sempre no modo narrativo e dramático, com duração de um ano (ARISTÓTELES, 1994, p. 285-345). Ainda na busca pela definição das características do gênero, Sales (2009) concebe o poema narrativo, precisamente a composição do gênero épico, como a representação de “ações heróicas, realizadas por personagens ilustres, as quais possuem inegável força guerreira, são portadoras de expressivo poder (econômico, religioso) e invariavelmente, virtuosas” (SALES, 2009, p. 52).

Se olharmos como se processa e se circunscreve a realização do poema narrativo épico na sociedade até o século XVIII, encontraremos um fazer literário sempre subsidiário de uma figura de autoridade, subjugado ao senso comum e coletivo, uma épica portadora e propaladora dos costumes e do *modus vivendi* dessa sociedade. De caráter prescritivo e emulativo, a epopeia era antes de tudo a legitimação das regras e de uma hierarquia social, composição de um narrador situado e subordinado. João Adolfo Hansen (2008) afirma que até a segunda metade do século XVIII, os códigos da poesia foram retóricos, imitativos e prescritivos, diferente dos critérios expressivos e descritivos da estética romântica, realizada a partir do século XIX (HANSEN, 2008, p. 19). Esse caráter subordinado a uma figura de poder e ao bem comum tão marcante na épica clássica, vincado no caráter prescritivo, fica claramente evidenciado se nos remetermos ao regime do mecenato presente no Renascimento, em que homens ricos patrocinavam o trabalho do artista, sendo por vezes alvos de laureadas dedicatórias. Até mesmo a *Eneida* serve-nos de exemplo, para fazermos referência a epopeias antigas, que feita sob encomenda, não poderia fugir da exaltação indireta a César Augusto.

Assim se processou e se realizou a concepção épica da Europa, de Homero até aqui, presa ao bem comum. Dessa maneira, o narrador, subsidiário de uma figura de poder, seja ela religiosa,

social ou política, compôs seu canto no maior tom emulativo as obras das autoridades de costume. No entanto, a epopeia que se caracteriza como a “mundaneidade de seu tempo” (HANSEN, 2008, p. 19), acaba por transformar-se junto com a humanidade, com seus costumes e seus pensamentos, sempre num movimento por aproximar-se dos valores constituídos ou a eles negá-los.

No outro lado do Atlântico, veremos que no Brasil houve poetas que também tentaram inscreverem-se no cânone das manifestações do poema narrativo. Tentativas épicas serão vistas, então, nas obras mais expressivas do período colonial do país, que acabará por abarcar o Quinhentismo, o Barroco e o Arcadismo. Sem levar em consideração o caráter judicativo da estilística da obra, importa evidenciar o aparecimento dos poemas narrativos de pretensões épicas, acentuando o uso dos poemas narrativos heróicos e herói-cômicos, produzidos em tom emulativo, por vezes em tom epigonal ou paródico do poema narrativo clássico, como nos poemas satíricos e burlescos.

Ao passarmos em revista a literatura do período colonial, especificamente nas principais tentativas épicas, encontraremos literaturas de tom epigonal, carregadas do espírito humanista e português, sem a devida dimensão histórica na composição, haja vista o Brasil ser uma nação em formação (TELES, 1976, p. 181-182). A produção do poema narrativo luso-brasileiro, que tem em 1601 sua estreia no Brasil, está inserida, juntamente com outras obras desse período, naquilo que o crítico Gilberto Mendonça Telles (1976) vai chamar de o “valor da autoridade, o exemplo do modelo, a experiência dos antigos”, ou seja, uma profunda coerção estético-literária aos valores da tradição literária, que só com a adaptação do homem à nossa terra e com o despertar do sentimento nativista alcançará novos prismas (TELES, 1976, p. 95).

Bento Teixeira marca sua passagem pela produção épica com a publicação de *Prosopopeia*, de 1601. O poema narrativo, calcado n’*Os Lusíadas*, a quem Massaud Moisés dá o título de “simples arremedo” da epopeia de Camões (MOISÉS, 1978, p. 182), é composto no tom encomiástico a Jorge de Albuquerque Coelho, governador da Bahia, em que narra o naufrágio e as lutas contra os árabes e o gentio do nordeste. Cabe ressaltar que *Prosopopeia* peca nas características da epopeia porque, embora corresponda a uma alegada similitude com o poema narrativo clássico, acaba por não alcançar a devida dimensão histórica, antes preconizada por Aristóteles, ao retratar fatos recentes da história portuguesa (TELES, 1976, p. 98).

A crítica literária acaba por conferir mais importância e atenção ao *Uruguai*, de José Basílio da Gama, publicado no ano de 1769. Poema narrativo de preceptivas clássicas, *Uruguai*

narra o conflito entre o mundo civilizado e racionalista dos povos espanhóis e portugueses, com os jesuítas e o índio primitivo nos Sete Povos das Missões, Rio Grande do Sul, por ocasião da execução do Tratado de Madri. Basílio da Gama escreve num claro momento de confluências iluministas do Brasil colônia, em que o país estava imerso em influências do classicismo francês, do arcadismo italiano, o que se pode até chamar de Época das Luzes do Brasil colônia, evidente que sob a ilustrada regência do Marquês de Pombal (SALES, 2009, p. 7). O homem, centrado em sua própria realidade e no lume que o circunda, tem na razão a medida de valor judicativo de todas as coisas. Neste contexto de claras ligações pombalinas, embora venha a distanciar-se do poema narrativo de ordem clássica e seja considerado por alguns como um dos últimos épicos de ecos camonianos, o *Uruguai* é um dos textos de maior importância na formação da literatura brasileira.

Do ponto de vista do modelo clássico da epopeia, a obra de Basílio da Gama incorre na mesma dificuldade de produção de *Prosopopeia*, ou seja, o pouco distanciamento entre o fato acontecido e o fato narrado, não possibilitando ao autor a incursão de fatos outros e fantasias, devido à proximidade que o receptor tem com o objeto de narração, o que retira do canto a aura de mito. Ademais, acrescenta-se ainda a construção rítmica, a estrofação, a sequência, a composição de versos brancos, e mesmo a transformação paulatina da figura do herói clássico e do narrador, o que acaba por distanciar ainda mais a obra da epopeia clássica, parecendo, antes, um lírico-heróico ou didático (SALES, 2009, p.10). Candido chega a dizer que “[...] classificado em geral como epopeia [*O Uruguai*], é na verdade um curto poema narrativo de assunto bélico, visando ostensivamente a atacar os jesuítas nas suas missões do sul” (CANDIDO, 1975, p. 99).

Há, por certo, a instauração de uma ruptura em relação à produção do poema narrativo até então, que sempre vincara suas raízes em preceitos homéricos da antiguidade clássica. O crítico Alfredo Bosi ressalva que o verso branco e o balanço entre decassílabos heróicos e sáficos aligeiram a estrutura do poema que melhor se diria lírico-narrativo do que épico (BOSI, 1997, p. 72). *O Uruguai* é um importante registro das letras no período colonial, numa profusão de imagens ilustradas e arcadistas.

Avesso às concepções ilustradas e pombalinas inoculadas no poema narrativo de Gama, *Caramuru*, do Frei Santa Rita Durão, publicado pela primeira vez no ano de 1781, representa, não com a mesma recepção de *O Uruguai*, um dos dois grandes momentos épicos da poesia brasileira. *Caramuru* tece a encomiástica ao naufrago português que vivera entre os índios, Diogo

Álvares Correia, retratando fatos da história brasileira, num vivo amálgama dos mitos gregos e indígenas. Tanto para Bosi (1997) quanto para Sales (2009) as obras representam um momento de antecipação do Romantismo e do idealismo romântico. A obra, que tem por modelo *Os Lusíadas*, é dividida em dez cantos, em oitavas heróicas, num total de 6.672 versos decassílabos. Bosi (1997) aponta duas tendências imanentes na composição desse poema narrativo: por um lado ressalta a filiação aos moldes camonianos de produção e, por outro, a profusão descritiva da paisagem brasileira tão cara aos barrocos (BOSI, 1997, p. 76). Candido, por sua vez, (1975) salienta a fidelidade do poema de Durão aos esquemas de composição autor d’*Os Lusíadas*, e a oposição ideológica que o jesuíta fizera às ideias do Marquês de Pombal. Antonio Candido ressalta, ainda, a perspectiva catequética com que Durão compusera *Caramuru*, bem como a composição de uma epopeia que celebrasse a pátria, no mais puro veio Quinhentista (CANDIDO, 1975, p. 100). Como coubera a todo poeta cristão, Frei Santa Rita Durão põe em voga o uso do maravilhoso cristão, em detrimento da mitologia clássica, antecipando um viés a ser explorado no Romantismo (BOSI, 1997, p. 76-77).

Constela ainda no grupo arcádico o poema narrativo épico *Vila Rica*, de 1773, de Cláudio Manoel da Costa. Nesse poema, que narra a fundação da cidade mineira e a descoberta do ouro feita pelos fundadores portugueses, a narração é feita em 10 cantos, num total de 2895 versos decassílabos heróicos emparelhados, com estrofes irregulares (SALES, 2009, p. 110). No intuito de produzir uma epopeia nacional, Cláudio canta a vitória dos feitos civis sobre o caos da zona pioneira, numa narrativa a respeito da Capitania de Minas que, para Candido, em termos de realização estética, alcançara um mal-sucedido fim (CANDIDO, 1975, p. 98).

Se o período colonial nos reservou a produção de poemas narrativos épicos, em tentativa de consonância com os moldes clássicos, não ficou à mercê a fatura dos poemas narrativos heróico-cômicos. Cabe lembrar o conceito do poema narrativo heróico-cômico, e para tal recorremos a Sales: “caracteriza-se como imitação satírica ou paródica de matéria heróica da epopeia (fábula), ao transformá-la em assunto banal, porém mantendo a linguagem sublime e elevada, na sátira; ou, em linguagem vulgar e chula, na paródia” (SALES, 2009, p. 53).

E para não dizer que as letras coloniais são marcadas apenas do épico e do heróico, é de um profundo laxismo que faz uso Manuel Inácio da Silva Alvarenga na composição de *O Desertor*, de 1771. Escrito entre a publicação de *Uruguai* e *O Caramuru*, a obra de Silva Alvarenga tece uma dura crítica à universidade da época, bem como aos Lentes da instituição. *O*

Desertor acentua a proximidade com o público leitor, em detrimento do mundo e das letras clássicas, e põe em voga o ambiente urbano da época. Sales (2009) vê nesse momento uma alteração no papel da literatura, numa clara tentativa do autor de alargar o público receptor, e de inserção da arte literária como prática social (SALES, 2009, p. 44). A crítica tem atribuído à obra de 1771 um grave erro em sua fatura, parecendo antes um poema sem mérito literário, de precária realização estética e muito vincado no seu momento, o que se opõe à tradição do poema narrativo clássico, no trato que esse tivera com a História, o que muitos autores de então intentaram recuperar. Sales, no intuito de sanar essa lacuna apontada pela crítica, ressalta uma correspondência “organicamente estrutural entre a economia do poema e as relações culturais da época” (SALES, 2009, p. 45).

O Reino da Estupidez, de 1774, segue no mesmo caminho d’*O Desertor*. Do autor e também mordaz crítico do período, Francisco de Melo Franco, esse poema narrativo heróico-cômico é composto de 1.193 decassílabos heróicos brancos, divididos em quatro cantos. A obra de 1774 traz uma virulenta crítica à Universidade de Coimbra, o que a aproxima das concepções estético-literárias de *O Desertor*, ao por em voga as aceções do mundo urbano e aproximar o leitor e a obra literária. A propósito de ressaltar aqueles que se dedicaram à crítica do sistema colonial, Bosi ressalta, de maneira sucinta, considerações com respeito a Melo Franco e a obra em questão:

E é também o caso do médico mineiro Francisco de Melo Franco (1757-1823). Preso pela Inquisição em Portugal como livre-pensador, persistiu na crítica mordaz ao reacionarismo coimbrão, desmascarando-o no *Reino da Estupidez*, poemeto heróico-cômico que só logrou impresso em Paris, em 1818. (BOSI, 1997, p. 88).

Ademais, é evidente a escassez de referências ao *Reino da Estupidez*, de Melo Franco, cabendo algumas considerações em Coutinho (2003), notas em Bosi (1997), ficando a cargo de Candido (1975), Lajolo (1991) e Zilberman (1991) análise mais detida. Sales, que se debruça em um profícuo estudo a respeito do poema narrativo, vê em *O Desertor* e o *Reino da Estupidez*, uma nova vertente que se acentua na literatura nacional, que tem em foco a vida cotidiana e prática, tendo em vista o leitor e seus valores (SALES, 2009, p. 48).

No mundo europeu e nas nações românicas, salvo manifestações isoladas como a *Legende des Siècles*, 1859-183, de Victor Hugo, o século XIX proclama o fim da produção do poema narrativo épico de acordo com os preceitos homérico (MOISÉS, 1978, p. 182). A epopeia, como a conhecemos, teve suas principais características paulatinamente diluídas no Brasil colônia, logradas algumas obras que professam sua obediência aos moldes clássicos. Se o revisitar neoclássico ao mundo antigo não impediu aos poetas cristãos de substituírem o maravilhoso antigo pelo maravilhoso cristão, ou a eleição de um herói diferente do herói homérico, o que ocasiona uma profunda transformação no estatuto do narrador, o Romantismo dará um ultimato na ilustração prescritiva e subjugadora. Em detrimento da estética clássica, o Romantismo brasileiro pôs em voga o individualismo, a temática nacional, em que o gênio criador reagia contra toda influência lusitana (TELES, 1976, p. 128). Ainda acrescenta Gilberto Mendonça Teles que o declínio do gênero épico foi o fator decisivo para o alento das formas dramáticas e as narrativas em prosa (TELES, 1976, p. 128).

Em 1856, Domingos José Gonçalves de Magalhães publica *A Confederação dos Tamoios*, um poema narrativo de forte espírito antilusitano. Gonçalves de Magalhães, que estreara como introdutor do Romantismo no ano de 1836, escrevera a obra sob encomenda de D. Pedro II, no intuito de realizar a grande epopeia nacional, o que se justifica pelo espírito nacionalista que tomara conta da nascente pátria. Esse poema narra, em dez cantos de decassílabos brancos, a luta dos confederados tamoios contra os colonizadores no século XVI. Embora Gilberto Mendonça Teles (1976) observe em *A Confederação dos Tamoios* a marca de estruturas clássicas como invocação, narração, clímax, desenlace e elementos elocutivos, Bosi (1997) ressalta “que tanto a mensagem, como o código da obra pareciam insuficientes aos olhos dos próprios românticos, que já contavam com o acentuar da temática indianista e um estilo poético elevado em Gonçalves Dias” (BOSI, 1997, p. 108).

É consenso que a poesia de Gonçalves Dias assoma como uma das mais belas e plenas realizações literárias do nosso Romantismo, quiçá de nossa literatura. O poeta compõe no ano de 1851 seu poema narrativo moderno *I-Juca Pirama*. A obra traz em seus versos grande variedade rítmica e a exaltação aos valores guerreiros da nação tupi, na encomiástica ao jovem guerreiro que, após pedir clemência aos guerreiros timbiras, volta e cumpre o seu fatídico destino em nome da honra e dos valores heróicos. Bosi vê a obra como o clássico do nosso Romantismo (BOSI, 1997, p. 119) e Sales (2009), por sua vez, ressalta o acentuar da presença do herói moderno, que

avultará na nossa literatura de modo amiúde (SALES:2009). Gonçalves Dias conservará seu ideário até sua última produção indianista: *Os Timbiras*. Essa obra épica, dividida em quatro cantos de estrofes irregulares e versos brancos decassílabos, canta as façanhas dos heróis vencidos pela colonização (SALES, 2009, p. 111), em clara consonância com os valores românticos, naquilo que TELES (1976, p. 133) tentou chamar de “um poemeto de dimensões épicas bastante completo”.

Passados 24 anos da publicação do poema narrativo de Gonçalves Dias, em 1875, Bernardo Guimarães publica o poema herói-cômico *Elixir do Pajé*, que claramente dialoga com a épica de 1851. Com estrofes irregulares e vários esquemas de rimas que perpassam seus 206 versos, esse poema narrativo conta as agruras de um eu lírico às voltas com problemas de ereção que vê numa mistura milagrosa de um pajé a solução para sua desventura (SALES, 2009, p. 48, 112).

Seguindo o compasso que desvencilhou os liames do autor e da obra com o senso comum e com a representatividade coletiva, assomam poemas narrativos herói-cômicos que desvinculam definitivamente o narrador, o herói e a sociedade de direito, uma vez que não são mais seus valores que o narrador intenta promulgar, antes contestá-los. *O Almada*, de Machado de Assis, é um deles. Publicada em 1875, essa obra que tem ambos os pés vincados em *Le Lutrim*, de Boileau e *n’O Hissope*, de Antonio Diniz, narra a porfia entre Sebastião Ferreira Freire e Manuel de Souza Almada, tabelião e prelado do Rio de Janeiro, respectivamente. Embora seja uma composição inacabada, *O Almada* é um genuíno exercício na acentuação do narrador do poema narrativo moderno e na composição da crítica à sociedade de costume (SALES, 2009, p. 50-51).

Uma obra que aparecerá no século XIX como um grande divisor de águas é o *Guesa*², de Joaquim de Souza Andrade, publicada dois anos após *O Almada*, no ano de 1877. É fácil reconhecer na obra os preceitos estéticos do poema narrativo moderno, a que Gilberto Mendonça Teles (1976) vai chamar de épica, não no sentido clássico do gênero, mas na incorporação da memória e da história para compor a lenda colombiana do Guesa errante e a luta dos povos e países colonizados em busca de sua independência política, cultural e econômica (SALES, 2009, p. 112). Ainda sob os olhos de Teles (1976), o *Guesa* é o ponto extremo de transição do gênero

² a obra é publicada no ano de 1852 e a cada correção ou acréscimo é republicada em edições posteriores: os cantos I, II e III foram escritos em 1858, o V em 1862; VI, entre 1852 e 1857; o VII, entre 1857-1900; o VIII, entre 1857 e 1870; o IX, em 1871; o X, entre 1873 e 188...; o XI e XII, em 1878; e o epílogo, entre 1880 e 1884 (TELES, 1976, p. 139).

épico no século XIX. O crítico ainda acrescenta “que os poetas que intentaram uma criação do gênero no século XIX misturam os gêneros épico e lírico, combinados numa expressão moderna” (TELES, 1976, p. 143).

Ademais, cabe transcrever as linhas de Gilberto Mendonça Teles: “Pode-se dizer que no fim do século XIX a prosa de ficção substituiu a função social da poesia épica, razão por que esta se misturou com a poesia lírica ou mudou de natureza, adquirindo uma finalidade humorística ou jocosa, tornando-se panfletária” (TELES, 1976, p. 138).

Ou, ainda, a preceptiva de Massaud Moisés:

Desde o século XIX o poema épico abandonou as “regras”, mas preservou a base em que se amparava e a meta a que visava (...). Livre, pois, da sujeição às regras, a poesia dum Fernando Pessoa é tão épica quanto a de Camões, a de Carlos Drummond de Andrade quanto a de Homero ou Virgílio; identifica-os não a forma externa, o emprego do decassílabo, a presença do maravilhoso, etc, mas a comum intenção de abranger a multiplicidade dinâmica do real físico e espiritual numa só unidade (MOISÉS, 1978, p. 187).

O século XX também se circunscreve no bojo de produção do poema narrativo. Logo no início, em 1902, temos o poema narrativo, *O Caçador de Esmeraldas*, do poeta parnasiano Olavo Bilac, que concebe a obra em consonância aos modelos clássicos do gênero.. Sob o subtítulo “Episódio da epopéia sertanista do XVII século”, o poema narra a aventura de Fernão Dias Paes Lemes no sertão de Minas gerais, em apenas 276 versos alexandrinos, de estrofes com seis versos, de rimas misturadas, dividido em quatro cantos. Sobre este poemeto épico poucas são as referências nas linhas da historiografia literária, entretanto, algumas vozes ainda apontam considerações, como Gilberto Mendonça Teles:

Não há dúvida de que Bilac retomou o tema daquele Diogo Grasson Tinoco de que nos fala Cláudio Manoel da Costa, no *Vila Rica*. Possivelmente chegou a conhecer o manuscrito, de que não se tem mais notícia. A conjectura vale pela aproximação temática, pelo subtítulo bilaquino e, também, pelo tempo de “exílio” em Ouro Preto (TELES, 1976, p.144).

Além daqueles que buscam encontrar diálogos na obra épica de Bilac, temos os que veem no poeta de *O Caçador de Esmeraldas* o cantor cívico da bandeira, das armas nacionais e o didata hosanante das Poesias Infantis (BOSI, 1997, p. 256).

Em pleno movimento pré-modernista, no ano de 1915, encontramos a sátira política a Antônio Augusto Borges de Medeiros, que governara o Rio Grande do Sul, obra denominada *Antonio Chimango*, de Ramiro Barcellos. Em 1931, com menos expressividade, o poema narrativo moderno *Cobra Norato*, de Raul Bopp, distribuído em 23 cantos polimétricos, narra o embate mitológico amazonense entre Cobra Norato e Boiúna. Bosi (1997) chamará o poema narrativo de Raul Bopp de épica dramática, que avulta como complemento ao manifesto antropófago de Oswald e Tarsila (BOSI, 1997, p. 417).

A propósito de acentuar esta nova perspectiva que adotaria o Modernismo Brasileiro, Teles ressalta:

O gênero épico sofre modificações, como aliás todos os gêneros começam a serem postos em xeque. A grandiloquência cede lugar ao localismo. O Brasil começa a ser visto nas suas províncias, o sertão começa a ocupar a atenção dos escritores e o regionalismo se manifesta pujantemente através de inúmeros livros de contos sobre o Sertão (TELES, 1976, p. 162).

Se levarmos em consideração obras como *Canudos*, *Os Sertões* e até mesmo *Grande Sertão: Veredas*, teremos que dar crédito à afirmação do autor. É dessa miscelânea de gêneros e de diálogos que retiramos *O Romanceiro da Inconfidência* (1931), de Cecília Meireles. É variado o esquema rímico, a estrofação e os versos que compõem os 85 romances da obra e os 11 poemas outros. O poema narrativo moderno de Cecília Meireles faz um recorte na Inconfidência mineira, num amálgama de fatos históricos e imaginários (SALES, 2009, p. 112).

Cabe particular indicação a produção do poeta Mário de Andrade, que além da grande contribuição para a instauração do movimento modernista e das célebres obras que acabaram por instituir uma nova perspectiva do fazer literário na práxis brasileira, como, por exemplo, *Macunaíma*, o autor avulta como um dos grandes nomes do poema narrativo moderno. Poemas como “Agora eu quero cantar”, “A Serra do rola moça”, “Moda da cama de Gonçalo Pires”, entre outros, representam um grande pólo de tensão entre o poema narrativo de tradição clássica e

o poema narrativo moderno, com forte apelo à tradição oral e popular, bem como ao mundo urbano e presente do leitor, o que de alguma forma já vinha sendo feito desde *O Desertor*, *O Reino da Estupidez*, até mesmo, *O Almada*. Sales (2009) ressalta nos poemas narrativos de Mário de Andrade, acima citados, um profundo distanciamento com o modelo, as características e valores clássicos. O crítico ainda afirma que essas transformações estruturais e temáticas representam profundas mudanças históricas, nos âmbitos da política (Revolução Burguesa), da economia (modo capitalista de produção), da filosofia, da ciência e, no campo da estética, são decorrentes da emergência da poética modernista (SALES, 2009, p.2. vol. 2).

É nesse contexto de produção e transformações que se encaixa *Crime na Calle Relator* (1987), de João Cabral de Melo Neto. Não traçaremos aqui considerações sobre João Cabral, visto que separamos o segundo capítulo para delimitar a composição de sua poética e o espaço ocupado pelo poema narrativo neste bojo literário, tampouco a respeito de *Crime na Calle Relator*, o que será feito nos capítulos três e quatro a propósito de analisar os preceitos do poema narrativo moderno e os núcleos temáticos da poética cabralina inseridos na obra.

1.2 Especificidades do Gênero

Após uma análise detida da linha temporal, em que se procurou demarcar a gênese do poema narrativo, as configurações do gênero e suas transformações até sua decantação como o poema narrativo moderno, o intuito agora é analisar as preceptivas do poema narrativo moderno em contraposição às características do poema narrativo de ordem clássica.

De início, cabe lembrar que, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, segundo João Adolfo Hansen (2008), os códigos da poesia foram retóricos, imitativos e prescritivos e, em muitos casos, anteriores ao registro escrito, e que até o século XVIII, os regimes discursivos da poética eram subordinados ao bem comum, ou seja, o costume determinava o decoro interno da obra, e, simultaneamente, prescrevia o decoro externo como adequação verossímil à recepção (Hansen, 2008, p. 19-20). A obra é concebida então, pela consciência coletiva e objetiva, longe do expressivismo tão caro aos românticos (HANSEN, 2008, p. 19-20).

Homero no século IX a.C fez uso, e ano IV a.C Aristóteles postulou as primeiras definições do poema narrativo:

A epopeia canta o homem melhor do que ele é.(...) corre parilha com a tragédia na imitação de assuntos sérios (...). Não se limita assim em sua duração (...) Entendo [Aristóteles] por épica a que abraça muitas fábulas. O poeta deve falar o menos possível por conta própria. (...) O metro heróico, a experiência o prova, é o que melhor convém a epopeia. (ARISTÓTELES, 1994, p. 285-338).

Partindo das considerações a respeito do poema narrativo épico clássico que fizera Aristóteles, Massaud Moises preconizou:

A poesia épica deve girar em torno de assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bélicos; deve prender-se a acontecimentos históricos ocorridos há muito tempo (...); o protagonista da ação há de ser um herói de superior força física e psíquica (...). Ainda caracteriza o poema épico o chamado maravilhoso, vela dizer, o impacto de forças sobrenaturais na ação dos heróis (...); o verso deveria refletir, na sua majestade e gravidade, a magnitude da ação heróica (MOISÉS, 1978, P.184)

E por fim, João Adolfo Hansen referencia a composição do poema narrativo épico, concebida primeiramente por Aristóteles, dividindo-a em partes de Quantidade e Qualidade. As partes de Quantidade são: Título, Invocação, Proposição, Dedicatória, narração e Epílogo. Em relação às partes de Qualidade: Costumes, Elocução, Fábula, Finalidade, Herói, Maravilhoso, Narrador, Pensamento, Duração, Verossimilhança e Valores clássicos (HANSEN, 2008, p. 45-77). Tentaremos definir um a um esses termos à luz da teoria e da crítica literária, sempre que possível exemplificando com partes de poemas narrativos consagrados, como *Os Lusíadas*, de Camões. Vale dizer que, como tais características já foram proficuamente fixadas pelos estudos da historiografia literária, nosso foco não é uma definição totalizante e exaustiva de todos os componentes do poema narrativo clássico, mas um levantar geral dos dados a respeito do tema, o que nos facilitará tornar mais evidente a tensão entre as peculiaridades clássicas e modernas do poema narrativo.

Via de regra, o *Título* do poema narrativo clássico sempre nos remeterá ao herói ou ao local da ação do poema (HANSEN, 2008. p. 45), o que é ratificado, se nos reportarmos às epopeias antigas como *Ilíada*, *Odisseia* e *Os Lusíadas*, e até mesmo aos poemas narrativos épicos do período colonial brasileiro. Cabe lembrar que o termo os lusíadas, uma síntese das forças do povo lusitano, fora criado por André de Resende no século XVI (TEIXEIRA, 2008, p. 41).

Teixeira vai além dizendo que o título d’*Os Lusíadas* não é apenas uma alusão ao povo lusitano, mas uma analogia à aristocracia portuguesa da época (TEIXEIRA, 2008, p. 41).

A *Proposição* apresenta de forma objetiva e direta o motivo do canto, que deve estar centrado num fato grandioso ou numa ação bélica, sempre em alusão às ações heróicas de um povo. João Adolfo Hansen ainda ressalta que, na proposição, deve-se preterir o estilo ampuloso em favor da simplicidade, no tecer da encomiástica às glórias de uma nação (HANSEN, 2008, p.45-46). Vale ressaltar que as três primeiras estrofes d’*Os Lusíadas* definirão o objetivo do poema, que neste caso, é a encomiástica aos reis, à manutenção da fé e ao império português:

Cessem do sábio grego e do Troiano
 As navegações grandes que fizeram;
 Cale-se de Alexandro e de Trajano
 A fama das vitórias que tiveram;
 Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
 A quem Netuno e Marte obedeceram.
 Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
 Que outro valor mais alto se alevanta.
 (CAMÕES, 1980, p. 76)

Outro elemento que compõe as partes de qualidade do poema narrativo clássico é a *Invocação*. Se o motivo do canto deveria ser algo sublime e elevado, não poderia ser inferior o engenho e arte empregados na composição dos versos do poema. Para tal tarefa, o poeta recorre às forças espirituais na missão a ser cumprida e, no caso das epopeias antigas greco-latinas e os demais poemas ditos pagãos, a inspiração é invocada das Musas da mitologia. Em se tratando dos poetas de orientação cristã, a invocação recai sobre a força de Deus, haja vista Ariosto, e no caso dos poemas épicos luso-brasileiros, nas forças da tradição indígena. No tocante à presença do nume no poema narrativo clássico, Hansen pondera que tal marca justifica a presença do Maravilhoso, bem como eleva a categoria de canto, o fato narrado pelo poeta (HANSEN, 2008, p. 47). Se ainda tomarmos Camões como exemplo, vale lembrar que já na quarta e quinta estrofes d’*Os Lusíadas* o autor recorre às habitantes do Tejo, as Tágides, para a composição dos seus versos:

E vós, tágides minhas, pois criado
 Tendes em mi um novo engenho ardente,

Se sempre, em verso humilde, celebrado
 Foi de mi vosso rio alegremente,
 Dai-me agora um som alto e sublimado,
 Um estilo grandiloco e corrente,
 Por que de vossas águas Febo ordene
 Que não tenham inveja às de Hipocrene.
 (CAMÕES, 1980, p. 76)

A respeito da *Dedicatória*, afirma Hansen (2008), não se deve equiparar o poderoso à divindade que inspira o canto, pois o artifício demonstra que a subserviência é excessiva, devendo antes, ser virtuosa (HANSEN, 2008, p. 47). Embora aponte como um termo acessório e facultativo na composição da épica, a *Dedicatória* nem por isso deve ser vista com somenos. É própria de uma sociedade prescritiva, em que os valores a serem promulgados são impostos e coletivos, em que também a situação do autor é de claro assujeitamento a uma figura hierárquica de poder. Às voltas com *Os Lusíadas*, o poeta dedica à obra ao rei D. Sebastião e canta as vitórias do povo português, num momento em que a nação portuguesa passara por uma profunda crise.

A *Narração* é a principal parte do poema narrativo clássico, no caso d'*Os Lusíadas* vai desde o verso 19 até o canto X. É o amálgama de uma ação com começo, meio e fim, de um assunto verossímil com o devido distanciamento histórico e, claro, a presença do Maravilhoso, tudo isto no narrar dos feitos do herói e de um povo. Por fim, outra parte de qualidade a que Hansen (2008) vai chamar de acessório é o *Epílogo*, ou seja, o fecho da narração e dos fatos cantados, como exemplifica o epílogo d'*Os Lusíadas*:

No mais, Musa, não mais que a Lira tenho
 Destemperada e a voz enrouquecida,
 E não do canto, mas de ver que venho
 Cantar a gente surda e endurecida.
 O favor com que mais se acende o engenho
 Não no dá a pátria, não, que está metida
 No gosto da cobiça e na rudeza
 Duma austera, apagada e vil tristeza.
 (CAMÕES, 1980, p. 643)

Se fora grande o esmero na composição estrutural do poema épico, não era diferente o afínco com que os poetas inocularam a *Fábula* e o *Herói* dos valores da sociedade da época. A composição da fábula tem por base o feito ilustre e notório do herói, com isso intentando promulgar valores e verdade moral, no caso d’*Os Lusíadas*, os valores da nobilitária oligarquia burguesa portuguesa. Sobre a constituinte da fábula, feita em elevada elocução da linguagem, em que o foco recai sobre o possível fictício e não sobre a história real, sem com isso perder o verossímil, Hansen ressalta que deve ser narrada como ficção semelhante à história, exigindo, portanto, a ordem artificial – *ordo artificialis*. Essa ordem se revela no uso de caracteres, pensamentos e costumes heróicos com palavras de estilo alto ou sublime, e, segundo os preceptistas, deve ser grande, maravilhosa, inteira, una e verossímil (HANSEN, 2008, p. 48).

A intencionalidade da epopeia na sociedade greco-latina a.C. perpassa o âmbito literário. É tensionada entre a composição artística e a representação sócio-cultural de um povo. Ocupa, portanto, um caráter quase pedagógico e doutrinador, em que fulguram os hábitos e costumes do herói, com a intenção de formar e elevar as virtudes do leitor. Nesse afã, Hansen elenca a bondade (moral), a conveniência (adequação), semelhança (conformidade) e a igualdade (coerência) como as principais características do *Costume*, o que evidentemente deve andar em consonância com a *Fábula*, o *Caráter* e o *pensamento do herói* (HANSEN, 2008, p. 60). Entendendo-se por caráter do herói, as suas virtudes, suas qualidades e feitos; e por pensamento, o seu discurso, os valores heróicos que professa o herói, chefe ou rei, e, claro, a evidente correspondência e unicidade de ambos, chegamos à figura do Herói clássico, um grande ponto de distanciamento do poema narrativo moderno.

A representação do homem melhor que o homem comum, carregado de valores e qualidades, entre elas, a generosidade, prudência, força, valor guerreiro, é que assoma a protagonista do poema narrativo clássico à qualidade de herói (Hansen, 2008, p.59). Entretanto, se é de notável nobreza e coragem que é feito o herói clássico, não o faz por escolha, mas por dever, em conformidade da ordem vigente e do senso comum: “o caráter, o pensamento e a ação do herói são exteriores a ele mesmo [...] são constituídos pelas estruturas fundamentais de seu mundo, condensando no grau máximo suas qualidades” (HANSEN, 2008, p. 62). A respeito desse caráter prescritivo do herói, do determinismo de seu destino e de seu papel de porta-voz dos valores e da cosmovisão vigentes, nota-se aquilo que a crítica chamará de registro elevado do herói, numa clara representação do povo na personagem, que fará o narrador.

Em relação ao *Narrador*, era com entusiasmo que registrava no mais alto nível os feitos do herói, a tal ponto que Sales sinaliza:

O narrador orgulha-se do que escolheu para contar; é um entusiasta dos atos do herói grandioso, corajoso e nobre. E assim dispõe-se a contar o que conhece, fatos ou conjunto de acontecimentos envolvendo personagens, valores, credos e ações que se desenvolveram num tempo passado e sobre os quais possui onisciência plena e manifesta total adesão (SALES, 2009, p. 67).

Tal adesão do narrador à figura do herói não é gratuita, tampouco fortuita, haja vista a sociedade de costume em que está inserido. Assim como o herói, o narrador é produto de uma cosmovisão permeada de preceitos absolutos, e sujeito a um conjunto de valores e regras que o regem na composição de uma literatura imitativa, retórica e prescritiva (SALES, 2009, p. 67).

Se é com euforia que executa a tão nobre missão, o narrador não o faz de maneira leviana ou simplória, está antes de tudo comprometido com um estilo elocutivo sublime e magnificante, que acaba por se manifestar na construção de uma elevada sintaxe, na escolha de um seletivo léxico, bem como na composição métrica, rímica e rítmica que comporão palavras e versos. Sobre a *Elocução* solene e grandiosa da épica, Hansen (2008) observou: “A evidência do gênero épico deve ser, por isso, magnífica ou sublime, preescrevendo-se que as palavras elevadas devem ser usadas como correspondência às coisas elevadas da ação, para produzir o efeito visualizante da maravilha verossímil e decorosa” (HANSEN, 2008, p. 77).

É com virtude, estilo, energia, equilíbrio, veemência e abundância que o poeta alçara mão na feição de períodos longos, compostos, hiperbólicos e hiperbáticos. No entanto, evita-se com isso eivar a obra de inchaço ou pompa em demasia, que cause dolo ao seu poema, optando antes pela gravidade e pelo sublime, como se pode observar nas oitavas reais d’*Os Lusíadas*.

Por fim, a presença do *Maravilhoso* era, de fato, o argumento de autoridade que se utilizara o poeta para garantir a verossimilhança e veracidade às fábulas e ao canto épico. Como dissemos anteriormente, a presença da Musa como fonte de inspiração justifica a presença do Maravilhoso, como se o poema narrativo fosse revelação divina feita ao poeta (HANSEN, 2008, p. 47). Sendo assim, temos a marca daquilo que Massaud Moisés (1978, p. 182) vai chamar de irracional, que acaba por abrir espaço para o inefável e etéreo, em que se veem fatos

surpreendentes, como a intervenção dos deuses e do fantástico, pondo a obra sempre às voltas com o insólito e com o inopinado:

O maravilhoso (influência orientadora e predeterminadora de forças sobrenaturais no plano da ação do poema) deveria estar presente, sob forma pagã, no caso dos gregos e latinos, e sob a forma cristã, no caso dos modernos. Fala-se ainda em maravilhoso fantástico, ligado à imaginação, à superstição, à magia, ao irreal, ao quimérico, ao oculto; em maravilhoso alegórico, quando emprega a alegoria, o mito, a prosopopeia, a fim de personificar fatos da natureza, acontecimentos históricos, as grandes ideias abstratas; em maravilhoso sobre-humano, quando exalta feitos humanos de um modo direto e natural; em maravilhoso subjetivo, quando produzido pela alucinação, isto é, do mais profundo da alma das personagens; em maravilhoso científico, produzido pela crença nas verdades científicas e no seu poder de transformar o homem e o mundo (MOISÉS, 1973, p. 62).

Até o século XVIII foi por esses liames que andara o poema narrativo de ordem clássica. Com o advento de transformações sócio-históricas, as características estruturais fundamentais do gênero acabam por se diluírem, abrindo espaço para o acentuar de novas práticas na composição do poema narrativo moderno. As transformações do poema narrativo afetam diretamente suas categorias estruturais, ocasionando mudanças e desaparecimento de um ou outro predicado do gênero. Ao contrário do poema narrativo clássico, que se constituiu como um fenômeno de legitimação das regras e valores sociais, é sob essas novas perspectivas que será composto o poema narrativo moderno – épicos, heróicos e herói-cômicos. O que se tem a partir de agora é o questionar de diversas categorias, como, por exemplo, nos poemas *I-Juca Pirama* e *O Elixir do pajé*, ou ainda mudanças no estatuto de alguns termos integrantes da narrativa, como no caso do narrador do poema narrativo herói-cômico.

Começemos da seguinte constatação:

Assim verificamos igualmente nessas obras [poemas narrativos modernos] a estabilidade de várias categorias e o desaparecimento de outras e, por outro lado, constatamos a instabilidade de diversas categorias estruturais nos poemas tidos como satíricos, mas já resultando em transformações estruturais importantes (SALES, 2009, p 56).

É clara a relação de interdependência e simbiose entre as categorias estruturais do poema narrativo, como, por exemplo, fábula, herói, narrador, ação, pensamento e caráter. O que se

percebe em relação à preceptiva clássica do gênero, é que para cada perspectiva adotada para um termo, corresponde uma forma de atuação de outro. A alteração da fábula do poema narrativo moderno herói-cômico, que salta da encomiástica às ilustres ações de um herói sublime no clássico, para a representação de feitos banais de um herói vil e perdedor, acarreta transformações em outros aspectos do poema narrativo, como o estatuto do narrador e a finalidade do canto. Logo, como a finalidade não é mais promulgar valores e virtudes por meio de um herói para elevar o leitor, e sim criticar e censurar para a correção de costumes, assoma a primeiro plano, heróis fracassados, ridículos, simples, carregados de maus hábitos e vícios:

Até o século XVIII, grosso modo a épica caracterizou-se por um tom majestoso e mesmo religioso, e por conter as sublimes façanhas dum herói que simbolizava as grandezas de sua pátria e mesmo de toda a Humanidade; num estratificado, em que havia lugar certo para o herói. Com o advento do Romantismo e a conseqüente derrubada das carcomidas e tradicionais estruturas, desaparece o herói e nasce o não-herói ou o anti-herói, pois no mundo novo deixou de haver espaço para as concepções místicas segundo o antigo figurino (MOISÉS, 1973, p. 70).

Se não são ilustres a proposição do canto e o herói que o fulgura, o narrador, que antes se instava no laurear do registro elevado do herói, em evidente adesão aos valores por ele demonstrados, no poema narrativo moderno se afasta e não mais se coaduna com a ordem estabelecida no canto. O narrador posiciona-se de maneira dissonante aos valores da sociedade de costume representada no herói, manifestando posição crítica e distanciada em relação ao herói envilecido, o que aponta grande discrepância com o narrador clássico, tão ocupado na exaltação a uma figura de inegável nobreza e coragem.

Para não nos distanciarmos do pesquisador que se dedicou de forma profícua e inédita ao estudo do poema narrativo moderno no Brasil, e para deixarmos mais claro nosso argumento, visitemos o pensamento de Sales:

No épico os valores predicativos do herói, geralmente expressos por meio de adjetivos “prudente”, “pio”, “generoso”, “valeroso”, têm sempre registro elogioso e revelam a consonância deste narrador com as ações deste mesmo herói. Mas no herói-cômico, os mesmo adjetivos encerram invariavelmente um registro irônico e em dissonância com as ações e pensamentos do herói e conseqüente tensão entre este e o narrador (SALES, 2009, p 58).

Como se pode observar no transcorrer desta análise, se a literatura responde às transformações e manifestações de cada época, o poema narrativo, como parte integrante, também não foge à regra. Grandes são as inserções no gênero que produzirão mudanças no estatuto do narrador, e ainda na proposição, no herói, nos costumes, pensamento, elocução, na substituição ou ausência do maravilhoso, e até mesmo na extensão dos poemas narrativos, que se tornarão cada vez mais econômicos em sua composição.

2 – UMA PONTE ENTRE O ATLÂNTICO: JOÃO CABRAL DE MELO NETO

2.1 Concepção Estético-Literária

Muitos são aqueles que, talvez pela necessidade de uma catalogação didática, têm concebido João Cabral como um dos maiores representantes da Geração de 45, estética e cronologicamente calcado como líder dos poetas neoparnasianos. A Geração de 45, entretanto, tende para a criação lacônica e maneirista, debruçando o seu fazer literário sobre o abstrato e o intangível. Os grandes nomes da década de 1930 escreviam em formas tradicionais, porém aliadas às formas tradicionais estavam, em pleno convívio, as cadências intimistas, uma vez incorporadas ao fazer literário dos principais representantes da fase heróica (BOSI, 1997, p. 519). O diferencial da nascente Geração de 45, portanto, amadurecida no contexto histórico da Segunda Guerra Mundial, é que entenderam isolar os cuidados métricos e a dicção nobre da sua poesia elevando-os a critério bastante para se contraporem à literatura de 22 (BOSI, 1997, p. 520). Parece-nos claro, então, que essa geração do modernismo brasileiro não se instaurou com base na revolta ou negação de tudo o que se estava fazendo como arte literária, e tampouco tentou uma volta ao que se fazia antes da instauração do movimento moderno. João Cabral de Melo Neto, em publicação no Diário Carioca de 1952, ao discorrer sobre a Geração de 45, afirma que a melhor definição para essa geração neo-realista é o fato de constituírem uma geração de conquistas, haja vista a libertação alcançada pela palavra poética, muito mais do que uma geração de invenção de caminhos (MELO NETO, 2003, p. 744).

O gosto de Cabral pela palavra precisa, pela poética do menos, pela rejeição da inspiração e pelo labor formal é assaz propalado pela crítica literária, fato que o próprio João Cabral professou no célebre *Poesia e Composição*, em Conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo, no ano de 1952:

Na origem da atitude que aceita o predomínio do trabalho de arte está muitas vezes o desgosto contra o vago e o irreal, contra o irracional e o inefável, contra qualquer passividade e qualquer misticismo, e muito desgosto, contra o desgosto pelo homem e sua razão. Por outro lado, não se pode negar que essa atitude pode contribuir para uma melhor realização artística do poema, pode criar o poema objeto, o poema no qual não

entra nada do espetáculo do autor e, ao mesmo tempo, pode fornecer do homem que escreve uma imagem perfeitamente digna de ser que dirige sua obra e é senhor de seus gestos (MELO NETO, 2003, p. 733).

No entanto, embora parte da crítica tenda a representar a Geração de 45 como uma resposta aos excessos de 22 e a encaixar a poética cabralina dentro de tais preceitos, para Haroldo de Campos (1970) e Alfredo Bosi (1997) o único critério de aproximação entre João Cabral e a Geração neoparnasiana seria o aspecto histórico, já que João Cabral opta pelo uso da palavra reduzida e pelo real e prosaico, e a Geração de 45 reabilita as formas fixas, a palavra nobre e erudita, empregando-as na representação da matéria abstrata.

Da “nova objetividade”, qualificação superior a “neo-realismo”, é alto o padrão da poesia de João Cabral de *Melo Neto*, afirma Bosi (BOSI, 1997, p. 524). Desde a estreia, *com Pedra do sono*(1942), até *Andando Sevilha* (1993), a poética de João Cabral de Melo Neto tem sido uma das grandes matérias sobre a qual a crítica literária se debruçou. Usaremos um testemunho do autor ao definir sua concepção de linguagem como alicerce do caminho a ser construído, e a partir daí conceberemos a posição da crítica em relação aos mais de cinquenta anos de produção literária:

O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema. Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito pelo olho do crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera como poeta. Nestes poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles se impõem ao poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido por sua vez, a partir de um motivo racional (MELO NETO, 2003, p. 733).

João Cabral de Melo Neto, desde sua gênese literária, demonstra a preocupação em exorcizar suas imagens de todos e quaisquer tipos de resquícios sentimentais, pitorescos e infáveis, ficando-lhes nas mãos de ferrageiro apenas as formas e a sensação das coisas que circundam o espaço do homem atual (BOSI, 1997, p. 525). O abandono do irreal, da imprecisão, dos derramamentos da linguagem e do vago, em nome do labor artístico e da escrita lacônica, é a base fundamental da obra do poeta pernambucano.

A obra de João Cabral, marcada pelas paisagens do nordeste brasileiro e da Andaluzia, é recortada pela linguagem hermética e concreta, orientada na busca da palavra concisa que supra

seu labor artístico. Esses traços fundamentais da poética de João Cabral de Melo Neto vão amadurecendo ao longo da produção. Já em *Pedra do sono* (1942), primeira obra do autor, detecta-se a presença marcante da temática metalinguística, a relação entre o poeta e a palavra, o forjador das palavras que reconhece sua limitação, o que também assinala Candido:

Uma leitura mais detida no texto nos mostra que “os poemas que o compõem são construídos com rigor, dispondo os seus elementos segundo um critério seletivo, em que se nota a ordenação vigorosa que o poeta imprime ao material que lhe fornece a sensibilidade. Disso já se depreende as duas características principais desses poemas, tomados em si: hermetismo e valorização por assim dizer plástica das palavras” (CANDIDO, 2000, p. 15).

O segundo livro de João Cabral, *Os três mal amados* (1943), poema em prosa, embora ainda não tenha acentuado plenamente o projeto estético cabralino, apresenta nuances da poética a tomar forma posteriormente, como fizera o livro de estreia, e acrescenta ainda o componente ético em sua obra. Com claras influências de Drummond, haja vista a comicidade ao tratar de si, a ironia risível e a prosificação do poema, para a crítica literária, em *Os três mal amados*, entre a poesia e o poeta situa-se um espaço autodefinidor: a sua definição será o seu fazer e este, por sua solidez pretendida, há de evitar a imprecisão, entre outras palavras, todo o onirismo (BARBOSA, 1996, p. 66).

A lucidez que João Cabral de Melo Neto persegue, na linha de Paul Valéry, para seu projeto estético até então, que para ele só se realiza no poder da palavra precisa, do discurso elíptico, na clareza e na racionalidade da construção do poema, só aparecerá plenamente definida no livro *O Engenheiro* (BARBOSA, 1996, p. 66). Nessa obra, de 1945, Cabral abandona as imagens com nuances surrealistas dos primeiros livros, delineando mais claramente uma das pedras de toque fundamentais de sua poética: o rigor métrico e semântico. A própria epígrafe do poema, “...*machine à émouvoir...*” retirada do arquiteto Le Corbusier, já aponta um realizar diferente na poética de Cabral, se compararmos com a epígrafe de *Pedra do Sono*, “*Solitude, récif, étoile...*”, de Mallarmé (BARBOSA, 1996, p. 66-68).

A obra de 1945, *O Engenheiro*, estabelece uma trilha, um caminho de aprendizagem, um roteiro da direção que tomaria a poética de João Cabral de Melo Neto a partir de então:

“O Engenheiro (1945) simboliza la construcción del espacio poético propio. Tanto el título del libro como el del segundo poema – A Paisagem Zero – polarizan ese espacio em la problemática contemporánea de la objetividad cuyos limites más amplios estarían entre el nouveau roman y la estética barthesiano. Sus temas preferidos están presentes también aqui: desierto, muerte y mineral; son recurrentes a lo largo de su vida poética” (TAPIA, 2000, p. 218,219).

João Cabral ratifica sua escolha pelo rigor da palavra, dominante em sua produção a partir de então, ao distanciar-se da arte produzida pelo poetas modernistas, o que encontramos nas linhas de *Poesia e Composição*, conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo:

“eles [poetas que se baseiam na inspiração] jamais pretendem criar um objeto artístico capaz de provocar no leitor um efeito previsto e perfeitamente controlado pelo criador. [...]. Raramente se vê o esforço continuado, nem o gosto para os infinitos problemas que implica o poema que o poeta se impõe, com seu tema e sua estrutura, e que outrora levou a criação da poesia épica, do teatro em verso, dos poemas de arte maior dos espanhóis” (MELO NETO, 2003, p. 728-733).

Neste percurso crítico-literário, fica em relevo a acentuação de uma das primeiras e principais linhas da poética de João Cabral de Melo Neto, a poética do rigor que, nas primeiras obras de Cabral passa por um labor definidor, alcançando seu caráter mais radical em *Psicologia da composição*, de 1947. O livro aponta para a concretização e a vitória do real ideário de arte presente na obra de 1945, *O Engenheiro*, com caráter de profunda meditação metalinguística, antilírica e de subjugação da máquina do poema. Como o título demonstra, *Psicologia da composição* trata da exaltação daquilo que seriam imagens frequentes na obra do autor, como a pedra e o deserto, numa referência ao discurso elíptico e sem excessos, naquilo que Oliveira vai chamar de “luta contra o acaso, a estética do avesso e do não” (OLIVEIRA, 2003, p. 17). Tanto em *O Engenheiro*, quanto em *Psicologia da composição*, com o abandono quase total dos versos de teor surrealista de *Pedra do sono*, nota-se a escolha do verbo e do substantivo, com uso da palavra concreta, da imagem seca, pautadas no rigor semântico e métrico. Bosi (BOSI, 1997, p. 525) destaca certo maneirismo do descarno, do ósseo, do pétreo, que aponta como necessidade de afirmar uma nova dimensão do discurso lírico em João Cabral de Melo Neto.

Tal trajeto crítico-literário desemboca no livro de Cabral que abre a década de 50: *O cão sem plumas*, de 1950. João Cabral de Melo Neto, entre 1947 e 1950, fixa residência na cidade de

Barcelona e entra em contato com a poesia medieval espanhola e com os poetas contemporâneos. Neste período, João Cabral lê no Jornal “*El Económico*” que a expectativa de vida entre os habitantes de Recife era inferior à da Índia (OLIVEIRA, 2003, p.17), o que o impulsionou na produção de uma literatura de caráter mais regionalista, que desse a ver a realidade de seu povo e de sua nação. À poética sempre entrecortada por um maneirismo e pela negação a todo subjetivismo, soma-se uma nova linha do fazer poético de Cabral: a perspectiva social. Tal distanciamento em relação à terra pátria propiciou-lhe a necessária condição de ver e analisar com maior clareza as condições de seu país, principalmente do nordeste brasileiro.

No ano de 1950, ainda sob o esforço por produzir aquela poética do silêncio, enfoca o regional, que até agora ficara à margem de sua obra, quando publica *O cão sem plumas*, em que um sujeito observador (vale ressaltar mais uma vez a posição distanciada do autor, devido sua residência em Barcelona) narra os fatos acontecidos. É no intuito de desvelar a própria condição de miséria e flagelamento do povo nordestino que o narrador-observador percorre as paisagens e leitos dos rios, como se fora guiado pelo próprio curso-rio. Ocorre, portanto, o amálgama da poética do mínimo, que vem sendo empreendida por Cabral desde *O Engenheiro e Psicologia da composição*, com o mínimo da existência que habita as paisagens ribeirinhas (BARBOSA, 1996, p. 74). João Alexandre Barbosa afirma que, trata-se, por um lado de indicar o modo pelo qual o rio, antropomorfizado, sabe ou não sabe daquilo por onde passa; e, por outro, de estabelecer a relação entre o que foi definido como sem plumas, ou seja, o próprio homem que habita as suas margens (BARBOSA, 1996, p. 74). O que se destaca neste trajeto que faz o rio, é o revelar da perspectiva desse observador que segue o curso do rio, como processo de descobrimento e revelação da própria fortuna do nordestino brasileiro.

Cão sem plumas é o que Barbosa (1996) e Simões (1998) vão denominar ponto inicial do “triptico do rio”, que terá seu ápice em *Morte e vida Severina*, num percurso da nascente ao mar, no caminhar do migrante do sertão ao litoral. O crítico e poeta Haroldo Campos (1970) aponta a obra de 1950 como um processo de passagem na obra cabralina, aquilo que Nunes (1971) chamaria de mudança de dicção poética, um ponto de equilíbrio entre o construto da arte poética consolidada até então e a abertura de uma temática sob o olhar do regional.

Na obra, *O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente até a cidade do Recife*, de 1953, a focalização que ora incidia sobre o observador, no poema recai sobre o próprio rio, sujeito este que é mais precisamente o rio Capibaribe que corta a cidade do Recife, e

se torna o sujeito e objeto de uma narração autodiegética. Marli de Oliveira (2003), em relação à composição da poética de 1953, na *Breve introdução à obra completa de João Cabral*, evidencia um processo de continuidade em relação à temática do livro anterior, com destaque apenas para a transferência de focalização do poema. Para a feitura de *O Rio*, João Cabral de Melo Neto realizou vasta pesquisa sobre a geografia do rio Capibaribe na Mapoteca do Itamaraty (OLIVEIRA, 2003, p. 17). O rio, agora, é o narrador de seu próprio percurso, e é através da focalização do próprio rio, que são descritas as paisagens do Poço do Aleixo, local em que o autor João Cabral viveu a infância (ALMINÓ, 2000, p. 141). Para dar mais valia a afirmação do crítico, basta lembrar que João Cabral de Melo Neto nasceu na cidade do Recife no Ano de 1920, aos nove dias do mês de janeiro, e passou a infância nos engenhos do poço do Aleixo, Pascoval e Dois irmãos, fato narrado sob um olhar antropomorfizado do rio, um prisma do objeto a que sempre recorre João Cabral.

O curso literário do ciclo do rio encontra a voz do retirante em *Morte e vida Severina*, texto feito sob encomenda a Maria Clara Machado, por ocasião de encenação do teatro Tablado. A obra de 1956, publicada em *Duas águas*, recebe influência das literaturas ibéricas, na medida em que incorpora o heptassílabo, a assonância, a referência ao romance catalão, o poema narrativo em português arcaico e a presença de elementos culturais espanhóis (OLIVEIRA, 2003, p. 18). *Morte e Vida Severina* caminha ora pelos liames do poema narrativo, ora em forma de Auto, sob condições por vezes litúrgicas e por vezes laicas, carregadas de elementos populares.

Temática regionalista e estrutura se fundem sob o ponto de vista que ora é o trajeto do próprio poeta observador, ora o rio antropomorfizado e, por fim, a perspectiva do flagelado nordestino que, nesta altura, salienta João Alminó (2000), não representa mais uma “identidade, mas uma condição”:

Esta cova em que estás,
Com palmos medida,
É a conta menor
Que tiraste em vida

É de bom tamanho,
Nem largo nem fundo,
É a parte que te cabe
Deste latifúndio.
(MELO NETO, 2003, p. 183)

Do ponto de vista formal, do percurso que faz do abstrato para o concreto, as imagens fragmentadas vão se estruturando em linhas narrativas, adquirindo contornos mais precisos e simplistas. As primeiras associações inusitadas dão assim lugar a uma linguagem cada vez mais direta, que em alguns longos poemas narrativos assume o tom de prosa (ALMINÓ, 1996, p. 132). A propósito de fechamento desta etapa, etapa de amadurecimento e de definição dos contornos da poética cabralina, vale ressaltar o que João Alexandre Barbosa (1996) considerara a respeito da conclusão deste ciclo da poética de João Cabral e do quadro evolutivo de sua linguagem poética:

Quer a prosa do primeiro poema, que se auto-relata em seu trajeto (1953), quer a dramaticidade natalina, humilde e severina do segundo texto (1956), são indicadores de uma educação bem radical: a incorporação de valores radicais pode e deve ser feita, mas pela porta estreita de um linguagem de tradução estrutural em que a existência e discurso poético não se distanciem para que o segundo não seja apenas adorno colado a seu objeto (BARBOSA, 1996, p. 76).

Haroldo de Campos (1970) aponta o surgimento de duas águas na poesia de João Cabral de Melo Neto, uma polarização de dois momentos do fazer poético do autor. Benedito Nunes (1971), porém, destaca não uma grande diferença de teor literário, mas uma dicção diferente que se reflete, num primeiro momento, em uma poesia ensimesmada e, num segundo momento, numa poesia mais horizontal, de maior comunicabilidade (NUNES: 1971). No entanto, o âmago da questão, entende-se, não está em que tipo de dicção encontra-se mais acentuada nas obras produzidas de 1950 a 1956, mas a presença de um dos eixos temáticos que marcará as paisagens da poética de João Cabral de Melo Neto: Pernambuco. Se do ponto de vista estrutural a poética de Cabral caminha no largo de firmar-se como uma linguagem pétrea e não pletórica, no tocante ao espaço, temos um amadurecimento posterior, que acompanhará o movimento sertão-nordeste-presença-da-Espanha – e por assim dizer, mundo (CASTELLO: 1999).

Duas águas fora o título do volume publicado por Cabral no ano de 1956, que reuniu *Paisagens com figuras* (1954), *Uma faca só lâmina* (1956) e *Morte e vida Severina* (1956), já mencionado a propósito do “ciclo rio” da poética cabralina. *Paisagens com figuras*, escrito antes mesmo do célebre *Morte e vida Severina*, é fruto de um período que João Cabral passara no Recife, um interstício entre o primeiro e o segundo período que residira em Barcelona nas décadas de 40 e 50, e é carregada de imagens e figuras da Espanha, precisamente lugares, cultura

e os poetas. Considerada o “momento espanhol” de João Cabral, a obra esta repleta de referências à metapoesia, ideia sempre retomada ao longo de sua trajetória, numa alternância entre cenas do nordeste brasileiro e a terra espanhola.

Num esforço profundo por cerrar-se, por condensar-se, na busca que faz Cabral por reduzir a imagem a sua essencialidade, é que se constitui *Uma faca só lâmina* (1956). João Cabral encontra na figura da lâmina, quase que num processo simbiótico, a figura representativa de seu conceito poético:

Da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
Porque é de todas elas
Certamente a mais ávida.
(MELO NETO, 2003, p. 215)

Quaderna é publicada no ano de 1960, na cidade de Lisboa. A obra é fruto do período de residência em Sevilha (1956-1958) e posteriormente na cidade de Marselha, a que fora removido no ano de 1958, para ocupar o Consulado Geral. Pode ser vista como a convergência dos motivos espanhóis e nordestinos e também como aparição dominante de um lirismo erótico-amoroso, ainda sob o signo da lucidez do poeta (BARBOSA, 1996, p. 81). Além da exploração desse sensualismo, sob paisagens nordestinas e andaluzas, *Quaderna* é composto de sarcasmo, de acentuada ironia e de uma crítica social a “palo seco”, só para fazer uma analogia ao poema que serve de lema à obra:

Não o de aceitar o seco
Por resignadamente,
Mas de empregar o seco
Porque é mais contundente.
(MELO NETO, 2003, p. 251).

Em *Quaderna* temos a marca do aspecto que se aprofundará nas obras posteriores, e que tornará a poética de Cabral singular no âmbito da poesia brasileira, ou seja, a tendência cabralina que “refoge o explicitamente o confessional e faz da imagem o núcleo da sua invenção poética, logo, de seu poema” (OLIVEIRA, 2003, p. 20).

Dois parlamentos, também de 1960, em que ocorre o aprofundamento do espírito crítico da obra anterior, é composto por um tom de ironia e por uma mordaz crítica política. Dois são os poemas destinados a Pernambuco, intitulados “Congresso no polígono da secas” e “Festa na Casa-Grande”. Barbosa (1996) e Oliveira (2003) destacam a presença do humor negro, numa referência à condição do sertão e da zona da mata, em que Cabral coloca em evidência a posição de mando do ritmo senador do primeiro poema e do ritmo deputado do segundo, em detrimento dos trabalhadores do eito e dos habitantes dessas regiões. Mais uma vez a crítica da realidade esta ligada à crítica da linguagem que lhe serve de mediação (BARBOSA, 1996, p. 83), o que se evidencia na construção do sotaque daqueles que possuem posição de mando e da condição representativa dos cemitérios e do cassaco.

Em 1961, João Cabral publica *Terceira feira*, que além dos dois livros anteriores contém também o então inédito, *Serial*. Livro permeado de referências às figuras sinestésicas, ao tempo, às artes plásticas e ao modo de ser do homem, *Serial* é revestido de uma abstração que se concretiza no cerco ao objeto, que é visto em vários ângulos, na criação de estrofes que enfocam o objeto (BARBOSA, 1996, p. 83). São poemas organizados em um sistema de quatro partes, em que todos os poemas têm quatro partes, todas as estrofes de quatro versos: símbolo de racionalidade e equilíbrio no entender do poeta pernambucano, a obsessão pelo número quatro e múltiplos de quatro corrobora a concepção engenheira da linguagem e da criação do poema que proficuamente propalou Cabral, sem contar a “necessidade que sempre declarou experimentar em criar dificuldades para escrever” (OLIVEIRA, 2003, p. 21).

Último livro editado na década de 60, *Educação pela pedra* é a concepção de um autor altamente experimentado no rigor da palavra, numa amadurecida relação com a linguagem e a poesia conferida pelos 24 anos de produção literária até esse momento. *Educação pela pedra* é uma obra de construção rigorosa, a que a crítica literária denominara de antilira, devido as suas quadras de ritmos longos, efetivados na lógica da sintaxe e no refoge à musicalidade, que acaba por remeter cada poema para duas possíveis leituras: o homem e a linguagem. A obra cabralina de 1966 é recheada de símiles, metáforas, analogias que, mediante as progressões ou substituições, reforçam a discussão da realidade social retomada *de Morte e vida Severina* e do fenômeno poético recuperado de *Uma faca só lâmina* (NUNES, 1976, p. 265-268).

Ocorre um lapso temporal na produção literária de João Cabral de Melo Neto, desta vez de nove anos, entre a publicação de *Educação pela pedra*, 1966, e *Museu de tudo*, em 1975. Um

seguimento da crítica literária concebe na obra *Museu de tudo* e nos livros produzidos a partir dos anos 70, um teor de causalidade e informalidade que atestam para uma nova dicção na obra de Cabral, o que evidenciaria uma elaboração menos organizada “em versos soltos e com diversas linguagens” na obra de 1975. Àquela bancada da crítica literária que entende uma mudança de rota na elaboração da poética de João Cabral de Melo Neto se opõe João Alexandre Barbosa. Para o crítico trata-se antes de um novo projeto artístico, uma passagem do lúcido ao lúdico, a que se soma ainda a busca pelo controle da escrita, marca indelével de toda obra de João Cabral (BARBOSA, 2000, p. 163).

Museu de tudo não compõe a poética do vertebrado que tanto perseguiu João Cabral, nem um construto de temática paralelística e articulada, construída desde *Serial*, há sim uma multiforme gama de assuntos que passam pelo “artista inconfessável”, pela “aspirina” e chega “até ninguém” num trajeto onde tudo se encontra no museu. Este lúdico falar de coisas e momentos, sem o contínuo tomar de forma da contenção, não equivale a uma defasagem, mas um ganho à poética em que o “lúdico é deflagrado como uma conquista da lucidez, e o lúcido pode ser uma vitória quando o que se espera é a gratuidade do jogo com a linguagem” (BARBOSA, 2000, p. 164).

A escola das facas, livro que abre o decênio *de 1980*, retoma locais, histórias, personalidades e paisagens recorrentes na poética de Cabral, num processo icônico de temas regidos por uma contundente lucidez. É num amálgama da memória histórica e pessoal que se compõe a obra, em que têm espaço a história de Pernambuco, com seus vultos e personalidades, bem como anedotas e o apelo erótico e metalinguístico. Essa reconstituição autobiográfica e memorialística, porém, não chega ao status de nostalgia e melancolia, tampouco à personalização da vivência, mas a uma reconstituição que “deriva avessa ao estilo das memórias, avessa aos processos de personalização, memória externa, transformada e transformadora” (VECCHI, 2000, p. 195).

Dessa poética de cunho memorialístico e de gume histórico surge no ano de 1984, *Auto do frade*. A obra é toda construída num tom encomiástico a Frei Caneca em que a exaltação histórica é feita na fusão de contenção e rigor, em que a emoção é desenhada com profunda objetividade, num processo que funde a tensão histórica e a técnica narrativa do *Auto*. A respeito dessa nova fase da poética cabralina inaugurada em *Museu de tudo* e continuada em *Auto do Frade*, João Alexandre Barbosa escreveu:

A abertura para o mundo e para a vida que se deflagra nesta fase da obra de João Cabral, movimento central em sua poesia a partir de *Museu de tudo*, teria também de incluir a ampliação do poema no sentido de uma certa experiência histórica com a qual se completa o circuito da memória (BARBOSA, 1996, p. 95).

Agrestes, de 1985, mantém a mesma lição pela história empreendida por João Cabral, mas de modo mais acentuado, apontando agora uma lição pela morte, uma referência à morte individual e uma lição pela rivalidade, uma analogia as construções símile presentes no livro. Há por certo uma confluência de motivos espanhóis e nordestinos bem como o recorte metalinguístico, ponto de obsessão de João Cabral. João Alexandre Barbosa (1996, p. 100) ao abordar o caráter da morte tão presente na obra, torna evidente no tratamento dado ao tema, uma construção de cunho humorístico, que acaba por desestruturar a seriedade do tema, construindo assim uma antipoesia.

A poesia na qual se esmerava João Cabral, sempre vincada no hermetismo e na contenção, era produzida a cada década em prenúncio do fim. O fato é que a cada instante a poética de Cabral se reencontra e se refaz como palavra, o que faz o autor, para além dos dizeres de encerramento da carreira literária, publicar a obra *Crime na calle relator*, em 1987. A obra é um mosaico de temas, em que se reencontram vários núcleos temáticos da obra de João Cabral de Melo Neto, como a morte, o erotismo, o folclore, as personalidades dos diversos campos artísticos e fatos históricos, e evidentemente, o sempre presente corte metapoético. João Cabral consagra em *Crime na Calle Relator* a “captura do instante” (PAZ: 1982), em que o narrador recupera fatos reais da história Latino-americana, fatos prosaicos vividos por ele, lendas da cultura nordestina e anedotas andaluzas, e as insere nas mais diversas paisagens. A obra é uma experiência do autor com o poema narrativo, em que exercita sua elaborada poética de rigor construtivista ao compor poemas na racionalidade de estrofes de quatro versos ou múltiplos de quatro, em que opta pelo octassílabo não ternário. *Crime na Calle Relator* aponta no bojo da poética de Cabral para uma articulação de aprendizado com a sintaxe narrativa agora assumida por Cabral de maneira franca e respaldada por toda a intensidade compositiva de seus textos de quase meio século (BARBOSA, 1996, p. 103)

O último livro de João Cabral, publicado em 1990, intitulado *Sevilha andando*, que em posterior publicação da obra completa, em 1994, ficara dividido em duas obras: a primeira com o título original e a segunda com o título *Andando Sevilha*, num jogo de inversão das palavras. A

técnica narrativa adquire grande peso em ambos os livros, em que também se nota a articulação da técnica narrativa e outras áreas artísticas. A obra de 1990, *Sevilha andando*, recupera as paisagens de Pernambuco e Espanha, num processo que ao revelar a “cidade na mulher compõe a sua obra” (BARBOSA, 1996, p. 105). A obra *Andando Sevilha*, de 1993, um conjunto de textos escritos entre 1987 e 1989, amaina o caráter de sensualidade tão viçado na obra anterior e remete-nos às imagens da arquitetura, que acabam por preencher a maior parte da obra, naquilo que o crítico João Alexandre Barbosa chamará de perspectivas da mulher na cidade, contemplando-lhe as qualidades (BARBOSA, 1996, p. 105).

Por fim, completa-se a perspectiva crítico-literária da obra de João Cabral de Melo Neto, que em lições pela memória, história, morte, poesia, espaço e paisagens, encaminhou-nos numa poética que é “sempre a mesma e sempre se fazendo” (NUNES, 2000, p. 43), num construto lacônico, que na delimitação do objeto, é sempre também um falar de si e um desvelar do outro. Conclui-se o percurso em que procuramos delinear aos olhos da crítica literária e do próprio autor pernambucano, as perspectivas do seu fazer literário.

2.2 – A Viagem na Linguagem: um poeta entre duas culturas

É notória a poetização que João Cabral de Melo Neto faz do Nordeste brasileiro. Recupera as águas de seus rios, o sol que castiga a natureza, a geografia acidentada, o homem severino flagelado, bem como, a sua cultura, sua história, seus poetas e estudiosos, num processo mediado pela linguagem, que a tudo corta, tudo condensa e a tudo domina. Na produção de uma poesia da linguagem, acaba por descobrir a linguagem da poesia, em que a cana, o engenho, a casa grande, Zona da Mata, o Sertão, as senzalas, as praias, os poetas, Recife e Olinda são marcados pelo discurso do poeta engenheiro.

Sempre num movimento por cerrar-se, a poética de João Cabral de Melo Neto abre-se para o mundo, e deflagra-se na ampliação de seus eixos temáticos, que agora deixará uma de suas colunas vincada no Nordeste brasileiro e outra para além das fronteiras de nossa República. Devido a sua carreira de diplomata pelo mundo, João Cabral vive num sistema sempre transitório de mais de quarenta anos por diversas embaixadas e consulados, o que lhe conferiu contato com

países como a Espanha, França, Inglaterra, Paraguai, Honduras e África. Tal movimentação e distanciamento produzirão profunda transformação na poética cabralina, devido à aproximação com a cultura e a literatura de cada nação.

Entretanto, o país que mais exercerá maior influência e que marcará a poética de João Cabral é a Espanha, mais precisamente a cidade de Sevilha. Cidade fundada no século IV a.C., Sevilha foi dominada por diversos povos, como mouros, romanos e cristãos, tornando-se centro econômico da Espanha, em 1492, com o descobrimento da América. De seu histórico colonizador derivam muitos de seus aspectos arquitetônicos, o que tanto encantará o poeta recifense, sempre em busca de traçar paralelos entre o fazer do poeta e imagens de outras áreas do saber. João Cabral de Melo Neto viveu por mais de dez anos em solo espanhol, passados em Madri, Barcelona e Sevilha, o que será retomado em seus versos na incorporação dos motivos espanhóis, a saber, toureiros, ciganos, flamenco, arquitetura, religião, os poetas e artistas plásticos, como Hernandez, Miro, Juan Gris, entre outros. A obsessão daquilo que podemos chamar de duas paisagens predominantes na poética de Cabral, Brasil e Espanha, foi declarada no poema *Autocrítica*, incluído em *A Escola das Facas* (1980):

Só duas coisas conseguiram
(des) feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.
(MELO NETO, 2003, p. 456)

Esta dupla nacionalidade poética de João Cabral de Melo Neto encontrou inúmeros pontos de contato na poética do autor, numa constante referência a elementos integradores da temática nordestina e espanhola. Se Cabral escreveu Recife em versos, o fez também com Sevilha:

Coisas da Cabeceira, Sevilha

Diversas coisas se alinham na memória
Numa prateleira com rótulo: Sevilha.
Coisas, se na origem apenas expressões.

De ciganos dali, mas claras e concisas
 A um ponto de se condensarem em coisas,
 Bem concretas, em suas formas nítidas.

2

Algumas delas, e fora as já contadas:
 não *esparramar-se*, fazer na dose certa;
 por *derecho*, fazer qualquer que fazer,
 e o do ser, com a interrupção da reta;
 com *nervio*, dar a intenção ao que se faz
 da coroa de arco e a retenção a seta;
pies claros, qualidade de quem dança,
 e bem pontuada a linguagem da perna,
 (coisas de cabeceira somam: *exponerse*,
 fazer no extremo, onde o risco começa).
 (MELO NETO, 2003, p. 344)

Não é a toa que João Cabral de Melo Neto escreveu este poema na obra de 1996, e tampouco é de modo inocente que conceitua Recife e Sevilha, símbolos icônicos nas margens de sua poética. Quem observa os dois poemas “Coisas de Cabeceira, Recife” e “Coisas de Cabeceira, Sevilha”, inclusos em *Educação pela pedra* (1966), em que a poética de João Cabral de Melo Neto já se divide entre suas nacionalidades poéticas, não conceba como simplória e ingênua essa configuração da poesia cabralina, que apontou seus traços pela primeira vez em 195 por ocasião de *Paisagens com figuras* e que alcançara seu ápice em 1990, com *Sevilha andando*, e com *Andando Sevilha* (1993). Não se chegou a isto, sem antes passar por um contínuo tomar de forma e um amiúde e laborioso exercício de poesia que, após abandonar as percepções surrealistas de *Pedra do sono* (1942) e cubistas de *Os três mal amados* (1943), acha seu caráter lacônico em *O Engenheiro* (1945), consolidado definitivamente em *Psicologia da Composição* (1947).

Muitas são as antonímias que conduzem a poética de Cabral, todas elas calcadas no maior par de tensões que compõe a sua obra: a literatura de tradição e a literatura popular. Com base neste paradoxo, mestre de sua poética, outros pontos temáticos de afastamento se articulam: Morte x Vida; cheio x vazio, música x silêncio, que tem Brasil e Espanha como paisagem constituída. Cabe ressaltar que esta dupla cidadania poética de João Cabral oculta como grande eixo de contraste, em que se configuram o ponto masculino da poética cabralina, uma referência a Pernambuco, e um ponto de referência feminino, que seria a exploração da imagem de Sevilha.

No ano de 1947, João Cabral de Melo Neto é removido para a cidade de Barcelona, em que ocupará a função de vice-cônsul. Como já marcamos em linhas anteriores, é daí que se

origina o contato com a cultura espanhola, bem como a ligação com Juan Edoard Cirlot, e posteriormente com o poeta Joan Brossa, com os pintores Joan Ponce e Enric Tormo e o escultor Emili Boadella. São, porém, os nomes mais expressivos que marcam a poética de Cabral, Juan Miró, a quem dedicou um ensaio em 1950, e Antonio Tapiés. Posto isto, vemos na obra de 1947, *Psicologia da Composição*, que traz a epígrafe: “*Riguroso horizonte*” de Jorge Guillén, o primeiro contato da poética cabralina com a palavra da literatura espanhola. Este livro aprofunda as ideias contidas em *O Engenheiro* e instaura a poética do rigor de João Cabral. Essa ligação com a Espanha será reiterada em diversas epígrafes de suas obras, haja vista a epígrafe da obra de 1947, retirada do verso inicial do poema “El horizonte” do livro *Cántico*, de Jorge Guillén. É nas linhas de Jorge Guillén que caminhará a poética de João Cabral de Melo Neto, sempre no desejo de obter racionalidade, equilíbrio e clareza, para o necessário domínio da linguagem, no alcance da perfeita comunicação que se abre para o mundo.

Para marcar com contornos mais definidos cabe citar que é de Gonzalo de Berceo, clérigo do monastério de San Millan de la Cogolha, autor do *Miracles de Nuestra Señora*, que é a epígrafe de *O Rio*, “*Quero que compongamos yo e tú una prosa*”. É de Berceo e da literatura primitiva espanhola que vem grande parte das influências na técnica compositiva de João Cabral, que irão inoculados no uso de sua *arte mayor*, na obsessão pelos quartetos alexandrinos, utilizados em seus versos de raízes populares (BARBOSA: 2000). Desse modo, a escola de Berceo e dos épicos castelhanos, além de colaborar na constituição de uma concreta técnica narrativa e comunicativa, bem como aproximar o poeta do contexto nordestino, favorece a inserções de gêneros populares na poética cabralina:

João Cabral huye de la influencia francesa y busca en la literatura española la fusión entre lo colectivo y lo individual, sobre todo entre los poetas primitivos, y en la riquísima tradición literaria popular, que distingue a esta literatura de otras de su entorno geográfico y cultural. (TAPIA, 2000, p. 220)³.

Dessa fusão cultural e desse amálgama de técnicas narrativas e poéticas emerge a poética de João Cabral de Melo Neto, que definirá cada vez mais seus contornos entre a literatura de

³ João Cabral foge da influência francesa e busca na literatura espanhola a fusão entre o coletivo e o individual, sobretudo entre os poetas primitivos, e na riquíssima tradição literária popular, que distinguem esta literatura de outras do seu meio geográfico e cultural (Tradução nossa).

tradição popular nordestina e o do romanceiro espanhol. Ainda sob o prisma de Nicolas Tapia (2000), vejamos:

La forma se adapta al octassílabo assonante de la literatura tradicional y popular española. Aquí resuenan los ecos del romanceiro y del cancionero, la materialidad visual de las largas tiradas de versos de Berceo, la concreción de la poesía de arte mayor, los recursos narrativos de los romances de la literatura de cordel (TAPIA, 2000, p. 220)⁴.

Muitas são as paisagens espanholas que habitam o imaginário de Cabral, basta passar os olhos nas obras posteriores a 1950, e encontraremos as marcas geográficas de cidades, bairros e ruas, que de continuam nos colocarão em contato com a Espanha: Castilha, Catalunha, Andaluzia, Madri, Galacia, Valencia, entre outros. Também não faltaram as marcas de grandes nomes da literatura e das artes plásticas: Joan Brossa, Miguel Hernandez, Joan Miro, Tapies, Picasso, Juan Gris, Velásquez, Zurbarán, Berceo, Fernando Pérez de Guzmán, Cervantes, Lopez, Quevedo, Jorge Guillén, Salinas, R. Santos Tavola, Alexandro Graiviedo, e outros mais. Referência merece a arquitetura, sempre objeto a que o poeta compara o seu fazer poético: Torre da Giralda (a que faz menção o poema “O Ferrageiro de Carmona”), Torre do Oro, Conventos, Fábrica de tabacos, entre outras. Seus aspectos e temas culturais como os toureiros, que acabam por se estabelecerem símiles da criação poética, e as bailadoras andaluzas emergem como obsessão constante nos poemas de Cabral. Cabe ressaltar ainda, a referência à música flamenca e seus cantores, que servirão de lição para a aprendizagem de poesia que fará Cabral, sempre a *palo seco*.

Paisagens com figuras, publicada no ano de 1956, é considerada o momento espanhol da gênese poética de João Cabral, em que aparecerão de forma direta e objetiva os motivos espanhóis, a marca de um elo que perdurará como constante em sua obra. Dos dezoito poemas da obra, dez são dedicados à Espanha, numa referência às paisagens, aos poetas, aos toureiros; e oito poemas dedicados às paisagens de Pernambuco. A saber, um desses poemas está dedicado a Catalunha e a Pernambuco.

Na altura da produção de *Paisagens com figuras*, João Cabral ainda não havia morado em Andaluzia, tal contato advém de visitas feitas à região de Sevilha, quando residira em Barcelona.

⁴ A forma se adapta ao octossílabo assonante da literatura tradicional e popular espanhola. Aqui ressoam os ecos do romanceiro e do cancionero, a materialidade visual das abundantes tiragens de versos de Berceo, a concretização da poesia de arte maior, os recursos narrativos dos romances da literatura de cordel. (Tradução nossa).

Para Villaça (2001), Campos (1970), Barbosa (1996), Tapias (2000) é plausível reconhecer o esmero do poeta em aproximar já nesta obra Pernambuco e Espanha, numa construção simbiótica em que ora se aproximam, ora se distanciam, o áspero nordeste Brasileiro e a rudeza e a esterilidade das mesetas espanholas.

É vital destacar que João Cabral intentou iniciar o seu incursão na literatura espanhola pela leitura do romancero espanhol, pela leitura da poesia primitiva da Espanha e pelos clássicos épicos castelhanos. Como exemplo da marca dessa escolha, encontramos o poema “Medinaceli”, segundo poema de *Paisagens com figuras* título que faz alusão ao *Poema Del Cid*, a canção de gesta mais antiga da literatura espanhola. O *Poema del Cid* ou *cantar de Mio Cid*, poema épico castelhano, tem como intento principal a encomiástica a Rodrigo Diaz de Vivar, maior herói castelhano, que vivera entre 1043 e 1099. Calcado em fatos históricos, o texto foi modificado na voz de muitos poetas ao longo dos séculos, em que os mais famosos deles seriam Ramón Menéndez Pidal, e o moderno Pedro Salinas (CARDOZO, 2007, p. 107). Cabral é conhecido pelo seu caráter pesquisador, e por várias vezes incorrer em detidas pesquisas na composição de suas obras. *Paisagens com figuras* é um bom exemplo de obra com base em pesquisas, pois João Cabral recorre a mais antiga versão do *Poema Del Cid*, nos arquivos da cidade de Castela, região que fica precisamente entre Luzón e Medinaceli.

Desse contato inicial João Cabral absorvera a palavra concreta, o realismo, o ritmo e a métrica necessária à composição de sua obra. No ano de 1956, Cabral é removido para Barcelona e com a autorização do consulado fixa residência em Sevilha, em que empreende profunda pesquisa nos Arquivos das Índias, onde ficam registradas informações a respeito das colônias espanholas, inclusive a cópia do Tratado de Tordesilhas. A partir daí, a Andaluzia será paisagem constante na poética de Cabral.

No ano de 1960 é publicada *Quaderna*, obra em imagens perfiladas entre Brasil e Espanha, em que está inserido o célebre poema “A palo seco”, uma referência à música flamenca, que num símile torna-se exemplo de concisão e renúncia aos derramamentos da linguagem:

1.1 Se diz a *palo seco*
o *cante* sem guitarra;
o *cante* sem, o *cante*;
o *cante* sem mais nada;

se diz a *palo seco*

a esse *cante* despido:
 ao *cante* que se canta
 sob o silêncio a pino.
 (MELO NETO, 2003, p. 247)

A propósito de estabelecer este acentuar da paisagem da cultura espanhola na poética de João Cabral de Melo Neto, em que a geometria, o labor artesanal e a temática se aglutinam, sob espaços e ambientes diferentes, João Almino declara:

Aquela região do Brasil e o grande país ibérico [Espanha] são, portanto, o território da objetividade poética, do concreto da poesia ou do sonho de olhos abertos do poeta, sonho de coisas claras, pleno de luz, onde cabem, por um lado, a alegria e a sensualidade e, por outro, a realidade mais crua: o deserto, a morte e o drama humano (ALMINO, 2000, p 146).

O mesmo processo de amálgama dos motivos brasileiros e hispânicos, em alusões ao espaço e a figura humana destas regiões, incide em *Educação pela pedra* (1966). O conjunto de poemas da obra está dividido em Nordeste e Não-Nordeste, compondo dois blocos semânticos em que, num esmero compositivo do poema, o autor resgata a memória nordestina e sevilhana:

É preciso lembrar que a humanidade reapresentada nessa poesia ultrapassa em muito o círculo de amigos, personalidade ou vultos históricos, abrangendo um amplo universo social em que atuam os cassacos de engenho, os homens do eito e do manguê, os migrante, os pescadores, as rezadeiras, os bailadores, os ciganos, os toureiros, os futebolistas, os artesões... sem falar na voz humana que empresta ao um rio que vê os homens, ou na personificação de animais, plantas e objetos (VILLAÇA, 2001, p. 154).

A poética de Cabral, sempre dividida entre o interesse pelo drama humano e forja da linguagem que domina o dramatismo, em *Museu de tudo*, obra de 1975, incorrerá numa mudança de dicção, uma passagem do “lúcido ao lúdico” (BARBOSA, 1996, p. 87). Esta abertura estrutural e temática feita em *Museu de Tudo*, e que abarcará *A escola das facas* (1980), *Auto do frade* (1984) e *Agrestes* (1985), será definitivamente a incorporação da consagração do momento na poética cabralina, em que um narrador imerso nos mais variegados espaços registrará um mosaico de cenas e cores nordestinas e espanholas.

A partir da publicação de *Crime na Calle Relator* (1987), e posteriormente *Sevilha andando* (1990) e *Andando Sevilha*, 1993, João Cabral de Melo Neto chega ao ápice de seu idílio com a Espanha. *Crime na Calle Relator*, que será tratado especificamente no capítulo seguinte, é a consagração do poema narrativo em João Cabral, em que um narrador por *infúndios* (notícia, causos, mentiras, patranha) recupera instantes de sua viagem brasileira, espanhola e universal. O narrador que antes “frequentara os narradores primeiros” (GOMES, 1988, p. 67), escutando-lhes e auscultando-lhes histórias, causos e anedotas, se faz agora mediador que articula o tempo, a memória e os espaços visitados, e recupera as reminiscências verídicas ou falsas por ele vividas ou contadas por outros. O narrador em *Crime na Calle Relator*, que oscila entre as diversas classificações, aprendera sua lição por infúndios e agora se ocupa em compor um mosaico de fatos, que vivera e ouvira entres as paisagens por onde passara. Basta olharmos para o terceiro poema do livro, “As Infundiosas”, precisamente para sua última parte, e encontraremos não apenas a figura da mulher andaluza, mas uma referência ao próprio fazer poético de João Cabral de Melo Neto:

Ficavam nisso por horas sem conta,
Na conversa ou missa de pompas.

Visitá-las era ir a um teatro
Que o espectador vive de palco.

Tinha a visita de ir à mesa
E tomar parte na conversa,

E quase sempre alimentá-la
Com infúndios da própria lavra.
(MELO NETO, 2003, p. 595).

Sevilha andando e *Andando Sevilha* consumarão, em sua linguagem, a interpenetração da sensualidade feminina e da arquitetura andaluza, num claro desvelar da cidade na mulher e da mulher na cidade (BARBOSA, 1996, p. 105), respectivamente:

1

Se dás voltas a uma escultura,

O corpo é que a envolve, livre;
 Se penetra em qualquer pintura
 Como janela que se abraça;

Se pode boiar numa música,
 Nos paus doentes de que consiste;
 Se pode ir em fins de semana
 A romanas que tenham o “habite-se”.

2

Mas só a arquitetura é total,
 Não virtual, ao corpo que a vive,
 Ainda mais se essa arquitetura
 Numa cidade se urbanize;

Como em Sevilha, a mais regaço
 de toda a cidade que existe,
 Pois nela vamos e nos vai,
 Num vai e vem que ir-se e vir-se.
 (MELO NETO, 2003, p. 636)

O ponto de intersecção está na cidade que se desvela nas curvas e contornos da mulher, e na cidade e sua arquitetura que fêmea se abre ao ser habitada.

No primeiro ponto deste capítulo assinalamos a gênese e consolidação de uma das maiores poéticas do século XX, e neste segundo instante procuramos delinear os contornos das paisagens brasileiras e espanholas, bem como a relação entre poética e espaço. Torna-se verdade, que uma experiência tão singular de criação não existe sem a marca de uma vivência igualmente singular, de um modo próprio de afirmação do sujeito em bem preciso itinerário biográfico e contexto sociocultural (VILLAÇA, 2001, p. 153). E por fim, com as marcas da viagem na linguagem, a lição de poesia de João Cabral.

3 – CRIME NA CALLE RELATOR

3.1 Perspectivas crítico-literárias

Os olhos da crítica, após os idos dos anos 1990, têm se voltado de modo mais amiúde para *Crime na Calle Relator*. No entanto, os estudos referentes a essa obra não fazem eco ao restante da produção crítica no tocante às demais poéticas de João Cabral de Melo Neto. Publicado no ano de 1987, *Crime na Calle Relator* situa-se numa fase de maior amadurecimento de poética de João Cabral de Melo Neto, não querendo dizer com isto o abandono de seu engenho disciplinado, mas uma evolução em que o sujeito e a obra aparecem mais claramente amalgamados:

A impessoalidade, tão reforçada pela crítica nas análises da poética cabralina produzidas até os anos 70, parece ceder espaço para uma poesia que continua pautada pela contenção e pelo rigor formal, mas não se furta a evidenciar a presença do sujeito poético nem de tematizar o universo prosaico dos fatos cotidianos. O próprio poema que abre o livro *Crime na Calle Relator*, e lhe é homônimo, apresenta um relato aparentemente corriqueiro e banal, apesar de apresentar um crime difícil de ser qualificado (OLIVEIRA, 2009, p. 21).

Já no título da obra são desveladas as três facetas que marcarão os poemas: morte (culpabilidade), *calle* (a presença da Espanha) e relator (a presença do contador de histórias). A ideia de morte, crime, culpa e inocência está inserida em vários poemas do livro, como é o caso do poema homônimo, “Crime na Calle Relator” ou “A Tartaruga de Marselha”. A obra de 1987 foi produzida em um momento de afastamento do autor de sua terra natal, quando da sua residência na cidade do Porto, entre 1985 e 1987. É também resultado dos anos que passou na Espanha como diplomata, o que lhe conferiu profundo conhecimento e contato com diversos aspectos da cultura ibérica, fato que justifica a forte presença andaluza, bem como a marca da língua espanhola na poética de João Cabral de Melo Neto. Outro fator que perpassará definitivamente o narrador dos poemas é o seu caráter de relator:

[...] isso porque a figura do Relator, lembrado no nome de rua onde o “crime” ocorreu (Relator sendo a autoridade encarregada de relatar o conteúdo de um processo num tribunal, para submeter a julgamento), tem a sua autoridade solapada pela própria indefinição inerente aos eventos relatados (BRANDERELLO, 2005, p. 317-320).

Decorrente disso, observa-se a construção de poemas narrativos marcados por diversos espaços e figuras que nos remetem a lugares e personalidades da Espanha, Inglaterra, França, Uruguai, Argentina e, por fim, o Brasil. As duas maiores presenças no livro são o Nordeste e Sevilha, o que não impede o autor de recriar histórias oriundas da história latino-americana:

O livro *Crime na Calle Relator* traz, desde o título, uma referência a um crime localizado em uma rua sevilhana. Somos tentados, então, a supor que se fará o relato de um ou mais crimes ocorridos neste espaço demarcado. Apesar disso o que temos no livro é um conjunto de poemas narrativos, cujos temas aparentemente estão isolados e procuram recriar "*casos e histórias*" reais, contadas ao poeta ou vividas por ele (OLIVEIRA, 2009, p. 21).

O primeiro poema, de título homólogo ao do livro, narra a história da menina de 15 anos que recebe um pedido inesperado da avó moribunda: um último gole de cachaça. O poema de início insere uma interrogativa a um interlocutor, deixando a cargo deste o veredicto em relação ao fato narrado, descreve os instantes finais da nonagenária residente a Calle Relator e os percalços de sua neta que percorre as ruas de Sevilha em busca de um possível lenitivo para a avó. O poema abordará a ideia de morte, culpa, religiosidade, autoridade, tradição e modernidade. Neste mesmo caminho segue o segundo poema, *A Tartaruga de Marselha*, que percorrerá espaços da Espanha e da França, e narrará a cuita de uma personagem às voltas com uma crise existencial e à beira de um suicídio. Além da noção de morte, nesse poema também aparecerá outra matéria de toque da poética cabralina: a pedra, que neste contexto assume diversas conotações.

Crime na Calle Relator está inserido, no conjunto da produção literária de João Cabral, na fase memorialística de sua poética, inaugurada em 1975, com *Museu de tudo*. Na obra de 1987, esta tendência de revisitar as reminiscências da história individual e universal se refletirá num mosaico de tons, cores, espaços, personagens e paisagens, que fazem de *Crime na Calle Relator*

um espaço de convergência de temáticas exploradas em obras anteriores (morte, vida, miséria, metapoesia, Espanha, Nordeste, humor, História e erotismo) em que diversas ruas se cruzam no diálogo dos poemas. “As Infundiosas”, terceiro poema narrativo da obra, confirma isto. Três irmãs viúvas enfadadas com a vida estagnada e medíocre que levam, se dedicam no lavrar de *infúndios* sobre a família, esposo e condição financeira. A história dos causos, das mentiras, das fabulosidades tecidas pelas irmãs de Utrera aponta como uma convergência dos narradores cabralinos e como o resumo da ideia central do livro: um narrador que revisita em seus relatos os espaços, as pessoas e os discursos com que teve contato.

No quarto poema da obra, “O Ferrageiro de Carmona”, João Cabral recorre mais uma vez a um símile do ofício de poeta e de sua concepção de poesia: ao ofício de Ferrageiro, a flor de ferro forjado e a uma imagem arquitetônica de Sevilha, a Giralda, tudo na construção de outro discurso metapoético. Neste poema, o poeta é o ferrageiro que compõe a sua obra na doma do ferro forjado, a similitude do autor pernambucano que professa sua crença no labor literário e na criação da palavra petria e lacônica. O quinto poema, “*O Exorcismo*”, é cercado da temática da morte, da negação à subjetividade e chega a alcançar nuance metapoética, em que no espaço e nas personalidades, fulguram Brasil e Espanha:

Na outra semana é a resposta:
 “Por que da morte tanto escreve?”
 “Nunca da minha, que é pessoal,
 mas da morte social, do Nordeste”.
 (MELO NETO, 2003, p. 596)

Como pôde se notar até aqui, o que se vê acentuado no todo do livro é uma miscelânea de temas, tão caros ao poeta pernambucano e que já vêm sendo explorados e amadurecidos desde *O Engenheiro* (1945). Em *Aventura sem caça ou pesca*, João Cabral retoma aquilo que João Alexandre Barbosa (1996) chamara de lirismo erótico-amoroso, ao fazer do trajeto da personagem ao longo do leito enlameado do rio Parnamerim, um percurso sensual, desbravador e de autodescoberta:

Explorar o Parnamirim,
 Leito de lama quase pez,
 Era a aventura de um menino
 (bem onde um desastre holandês)
 (...)
 e o aventureiro que viajava
 No leito dele, de mulher,
 Se escorre, que o Capibaribe
 É por ali de ampla marés.
 (MELO NETO, 2003, p. 598)

Se o poema anterior aponta para um sensualismo lírico-erótico, em que as paisagens nordestinas são penetradas pelo menino personagem, “Na Despedida de Sevilha”, o sexto poema da série, não foge à temática. Nele o poeta é visto como aquele que em sua despedida conhece cada detalhe da cidade de Sevilha, como amante conhece cada detalhe do corpo de mulher, na reconstrução da imagem do nordeste masculino representado naquele que parte, e da imagem feminina representada na Sevilha que fica.

“O Desembargador”, sétimo poema, assim começa:

Menino do Engenho Tabocas,
 os traficantes de juizes,
 formado, levam-no para o Rio,
 pernambucano sem recifes.
 (MELO NETO, 2003, p. 599)

Se o poema anterior nos remeteu a uma fase da vida de João Cabral, a sua frequente relação com a Espanha, especificamente Sevilha e Andaluzia, o poema narrativo “O Desembargador” leva-nos direto ao início da vida do autor, e revela o poeta /advogado/ migrante que deixa sua terra natal. No oitavo poema, “Numa Sexta Feira Santa”, João Cabral de Melo Neto faz uso da cultura religiosa, dos causos e anedotas andaluzas, ao contar que um cigano conduziu o andor de Cristo para a Igreja ao som de um dos palos do flamenco (*siguiriya*), em objeção ao estilo musical aceito pelo regime totalitário vigente e pela igreja católica. Nesse poema, o poeta revela seu profundo conhecimento da cultura andaluza, faz um bem humorado registro do folclore espanhol, precisamente do flamenco, e também imprime críticas ao regime totalitarista do ditador Franco e à tradição da igreja.

Em o “Funeral na Inglaterra”, o poeta explora a temática da morte, porém é num tom jocoso que o faz, ao retratar a personagem que se vê em apuros ao lidar com os costumes de outras gentes frente à morte, o que retira todo o peso dos versos do poema que intenta alcançar ares de anedota e tom moralizante. O poema torna mais uma vez evidente a presença de uma literatura oral e popular que permeia os trabalhados versos do poeta.

Como marca da tradição da literatura oral, João Cabral evoca o contador de histórias e recupera as paisagens por onde passara em sua vida de diplomata: Sevilha (“Crime na Calle Relator” e “Numa Sexta Feira Santa”) e Inglaterra (“Funeral na Inglaterra”). A partir de agora são os causos de sua terra natal que revisitará. “Em Histórias de Pontes”, no retrato da personagem que na madrugada foge de uma figura insólita pelas pontes recifenses e acaba por curar seus medos em um sanatório, o autor faz referência às histórias de assombração que avultam o imaginário popular recifense e que tanto ouvira em sua infância.

João Cabral é reconhecidamente o poeta cerebral, e no 11º poema, “Ruben Braga e o Homem do Farol”, mais uma vez fará menção à condição de isolamento do poeta, na construção de um símile do fazer poético na figura do faroleiro. “O Circo”, 12º poema narrativo, recuperará os causos, mas desta vez com um apelo à decadência da figura humana. A história narra a chegada de um circo em um engenho de Pernambuco, no auge dos engenhos de açúcar, e o rapto de uma das crianças do lugar. O tempo passa e o espaço, a economia açucareira, o circo e as próprias personagens estão em plena decadência. A marca maior do poema fica por conta do espaço que aparece com uma personagem central na história e da menina raptada, que acaba por ser domesticada pelo circo e assujeitada pelo sistema, e torna-se proprietária do circo que a fizera refém.

O poema O “Bicho” é de caráter historiográfico, em que Cabral recupera espaços de Sevilha e vultos da história da América, num recorte do período histórico de descobrimento do continente americano. O poema satírico “História de Mau Caráter” narra a história de dois candidatos que pleiteiam uma vaga no curso de Direito da Faculdade de Olinda, em que o candidato rico usa de subterfúgios e ganha a vaga do candidato pobre.

João Cabral de Melo Neto era avesso às homenagens. O poeta relutou muito antes de assumir uma cadeira na Acadêmica Brasileira de Letras e só o fizera com a morte do Assis Chateaubriand. O 15º poema, “Numa Sessão do Grêmio”, trata com velada ironia o Clube dos

Imortais e faz referência ao poeta francês W. H. Auden, a quem pertence a epígrafe de *Crime na Calle Relator*.

“*Episódio da Guerra Civil Espanhola*” vincará os pés não apenas na paisagem andaluza, mas também no aspecto sócio-histórico espanhol. Ademais, o poema reclama atenção para a atuação franquista nas terras espanholas e reelabora poeticamente a condição do povo desta nação nos idos de 1939. O poema narrativo “Brasil 4 X Argentina 0” reescreve um jogo entre Brasil e Argentina, que teria ocorrido no ano de 1981, numa cidade do Equador. João Cabral discute em segundo plano o regime totalitário que devastou os três países, bem como o processo de abertura política pelo qual passariam. O 18º poema narrativo, “Antonio Silvino no Engenho do Poço”, narra a passagem do famoso cangaceiro pelas terras de João de Melo e, além de trazer o curso da obra para as terras brasileiras, o poema denota um caráter altamente autobiográfico. O 19º poema narrativo, “Beco da fachada”, assume ares de anedota, de conto de mistério e de narrativa ictiológica que explica a gênese do nome do local. Esse poema narrativo recupera aqueles causos contados de um a outro, de tradição oral, em que se visa uma explicação. O poema “Cenas da Vida de Joaquim Cardoso”, prestará tributo ao poeta homônimo, a quem João Cabral professa dever grande influência em seu sócio-ideário. O poema “A Morte de Gallito” conta a história do célebre toureiro, afamado em toda Espanha, e seu confronto com um touro, que deu na morte do animal e do toureiro. Tal inserção é recorrente na poética cabralina haja vista sua paixão pela tauromaquia.

Ao tratar da poética Cabralina, Benedito Nunes (2000) afirma que o mais notável reinventar-se que experimentou a poesia de João Cabral de Melo Neto foi o surto memorialístico ocorrido em sua última fase, mais precisamente em *Crime na Calle Relator* e nas obras contemporâneas ao livro. João Cabral, que se exercitou profundamente no fazer crítico e na linguagem contida, ao reverter o seu regime de suspensão subjetivista, descobrira que o seu falar de coisas é, também, um modo desviado de dizer-se (NUNES, 2000, p.43). Cabral utiliza um só padrão métrico (octassílabo) e realiza o já tão conhecido esforço de contenção que confere aos seus versos, ora toantes, ora consoantes, um velado dizer por entrelinhas. O poeta quase invariavelmente introduz um compasso ternário na estrutura do octassílabo, com o que o verso renuncia à melodia fácil do andamento 2-4-6-8 em benefício de um ritmo não banalizado, como na sequência 3-5-8 de << Sai de casa para matar-se >> (LYRA, 1988, p. 103). Sobre os assuntos abordados assim versou Carlos Felipe Moisés:

[...] “é uma sucessão de poemas que "falam de coisas", poemas descritivos e narrativos, expediente em que o autor vem insistindo há muitos anos. O recenseamento dos seus motivos não parece ser, de imediato, revelador: a neta que leva um gole de cachaça à avó no leito de morte; a sevilhana que é Sevilha sem o saber; a suicida que conduz uma tartaruga pelas ruas; três viúvas que conversam interminavelmente a propósito das filhas artistas; um ferrageiro de Carmona que explica a diferença entre ferro fundido e ferro forjado; o psiquiatra; o leito de lama do Parnamirim, em Recife; outra vez Sevilha, e assim por diante. O resultado é um colorido mosaico de tipos humanos --dramatis personae que povoam cenários variados, sempre em clima de estranheza, nonsense, magia. Até a encruzilhada de *A educação pela pedra*, o poeta fala efetivamente de "coisas" e não de si. Em seguida passa a se confessar, a se mostrar diretamente. Salto? Reviravolta? Parece que não, parece simples e natural evolução, de dentro para fora. De que coisas falava ele, até então? A paisagem nordestina, certa similar paisagem ibérica, os utensílios do cotidiano, uma dezena de motivos que lhe são caros, como a tourada, o futebol, a arte de alguns poetas e pintores, o flamenco, a aspirina e outros mais. Quaisquer que sejam, essas coisas acabam por se confundir, convergindo para um denominador comum, o olho de João Cabral, que a tudo molda. Ferro forjado e não fundido (como ensina certo ferrageiro de Carmona), à imagem e semelhança da personalidade de seu criador. Um engenheiro, um retirante, uma bailarina andaluza, Miró, Ademir da Guia, Frei Caneca, Manolete, Mariane Moore, uma sevilhana que não se sabia --todos se igualam sob o olhar do poeta e se tornam variações em torno da "pedra de nascença [que] entranha a alma", de que fala. Todos se transformam em exemplos e representações intercambiáveis da obsessão de João Cabral: a ética/poética da contenção e da disciplina, do pudor e do autodomínio (MOISÉS, 1996, p. 33-46).

O uso do poema narrativo na composição completa de uma obra é uma inauguração na poética de Cabral, em que se nota evidentemente uma fase mais amadurecida de suas águas, mas ainda sob a marca formal do arquiteto da linguagem. Em *Crime na Calle Relator*, portanto, João Cabral pratica o poema narrativo sem a realização dos moldes da épica clássica, caminhando livremente do sensual ao ético, do lírico ao dramático, do folclórico ao metapoético. A obra de 1987 é permeada pelo caráter da captura do instante, em que o poeta relatará diversas histórias e anedotas de evidente tradição popular, corroboradas pelo verso de oito sílabas em compasso não-binário (LYRA, 1988, p. 103). Este amálgama de temas e formas populares está presente já no processo compositivo do poema, como podemos constatar no testemunho do próprio João Cabral:

(...) Queria fazer um livro no qual pudesse contar histórias. No entanto, sem adotar a forma do romanceiro hispânico, porque, você pode reparar, nós, ibéricos, sempre utilizamos como verso narrativo o romanceiro castelhano. Mesmo a poesia popular do nordeste usa este modelo: versos assonantados em diversos pares de sete sílabas. Evitar o romanceiro hispânico. Além de histórias também quis contar anedotas [...]. Queria ver se uma anedota podia se transformar em um poema. Repare que eles são menores em relação aos demais. (MELO NETO, 1988 apud ATHAYDE, 1998).

3.2 Os Núcleos temáticos da poética cabralina

Crime na Calle Relator, portanto, não caminha nos liames da poética de João Cabral de Melo Neto, no sentido de não possuir a mesma unidade formal das obras produzidas até 1966, como a *Educação pela Pedra*. Circunscreve-se na dicção cabralina que tomou forma a partir de *Museu de tudo* (1975), em que os temas aparentemente desarticulados darão vazão às reminiscências, à memória, aos lugares, as pessoas, aos causos e anedotas. João Alexandre Barbosa (1996) ressalta o uso de uma poética a partir de linguagens diversas, do uso da sintaxe narrativa, que acaba por encontrar respaldo em uma amadurecida aprendizagem do fazer poético a que se dedicara João Cabral (BARBOSA, 1996, p. 103). O crítico ainda arremata, ao dizer que são todos pequenos textos historicizados pela experiência do poeta, quer da sua infância e adolescência nordestinas, quer a européia de sua maturidade, pois além da Espanha, França e Inglaterra também comparecem em dois poemas (BARBOSA, 1996, p. 100).

Crime na Calle Relator é composto poemas narrativos que constituem um verdadeiro mosaico temático da obra de João Cabral. Um olhar mais detido nos poemas narrativos da obra de 1987 nos revela ecos de obras anteriores como *Antiode*, *Paisagens com Figuras*, *Quaderna*, *Uma Educação pela Pedra*, *Morte e Vida Severina*, *Agrestes*, entre outras. No tomar de forma da “lição de poesia” que fizera Cabral, muitos são os lugares, os espaços, os núcleos temáticos, as personagens, enfim, são muitas as imagens que se cristalizaram como pedra de toque de sua poética e que serão novamente revisitadas nesta obra. João Cabral observa que mesmo não obedecendo ao mesmo rigor compositivo das obras anteriores, *Crime na Calle Relator* é constituído por uma certa unidade formal (MELO NETO, 1987 apud ATHAYDE, 1998). Tendo em vista a confluência desses diversos núcleos temáticos e aspectos compositivos de sua poesia, apontaremos de maneira sintética a presença de algumas das temáticas consagradas na poética de João Cabral de Melo Neto (Morte, Metapoesia, Espanha, Humor, História e Erotismo) em *Crime na Calle Relator*. Para tal, entendemos melhor não abarcar todos os poemas pertencentes a um mesmo núcleo temático, mas isolar apenas um poema narrativo, indicando apenas cada tema revisitado por Cabral em *Crime na Calle Relator*.

3.2.1 – Morte

O segundo poema do livro, “A Tartaruga de Marselha”, à semelhança de outros poemas narrativos na obra, como “Crime na Calle Relator”, “O Exorcismo”, “Funeral na Inglaterra” e “A Morte de Gallito”, revisita a temática da Morte, tão constante na poética cabralina, desde a fatura de seu tríptico-rio:

A Tartaruga de Marselha

Sai de casa para matar-se.
Desce a Corniche, onde Marselha
não é praia nem porto, é pique,
cai a pique num mar de pedras.

Ao sair de casa carrega,
como jóia, a que possuía:
a pedra de uma tartaruga,
pedra viva e de companhia.

Quando quase a precipitar-se,
vê que levava a tartaruga
e que ela nada tinha a ver
com a humanidade e suas cuitas.

Deixa-a na mureta que há
entre o marselhês e o abismo;
pensa: sem mim alcançará
a vez do seu próprio Juízo.

Certo essa pedra tem instintos
mesmo se é pouco nela o bicho
mas pouco e encolhido na pedra
ele é animal, e tem caprichos,

Um dos quais é querer ainda
continuar a viver-se em vida,
desafiar os riscos do trânsito
a despenhar-se ali, suicida.

Eis a tartaruga a correr
Como não fazem as tartarugas,
ei-la que salta da mureta
não para o abismo, mas para a rua,

onde outra espécie tartaruga
corre com a insensibilidade
do aço, que se sabe que é de aço

e o que lhe cabe em homenagem.

Ela então vê que a tartaruga
nada tem a ver com sua guerra,
nem pediu para suicidar-se
junto com ela, contra as pedras.

Apanha o bicho com paciência,
com ele reatravessa a rua,
volta a casa para guardá-lo
no seu nicho de tartaruga.

Mas passa que, chegando em casa,
aquilo de que ela fugira,
a guerra doméstica acesa
se incendiara mais ainda.

Resguarda a tartaruga e cai:
não nas pedras que pretendia,
mas nas outras, mais pontiagudas,
que entre todos se proferiam.

Cai entre as palavras que voam
como pedras, pedras de briga,
a guerra estava em plena guerra
e armistício ninguém queria.

e ela entra nela como quem
faz assassina a alma suicida.
No outro dia não se explicava
por que quis matar-se esse dia.
(MELO NETO, 2003, p. 590-591)

O primeiro período não determina o sujeito, mas deixa evidente a presença de um narrador heterodiegético e da personagem suicida. O segundo verso configura, através de uma série de figuras geográficas, a condição de suicídio:

Sai de casa para matar-se.
Desce a Corniche, onde Marselha
Não é praia nem porto, é pique,
Cai a pique num mar de pedras.
(MELO NETO, 2003, p. 590)

Corniche é referência a uma estrada (serra) à beira mar, com precipício ao lado. A personagem percorre esse caminho que não leva à praia (lugar de descanso) e nem ao porto (lugar

seguro) e sim a pique (lugar de morte, mar de pedras). A primeira estrofe é concebida como o resumo do poema. Há uma descrição sumária do fato acontecido, do trajeto percorrido, do sentimento de encruzilhada, até o momento decisivo da personagem, em frente ao abismo, prestes a se jogar. A ideia do conflito está inserida na conotação do vocábulo pedra que será discutida em vários momentos dentro do texto e recuperada nas aliterações da consoante ‘p’: praia/ porto/ pique/ pedras. Ademais, estruturalmente mantém o recurso das estrofes de quatro versos octassílabos e intercalados.

A segunda estrofe é um retorno temporal, em que o narrador começa a contar os acontecimentos que precederam àquele momento:

Ao sair de casa carrega,
 Como jóia, a que possuía:
 A pedra de uma tartaruga,
 Pedra viva e de companhia.
 (MELO NETO, 2003, p. 590)

A pedra sem sombra de dúvida é uma imagem recorrente na poética de João Cabral, haja vista o amplamente conhecido livro *A Educação pela pedra*. Nota-se, então, a construção de três metáforas nesta segunda estrofe: pedra de uma tartaruga (condição instintiva e animal do homem); pedra viva (o fio da esperança); pedra (termo elíptico) de companhia (isolamento, solidão). Atesta-se, então, uma referência metafórica à própria condição humana.

Quando quase a precipitar-se,
 vê que levava a tartaruga
 e que ela nada tinha a ver
 com a humanidade e suas cuitas.
 (MELO NETO, 2003, p. 590)

“Quase”. O narrador traz o movimento do texto sempre até o momento de pular, da alegada tentativa de suicídio. Neste instante, há uma interrupção ora por uma analepse, ora para uma reflexão. O segundo verso insere a figura da tartaruga (metáfora do externo endurecido, porém da presença de vida por baixo de todo amortecimento ou casca). Toda uma simbologia do

último fio de esperança. Ressalva vai para o quarto verso da segunda estrofe, “com a humanidade e suas cuitas” (MELO NETO, 2003, p. 590), que vem reforçar uma vez mais a condição de conflito que vive a personagem.

A quarta estrofe do poema introduzirá um novo dado a respeito do narrador: a onisciência.

Deixa-a na mureta que há
entre marselhês e o abismo
pensa: sem mim alcançará
a vez do seu próprio juízo.
(MELO NETO, 2003, p. 590)

Marselha é uma referência a segunda maior cidade francesa, local em que João Cabral de Melo Neto serviu como diplomata brasileiro. O título do poema parece remeter à localização geográfica na França, ou também a uma referência ao nome da personagem protagonista do poema, colocando um caráter ambíguo na narrativa. Esta quarta estrofe aponta para uma nova significação do vocabulário marselhês. “Deixa-a na mureta que há/ entre o marselhês e o abismo;”. Ao adotar o ponto de vista geográfico, teríamos uma mureta entre o abismo e a estrada; segundo a perspectiva do substantivo próprio Marselha, teremos a morte e o conflito existencial do ser humano. Partindo para os versos seguintes, tem-se a inserção do pensamento da personagem. O narrador, que até agora se mantivera observador e simples relator dos fatos acontecidos, assume uma focalização onisciente, penetrando no pensamento da personagem. Vemos, então, nuances de uma sondagem psicológica da personagem a fim de mostrar a própria condição de conflito do ser humano. É num afã de justificar o ato insano e covarde do herói, que o narrador conta os fatos destacando qualidades como generosidade e bondade. A estrofe é finalizada com o léxico Juízo (em letra maiúscula), indicando sentença, reflexão ou sanidade.

A quinta estrofe introduz um novo movimento na narrativa. Se até agora é narrado o desenrolar dos fatos, de agora em diante é feito o caminho inverso. Após a parada e a reflexão contida na quarta estrofe, é suscitado um fio de esperança, ainda subtendido na construção das metáforas:

Certo essa pedra tem instintos
mesmo se é pouco nela o bicho

mas pouco e encolhido na pedra
 ele é animal, e tem caprichos
 (MELO NETO, 2003, p. 590)

A sexta estância é um caso a parte. Um enjambement complementa a quinta estrofe e arremata o desejo final da tartaruga (condição humana): viver. Pois a vida, mesmo que perigosa, é melhor que a morte:

Um dos quais é que ainda
 continuar a viver-se em vida,
 desafiar os riscos do trânsito
 a despenhar-se ali, suicida.
 (MELO NETO, 2003, p. 591)

Observa-se o tom redundante construído no segundo verso desta estrofe: “continuar (manter o que já fazia) a viver-se em vida” (reforço para própria condição humana de agarrar-se a existência). Outra metáfora é “riscos de trânsito”, para referir-se à vida e seus percalços.

A sétima estrofe é construída com base em figuras antitéticas, tal como a mudança de direção que no último instante lhe ocorre tomar:

Eis a tartaruga a correr
 como não fazem as tartarugas,
 ei-la que salta da mureta
 não para o abismo, mas para a rua,
 (MELO NETO, 2003, p. 591)

A oitava estrofe traça a condição humana e seu estado de existência do lado da mureta que não é morte/ abismo, mas é rua. Na rua há vida, no entanto, não em estado pleno, mas em estado de insensibilidade (“tartaruga de aço”). Não é vida, é uma lembrança do que fora. Cabe ressaltar ainda que, da primeira a sexta estrofe, há uma construção métrica de oito sílabas poéticas fixas. Quando a narração faz o movimento inverso, no momento da tomada de decisão da própria consciência (tartaruga) na sétima e oitava estrofe, há uma quebra do número das sílabas poéticas,

deixando os versos livres. É evidente a maneira como a forma corrobora com a temática de parada, quebra da rota, reflexão e mudança de curso. No momento que é restaurada a consciência e o equilíbrio da personagem, é restaurada a composição em octassílabo do poema. Esta restauração começa a partir da nona estrofe:

Ela então vê que a tartaruga
nada tem a ver com sua guerra,
nem pediu para suicidar-se
junto com ela contra as pedras.
(MELO NETO, 2003, p. 591).

Que é somada a décima estrofe:

Apanha o bicho com paciência,
com ele reatrasa a rua,
volta a casa para guardá-lo
no seu nicho de tartaruga.
(MELO NETO, 2003, p. 591)

A décima estrofe enfatiza a condição de pedra e insensibilidade humana mediante a selva. A personagem de maneira paciente coloca o “bicho” em seu “nicho”. Além da formação de rima interna, a escolha do vocábulo nicho não é ingênua. Além de indicar o lugar de determinado animal em seu habitat no ecossistema, também indica o local onde são colocadas estátuas e imagens. Atesta assim, sua condição de pedra.

Após apresentar o desenrolar da ação, a escolha feita e a volta, a 11^a estância apresenta o motivo que desencadeou o acontecido:

Mas passa que, chegando em casa,
aquilo de que ela fugira,
a guerra doméstica acesa
se incendiara mais ainda.
(MELO NETO, 2003, p. 591)

O âmago de todo conflito da personagem está na guerra doméstica que enfrentara:

Resguarda a tartaruga e cai:
 não nas pedras que pretendia,
 mas nas outras, mais pontiagudas,
 que entre todos se proferiam.
 (MELO NETO, 2003, p. 591).

O movimento inverso não é um caminho de redenção, não resulta em vida plena à personagem, tampouco em salvação. Não escolhendo as pedras do suicídio, ela agora se submete a uma semivida, “de tartaruga de aço”. As ruas de “A Tartaruga de Marselha” representam a dicotomia morte e vida. Morte quando percorrida em direção ao abismo, e vida ao tratar da própria condição de existência humana. A rua onde impera a insensibilidade, em que o ser humano se esconde por trás de uma capa de preservação:

Cai entre as palavras que voam
 como pedras, pedras de briga,
 a guerra estava em plena guerra
 e armistício ninguém queria.
 (MELO NETO, 2003, p. 591).

E se completa:

e ela entra nela como quem
 faz assassina a alma suicida.
 No outro dia não se explicava
 por que quis matar-se esse dia.
 (MELO NETO, 2003, p. 591).

Reinicia o conflito, o que antes era um movimento de morte suicida, agora é assassino, de autodefesa. Não é em nome de um ideário maior que luta nosso herói, não é no costume que se

pauta ou em virtudes e pensamentos, mas na luta em nome da existência, daquilo que em si há de humano.

Seja na representação do coletivo ou do individual, João Cabral de Melo Neto fará da morte um núcleo constante de sua obra, e para isto usará os mais variados recursos, sob os fundamentos do rigor e da palavra concreta.

3.2.2 – Metapoesia

O poeta João Cabral de Melo Neto versou sobre a linguagem da poesia e também sobre a poesia da linguagem. Retira, por vezes, de sua experiência de vida e dos espaços pelos quais passou os motivos, ou melhor, a matéria de sua poesia. Nesse contexto de produção de uma poética do rigor, da construção de uma linguagem poética desidratada de toda a fluidez, o poeta busca em outros ofícios o símile do seu fazer poético e a ele delega voz:

Cabral exorciza o quanto pode a primeira pessoa, transferindo-a astutamente para bocas outras que possam representá-lo: poetas, ficcionistas, pintores, escultores, arquitetos, desenhistas, sociólogos e outros que com nomes próprios, encarnam uma cumplicidade de formas e conceitos (VILLAÇA, 2001, p. 154).

No livro *Crime da Calle Relator*, João Cabral continua a buscar em outros ofícios a imagem ilustrativa de sua poesia e de seu fazer poético. No 12º poema da obra, “Rubem Braga e o Homem do Farol”, o autor de *Morte e Vida Severina* debruçará seus olhos sobre a condição do poeta que, à semelhança do beneditino de Bilac, executa o seu ofício em solitário claustro:

Rubem Braga e o Homem do Farol

É necessário vocação
na carreira de faroleiro.
Consta do serviço civil,
tem obrigações e direitos.

Porém não se entra nela como
em qualquer outra profissão:
entrar para ser faroleiro
é como entrar em religião.

É como entrar-se para a Igreja
numa ordem contemplativa,
pois no alto cargo se cavalgam
vazios propícios à mística.

Na torre só, mais: isolado
de tudo o que faz transeunte,
habita a linha de fronteira
onde espaço e tempo se fundem.

O mar em volta do farol
é qual relógio sem ponteiros.
O faroleiro é só em si,
sem companhia nem do espelho.

O faroleiro é como nu,
ser devassado por janelas
que o cercam de todos os lados
e para o nada sempre abertas,

sobretudo para esse nada
que há na fronteira espaço-tempo:
o silêncio, que abafa como
almofada de algodão denso.

Ora o nada aberto ao redor
leva-o à posição uterina,
fechando-o ainda mais em si,
Habitando a moela mais íntima,

ora dissolve o faroleiro,
Que embora desperto se anula:
As vias da contemplação,
Qualquer das duas, se quer, usa.

Rubem Braga uma vez tentou
salvá-lo do não metafísico:
foi visitar o faroleiro
Titular de uma ilha do Rio.

Rubem Braga logo decide:
Não é homem de introspecção.
Vê que precisa de diálogo
esse afogado em tanto não.

De volta ao Rio, nos jornais,
lança um apelo: que doassem
vitrolas, rádios, qualquer voz
ao navegante sem navegagens.
(MELO NETO, 2003, p. 607-608)

O poeta aqui, na realização do seu dever, é perfilado ao faroleiro. Tal relação analógica é construída de forma subliminar, já conhecida do leitor mais assíduo nos versos de Cabral. Vale ressaltar as metáforas do silêncio com que o poeta constrói os deveres do ofício desse faroleiro/poeta: “é como entrar para religião” (vocação), “O mar em volta do farol” (isolamento), “é qual relógio sem ponteiros” (isolamento, distanciamento), “O faroleiro é como nu” (isolamento), “Ora o nada em redor” (solidão), “leva-o à posição uterina” (MELO NETO, 2003, p. 607-608).

Não obstante a todas as metáforas que aludem a um ofício laborioso e solitário, o narrador, após tecer o quadro da vida do faroleiro, se ocupa em relatar o suposto contato entre Rubem Braga e o “transeunte”, que buscara meios de retirar o faroleiro de sua condição solitária:

De volta ao Rio, nos jornais,
lança um apelo: que doassem
vitrolas, rádios, qualquer voz
ao navegante sem navegantes.
(MELO NETO, 2003, p. 608)

A narrativa teria um desfecho “feliz” para o faroleiro, se o poeta não tivesse introduzido pares metafóricos a partir da décima estrofe. Rubem Braga é sim a representação de mais uma metáfora do silêncio. Cronista, nascido no Espírito Santo, Rubem Braga, que se autodenominava como máquina de escrever, optara pelo simples e pelo prosaico na composição de seus textos. Ressalva vai para o fato do cronista que, por escolha própria, morrera solitário no dia 19 de dezembro de 1990. Vê-se então a construção de mais uma imagem da vida/ ofício solitário do poeta/ faroleiro.

Como arremate do poema, as soluções encontradas por pela personagem para ajudar o faroleiro, “vitrolas, rádio, qualquer voz”, não apontam uma solução, mas o aprofundamento da condição de isolamento, visto que não há a inserção do faroleiro num contingente dialógico. A imagem do faroleiro remete-nos a condição de Rubem Braga. Ambas, por conseguinte, a condição do poeta. Logo, são diferentes representações de um mesmo sujeito e de um mesmo fazer poético.

À guisa de concluir a lição pela metapoesia do poeta pernambucano:

A arte do mestre de ofício [Ferrageiro] é tão ilustrativa da poesia de Cabral quanto o futebol jogado por Ademir da Guia, o cante a palo seco, a pintura de Mondrian, a voz do canavial, uma “faca só lâmina” ou o tourear de Manolo González [ou a vida do Faroleiro] – expressões diversas da construção disciplinada (VILLAÇA, 2001, p. 158).

Em *Crime na Calle Relator*, podemos apontar outros poemas narrativos que também se familiarizam dentro desta vertente metapoética, a saber, “O Ferrageiro de Carmona”, na plena realização deste núcleo temático, e ainda, “Cenas da Vida de Joaquim Cardozo”, que em alguns trechos alcança nuances de metapoesia. João Cabral uma vez mais delegará o discurso à outra figura, e comporá sua lição pela metapoesia, acrescentando ainda mais ao mosaico temático que compõe os poemas narrativos da obra de 1987.

3.2.3 - Espanha

Tratamos no capítulo anterior da relação entre João Cabral de Melo Neto e a Espanha. Indicamos a gênese dos motivos espanhóis em sua poética, bem como o desdobrar dessa relação obra a obra. Assinalemos agora a presença da Espanha em *Crime na Calle Relator*, conferindo maior atenção ao sétimo poema narrativo da obra que, a nosso ver, aponta como síntese dessa relação idílico-literária entre o poeta e a terra de Cervantes.

Veremos que do total dos 22 poemas (referente à edição publicada pela editora Nova Aguilar, em 1994), sete versam diretamente sobre motivos espanhóis ou possuem alguma espécie de referência: “Crime na Calle Relator” (história contada por uma cigana andaluza que tem como geografia poética as ruas de Sevilha); “As Infundiosas” (retira da cultura hispânica o termo *infúndio*, o espaço narrativo da cidade de Utrera e os toureiros famosos como Manolete); “O Ferrageiro de Carmona” (além da referência à cidade de Carmona, faz menção à famosa Igreja da Giralda em Sevilha); “O Exorcismo” (tem como um dos espaços narrativos a cidade de Madri); “Numa Sexta-feira Santa” (poema narrativo que fala da tradição cultural andaluza faz analogia aos palos do flamenco e tem como espaço narrativo, a cidade de Utrera); “O Bicho” (faz referência a História monárquica e a expansão marítima espanhola); “Episódio da Guerra Civil

Espanhola”; “A Morte de Gallito (referência às famosas touradas espanholas). Justificamos essa íntima relação que Cabral possuía com a Espanha nas próprias palavras do autor:

A Espanha foi o primeiro contato que tive com uma civilização estrangeira. (...) E aí tudo me fascinou, desde a corrida de touros até o flamenco... (...) Foi só na Espanha que tive o primeiro contato com os clássicos. Desde o “*Poema do Cid*” a Gonzalo de Berceo e ao Século de Ouro, tudo me pressionou fortemente. E de certo modo me influenciou. Eu não conheço tão bem Gil Vicente, por exemplo, como Berceo, que estudei verdadeiramente anos a fio (MELO NETO, 1966 apud ATHAYDE, 1998).

Esse permanente diálogo entre Brasil e Espanha, inserido na poética de Cabral, continua em *Crime na Calle Relator*. Em “Na Despedida de Sevilha”, veremos a síntese dessa íntima relação do poeta com a Espanha:

NA DESPEDIDA DE SEVILHA

"*Tó lo bueno le venga a U'ted.*"
 Não viveu cá como um qualquer.
 Conheceu Sevilha como a Bíblia
 fala de conhecer mulher.

Sei tudo dessas relações
 de corpo, que não o deixarão
 ir de Sevilha a outra cidade
 como alguém que se lava as mãos.

Sei que sabe de tudo, até
 dos estilos de matar touros;
 do *flamenco* e sua goela extrema,
 de sua alma esfolada, sem couro.

Sei que bem sabe distinguir
 a *soleá* de uma *siguiriya*.
 Sei que conhece casa a casa,
 sua cal de agora e a cal antiga.

Sei que entende nossos *infundios*,
 nossa verdade de mentira
 que o sevilhano faz mais franco
 mas nunca um Franco nem polícia.

Eu, como simples sevilhano,
 só sei *adiós* na minha língua,

nesse andaluz de que a gramática
fala desde Madrid, e de cima.

Vaya con Dió! com o gracioso
que anda na boca das ciganas,
no Pumarejo, em Santa Cru,
nos cais da Barreta e Triana.

Repito *adió!* nesse andaluz
que é o espanhol com mais imagens,
que faz a cigana e a duquesa
benzerem-se igual: *Qué mal ange!*”
(MELO NETO, 2003, p. 598-599)

João Cabral retoma a dualidade masculino/feminino, apontada anteriormente por João Alexandre Barbosa (1996), em que Sevilha alcança nesse contexto a condição de cidade e de mulher:

“Tó lo Bueno levenga a U’ted”
não viveu cá como quem qualquer.
Conheceu Sevilha como a Bíblia
fala de conhecer mulher.
(MELO NETO, 2003, p. 598)

Nesse contexto, o verbo conhecer assume uma conotação de penetração sexual, corroborada pela profunda relação de conhecimento que João Cabral empreendera nas terras andaluzas. Outro ponto fundamental na constituinte deste poema narrativo é a inserção logo no primeiro verso, e que virá a se repetir posteriormente, da fala de um interlocutor espanhol. Cabral insere no texto não o espanhol da gramática e sim o que ouvira da boca do povo. O poeta recifense professa por vezes essa opção de escrever de forma realista, de vincar suas raízes no popular, pois, segundo depoimento do próprio João Cabral, “a literatura espanhola é grande porque é, sobretudo, a mais realista do mundo. É a que tem bases mais profundamente populares”. (MELO NETO, 1952 apud ATHAYDE, 1998).

Como o poema narrativo em questão aponta como síntese dessa relação, entende-se então uma analogia dessa constante aproximação com o prosaico, o popular e o narrativo que empreendera o poeta: “Eu recebi mais da poesia espanhola. O que esse pessoal me mostrou, e me

impressionou muito é que não vale a pena escrever para o povo sem usar a forma que ele usa. É por isso que eu utilizo a forma narrativa” (MELO NETO, 1966 apud ATHAYDE, 1998).

Na segunda quadra, forma que tomara da literatura espanhola, o narrador caminha numa nova intertextualidade bíblica:

Sei tudo dessas relações
de corpo, que não o deixarão
ir de Sevilha a outra cidade
como alguém que se lava mãos.
(MELO NETO, 2003, p. 598)

Ao aludir à imagem de Pôncio Pilatos que lava as mãos de toda a responsabilidade, situa-se a posição do poeta no extremo oposto dessa imagem. Cabral vincara raízes profundas em solo espanhol. Embora tenha passado apenas 13 anos em solo espanhol, João Cabral revisitara constantemente em seus versos as mesetas espanholas. O povo, a cultura, a história, a geografia, a arquitetura, a política e, principalmente, a literatura espanhola deixaram uma forte impressão sobre o poeta.

É o que nos falará o poema a partir da terceira estância. O poeta aqui sabe de tudo, a tudo experimentou e de tudo levou uma marca:

Sei que sabe de tudo, até
dos estilos de matar touros;
do flamenco e sua goela extrema,
de sua alma esfolada, sem couro.

Sei que bem sabe distinguir
A *soleá* de uma *siguirya*.
(...)
(MELO NETO, 2003, p. 599).

Aqui se faz presente a arte de tourear, a que Cabral conferiu especial atenção, e que por vezes equiparou ao seu fazer poético. Da mesma forma a música flamenca aponta como um símile da poesia cabralina. O poeta recifense encontra nos palos rudes o ideal de sua poesia seca, objetiva e desidratada:

(...) Para mim, ela [a música flamenca] é o antimelódico por excelência. O melódico é a anedota da música, é o embalante, o adormecedor e a-favor-do pêlo da música. Ora, meu interesse vital, sujeito astênico, de pressão baixa e sono fácil, não é o de dormir, mas o de despertar não a sensação a-favor-da-pêlo; a irritação a contrapêlo é o que procuro. Não o entorpecente, mas o estimulante. Ora, o flamenco me dá isso. É como a luz que arde nos olhos de quem estava dormindo no escuro (MELO NETO, 1976 apud ATHAYDE, 1998).

A sétima estrofe recupera as anedotas e causos sevilhanos, aquele contar inverdades tão presentes nas ruas e nos bares da cidade. Foi da tradição dos infúndios que João Cabral retirou a dicção memorialística de seu fazer poético a partir de 1975. Com os olhos de quem a tudo viu, remonta a espaços conhecidos, recuperando em sua poesia o sabor da vida entre os dois lados do Atlântico. A estrofe ainda faz menção à ditadura franquista instaurada na Espanha entre 1939 e 1975, sob a égide do ditador Francisco Franco. João Cabral vivera em solo espanhol em plena época ditatorial, e vira seus companheiros, como Joan Miró, serem altamente coibidos pelo regime franquista. Todavia não é com esta visão fascista que se coaduna o poeta. Não é a ela o laurear de seus versos.

O poeta, em sua despedida, leva consigo, em sua lição de poesia, a marca do popular, do real, a lição do que o simples sevilhano tinha para lhe dar: o de ser sem floreios ou requintes. Leva consigo as ruas, cidades, os causos, a música, a língua e a literatura. Em suas estrofes, o poema que delega voz ao narrador homodiegético, dá ao povo andaluz a voz e o direito à despedida, como se mesmo que o poeta e Sevilha não mais juntos estivessem, em seus versos estaria o ponto de reencontro.

As duas últimas estrofes vão inserir novamente palavras em espanhol, não da gramática tradicional, mas da língua corrente do povo sevilhano. Nicolas Extremera Tapia⁵ (2004) ressalta que ao longo de sua vida, o poeta João Cabral constrói em sua obra um dicionário poético do espanhol, em que o autor se dedica à inserção de palavras chaves, só traduzíveis no contexto de sua poética, elementares aos interesses do poeta. É o que se verá desde o início em *Paisagens com figuras*, depois *A educação pela Pedra*, até *Crime na calle Relator*. Esse dicionário poético do espanhol é formado por grande quantidade de palavras, expressões e frases feitas, afirma o crítico,

⁵ TAPIA, Nicolas Extremera Tapia. Espanha na poesia de João Cabral de Melo Neto. Coojornal. Granada, agosto de 2004. Opinião Acadêmica. Disponível em: <http://www.riototal.com.br/coojornal/academicos048.htm> . Acesso em: 28/01/2011

como *gracias adiós, calle, aire, casa de mala vida* e *Tó lo Bueno lê vinga a U'ted* (TAPIAS, 2004). Sendo assim, o dicionário de termos cabralinos ganha nova incorporação quando na boca do sevilhano ouve-se: *adiós, Vaya con Dió, adiô e Qué mal ange!*. Nota-se que a última frase é transcrita foneticamente, como que saída da boca de um autêntico sevilhano (TAPIAS, 2004).

3.2.4 – Humor

O marca do humor, às vezes negro da poética de João Cabral de Melo Neto está presente em *Crime na Calle Relator*. Além da iniciativa inédita em sua poética de escrever um livro inteiro de poemas narrativos, Cabral retoma em seus versos a ironia velada, a crítica social e a sátira de costume, e estreia na composição de causos e anedotas pernambucanas e andaluzas. Sob paisagens nordestinas e espanholas, o humor é uma das colunas fundamentais desta obra, conforme atestam as próprias palavras de Cabral: “Queria fazer um livro no qual pudesse contar histórias [...]. Além de histórias também anedotas (...). Queria ver se uma anedota podia se transformar em um poema. Repare que eles são menores em relação aos demais” (MELO NETO, 1988 apud ATHAYDE, 1998).

O poema que segue nesta linha é *Funeral na Inglaterra*. Entendemos que, embora a morte apareça como assunto em torno do qual se desenvolve o fio narrativo e a referência à posição diplomática de um dos personagens remeta-nos ao tempo que João Cabral passou como cônsul na Inglaterra, o fator predominante é o tom jocoso ou anedótico de que é eivado o poema:

Funeral na Inglaterra

Cônsul, ela foi a um funeral.
De funeral, só viu a igreja.
Nem viu cerimônia: só gente
Tentando, sem álcool, conversas.

Garden party no inverno e no frio,
Quando o jardim dorme ou não há.
Um canteiro todo de cinzas
Como que acabam de adubar.

Pensou: certo um novo produto

Para atrair a primavera,
Um adubo que a faz reviver
Ou amadurece mais depressa.

Convidados ao funeral
Vão chegando a cada momento.
Era a afluência tão numerosa
Quanto apertado era o terreno.

A preamar dos convidados
Foi empurrando-a até o canteiro
Que o adubo novo recobria:
“Pisei-o, não vi outro jeito.

Com nojo e muito a contragosto,
Pisei-o, andei-o, passei-o;
“Pisei fundo na cinza fofa,
entrei-a quase ao tornozelo;

era uma cinza farelo, um grude
que se agarrava a meus sapatos;
mais aumentou meu mal-estar;
certa angústia juntou-se ao asco.”

A gente estava numa festa:
Se falava, falava em nada;
Gente das ilhas de toda a Ilha
Se reencontrava, farejava.

Toda ao redor desse canteiro
Onde sentia-se em pecado,
Mas onde pisavam, cuspiam,
Jogavam pontas de cigarro.

Na baixa-mar dos convidados
Pôde sair daquele chão;
Foi dizer aos donos da festa
Com britânica compunção:

“Na preamar de tanta gente
fui arrastada contra o muro.
Awfully sorry pelo estrago
Que fiz no canteiro e no adubo.”

“Em canteiro?” perguntaram.
“No único que está cultivado;
no que está encostado ao muro,
com estranho adubo: importado?”

“Que adubo? Não havia adubo.
Eram as cinzas da cremação.
Fulano ao morrer nos mandara
Espalhar suas cinzas no chão,

Para sentir-se ainda entre amigos

Numa conversa derradeira;
 Queria ao redor do canteiro
 Os que ao redor de sua mesa.”
 (MELO NETO, 2003, p. 603-604).

Uma das marcas de Cabral é a opção pelo humor negro, o que se comprova se nos reportarmos às obras anteriores, como *Morte e Vida Severina* e *Dois Parlamentos*, ou mesmo à fala do poeta:

“Eu tenho muita influência do humor negro... [...]. Que, aliás, é uma coisa em que os críticos não prestam atenção. Mas eu tenho um livro, *Dois Parlamentos*, por exemplo, que é um livro todo de humor negro. (...) É, eu comparo o Nordeste com um cemitério geral. (MELO NETO, 2009, p.93 e 94).

Em *Funeral na Inglaterra* temos na primeira estrofe o tom dialógico que regerá de todo o poema: a conversa entre o cônsul e a testemunha, ou melhor, o relator desses fatos. Mais um vez a presença do relator dos fatos assumirá grande importância, deixando a cargo do leitor as conclusões e juízos a respeito das atitudes da personagem. Acrescente-se ainda a inserção do discurso direto em diversos momentos do texto, em que o narrador delega voz à personagem dos fatos:

Cônsul, ela foi a um funeral.
 De funeral, só se viu a igreja.
 Nem se viu cerimônia: só gente
 Tentando, sem álcool, conversas.
 (MELO NETO, 2003, p. 603).

A partir da terceira estrofe, o narrador homodiegético, que distanciadamente relatara a visita da mulher ao funeral no tempo de inverno, agora assume uma focalização onisciente. Antes, a segunda estrofe, que servirá como ponto de partida para o desenrolar do tom anedótico:

Garden Party no inverno e frio,
 Quando o jardim dorme ou não há.

Um canteiro todo de cinzas
 como que acabam de adubar.
 (MELO NETO, 2003, p. 603).

E também a terceira estrofe:

Pensou: certo um novo produto
 Para achar a primavera,
 Um adubo que faz reviver
 Ou amadurece mais depressa.
 (MELO NETO, 2003, p. 603).

A partir da inserção do verbo *pensou* na terceira estrofe do poema, o narrador apresentará ainda mais o caráter onisciente na narrativa. A esta altura o narrador já preparou o desfecho do poema, delimitando os elementos como tempo, espaço, personagens e os elementos de menor importância na narrativa, que ocuparão a atenção do leitor, e os essenciais, que fundidos trarão mais vivacidade ao *punchline* (remate) da anedota (TAVARES, 2005, p. 85). João Cabral pondera a história a ser contada e modo de contá-la e “elabora o tom certo de duração de cada efeito e o momento de introduzir um efeito novo” (TAVARES, 2005, p. 83). Para exemplificar, temos as personagens do cônsul e do narrador/ relator de fatos, e da personagem presente na cerimônia fúnebre. O autor ambienta sua narrativa na Inglaterra, e a fábula, que gira em torno de um fato inopinado em um funeral, é corroborada por um contexto de funéreo inverno, sob as marcas do cinza, do frio e das flores mortas. Elemento estranho é o uso do termo inglês *Garden party*, que em tradução literal é festa no jardim, e faz alusão à tradição inglesa de realizar cerimônias festivas na área em sua casa. O termo festa no jardim (*Garden party*) também denota um dos tipos de buffet’s mais usados na atualidade. Vejamos como se processam esses elementos:

A preamar dos convidados
 fô empurrando-a até o canteiro
 que o adubo novo recobria:
 “Pisei-o, não vi outro jeito”.
 (MELO NETO, 2003, p. 603)

A partir de então entra o discurso direto, em que a personagem descreve seus próprios atos:

Com nojo e muito a contragosto,
pisei-o, andei-o, passei-o;
pisei fundo na cinza fofa,
entrei quase ao tornozelo;
(MELO NETO, 2003, p. 603)

Na construção de um processo gradativo, desde a entrada da personagem no jardim até o momento em que ela pisa toda a grama, nota-se o uso indiscriminado de verbos que indicam ação da personagem, quase uma violação do adubo no jardim: “pisei-o”/”andei-o”/”passei-o”/”pisei fundo”/”entrei”. Em contraponto, o autor parece construir um ambiente de resposta do novo adubo do jardim: “Era uma cinza farelo, um grude/Que se agarrava a meus sapatos (...)” (MELO NETO, 2003, p. 603). João Cabral cria uma prosopopeia, ao atribuir característica humana às cinzas, o que se justificará no desfecho do poema narrativo.

A oitava estância insere uma vez mais a personagem relatando o fato acontecido:

A gente estava numa festa:
Se falava, falava em nada;
Gente das ilhas de toda a Ilha
Se encontrava, farejava

Toda ao redor desse canteiro
onde sentia-se em pecado,
mas onde pisavam, cuspiam
jogaram pontas de cigarro.
(MELO NETO, 2003, p. 603-604)

A ideia de festa inserida nas estrofes primeiras e de desrespeito posto na nona estrofe reforçam ainda mais o remate da piada e o humor negro tão presente em Cabral. A partir da décima estrofe, a protagonista tece a sua desculpa por causar dano ao jardim dos donos da casa. Cabral reveste a personagem daquilo que ele chama de “britânica compulsão”, em que alude ao caráter polido, impessoal e cerimonioso dos ingleses que, na pessoa da personagem, sente

muitíssimo (*awfully Sorry*) pelo estrago que fizera no canteiro adubado. Este novo dado aparece no tempo certo, que corroborará um tom irônico e jocoso ao desfecho narrativo:

Que adubo? Não havia adubo.
Eram as cinzas da cremação.
Fulano ao morrer nos mandara
espalhar suas cinzas no chão,

para sentir-se ainda mais entre amigos
numa conversa derradeira;
queria ao redor do canteiro
os que ao redor de sua mesa.”
(MELO NETO, 2003, p. 604)

O riso que nasce do tom jocoso e irônico é construído desde a ambientação, o uso do léxico inglês, do termo festa no jardim (*Garden Party*), da inserção de verbos de ação, do sentimento de vergonha da personagem e mesmo das figuras de linguagem. João Cabral que declaradamente intentara construir anedotas em forma de poemas narrativos parece que alcançara êxito. Benedito Nunes (1976), no celebrado artigo *A Máquina do poema*, analisa o processo construtivo da poesia cabralina ao longo de suas obras e, ao traçar considerações a respeito do rigor dessa poética e do processo gradativo de enumerações, substituições, permutações e negações que faz uso o poeta pernambucano, aponta ainda a constituinte do poema de humor de João Cabral:

Contam-se por muitas as alternativas (ou... ou), adversativas (contudo, mas, porém, todavia, no entanto) e conclusivas (de onde, para que, daí, por isso, pelo que) as quais efetivamente contribuem, lado a lado com as partículas adverbiais (onde, como, só que, embora, assim, ora, certo não, onde quer que, onde tampouco, onde também, aliás, enquanto, apesar disso), para dar a determinados poemas a estrutura de anedota, para assegurar a outros o tom de apologia, de fábula ou de paródia (NUNES, 1976, p. 271).

O crítico ressalta também a marca do humor acre, sarcástico, desvelador dos absurdos e das mazelas humanas. Para Nunes (1976), Cabral se exercita no grotesco, no satírico, na ênfase pelo contraste, ainda sob o domínio do senso de objetividade e clareza. Vê ainda o crítico as fontes desse humor cabralino embebidas na amargura virulenta de Swift, em que “tudo se torna sério e risível ao mesmo tempo” (NUNES, 1976, p. 272). O próprio poeta João Cabral afirma,

como atrás referimos, “eu tenho muito coisa de humor negro, na poesia toda” (MELO NETO, 2009, p. 93). O poema narrativo de humor cabralino conta causos e anedotas, ridiculariza costumes, faz crítica e escarnece para chamar a atenção para a realidade de que fala.

Se voltarmos nossos olhos para o virulento poema narrativo “História de Mau-caráter”, veremos que estamos sob o domínio da ironia, da crítica e do humor. São estrofes de quatro versos, em octassílabos ABCB, em que o poeta se voltará ao ambiente da Olinda acadêmica de sua juventude.

Em “Beco da fachada” justapõe-se ao caráter de causos orais nordestinos o caráter superficialmente ictiológico do poema, em que o narrador procuraria desvelar a origem do nome do lugar. Um exemplo evidente desse tipo de poema narrativo é o clássico de Mário de Andrade, “Serra do Rola Moça”, em que a tragédia do jovem casal aponta como gênese do nome do espaço geográfico mineiro. Bráulio Tavares, em análise ao poema narrativo de Mário de Andrade, afirma:

Esse poema se assemelha às línguas antigas que contam como surgiram certos aspectos do mundo. Você sabe por que é que o jabuti tem o casco todo partido? Você sabe por que é que aquela pedra enorme tem forma de um sapo? Você sabe por que é que esse rio se chama Amazonas? Você sabe por que serra se chama Rola Moça? Há sempre uma história, verdadeira ou inventada, para explicar animais, plantas ou lugares que existem ao nosso redor (TAVARES, 2005, p. 67).

Mesmo que apresente nuances ictiológicas, o poema “*Beco da fachada*” age na contramão desse sistema em alguns momentos. O clima de suspense criado em torno do vocábulo “faca” tece uma teia narrativa que criará o efeito necessário para o desfecho anedótico da diegese.

3.2.5 – História

O mosaico poético de *Crime na Calle Relator* se completa na lição pela história que empreendera João Cabral de Melo Neto. O poeta pernambucano recupera Histórias do Brasil e dos países Latino-americanos, revisita personalidades das mais diversas áreas que marcaram sua vida e poesia e ainda retrata aspectos de sua infância nos engenhos pernambucanos. Se os poemas

narrativos de *Crime na Calle Relator* recuperam os temas de um fazer poético de mais de 40 anos, não ficaria de fora a presença do poeta pesquisador e historiador. São ao todo nove poemas narrativos que terão como assunto fatos históricos, personalidades e também a presença da marca autobiográfica.

O 14º poema narrativo, O “Bicho”, recupera a expansão marítima espanhola que culmina com o Descobrimento da América, pelo marinheiro genovês Cristóvão Colombo.

O “Bicho”

Um prêmio fora oferecido
pela Rainha de Castela
a quem no salto de Colombo
em primeiro avistasse a terra.

(E era justo: saltar no escuro
e de olhos cegos, abre parênteses
fáceis de abrir, mas que fechar
é quem sabe? ou suicidamente.)

É coisa de saber na escola
que foi Juan Rodriguez Bermejo,
chamado Rogrigo de Triana,
Nome do bairro de seu berço,

Triana, que de toda Sevilha,
foi o bairro mais marinheiro,
e onde ganhou em nome de rua
o que lhe roubaram em dinheiro.

Cólon-Colombo, que Claudel
a ser Santo candidatou,
com o são caráter que lhe dão
(se o teve, dele pouco usou)

pois San Cólón (no então, dormia),
depois de embolsar mil mil vezes
os Grandes Prêmios, exigiu
que o “bicho” também fosse dele.

Foi assim que o Grande-Almirante,
Santo-Almirante, quando o elejam,
Além de embolsar a fatura
Embolsou também a gorjeta.

O que não se aprende: Rodrigo
Muda de roupa e aventuraça:
Veste mouro, despe uma igreja
De santidades tão tacanhas.
(MELO NETO, 2003, p. 611-612)

João Cabral retoma personagens históricas, como a Rainha de Castela, Rodrigo de Triana, Cristóvão Colombo e o poeta francês Paul Claudel:

Um prêmio fora oferecido
pela Rainha de Castela
a quem no salto de Colombo
em primeiro avistasse a terra.
(MELO NETO, 2003, p. 611-612).

As sete outras estrofes, todas quartetos toantes, em sua maioria intercalados, compõem, em contraposição à história oficial, críticas ao marinheiro genovês. Consta como história oficial que Colombo lançou-se ao mar com o intuito de levar a fé cristã católica às nações do Novo Mundo. João Cabral, entretanto, aponta o ideário mercantilista e econômico que realmente impulsionara a tarefa empreendida pelo marinheiro Cristóvão Colombo, traçando uma crítica mordaz a esse momento histórico e à personalidade conquistara da nova terra:

Cólon-Colombo, que Claudel
a ser Santo candidatou,
com o são caráter que lhe dão
(se o teve, dele pouco usou)

pois San Cólón (no então, dormia),
depois de embolsar mil mil vezes
os Grandes Prêmios, exigiu
que o “bicho” também fosse dele.
(MELO NETO, 2003, p. 612)

Dos anos que passou a serviço do país a fazer pesquisa no Arquivo Geral das Índias, o autor de *Morte e Vida Severina* teve contato com os documentos referentes às colônias, bem como exemplares únicos que fazem menção à vida de Colombo ou também Juan Rodriguez Bermejo. Da história oficial retira o processo desbravador da coroa espanhola e da história não oficial o intenso processo exploratório que vivera a colônia:

pois San Cólón (no então, dormia),
depois de embolsar mil mil vezes
os Grandes Prêmios, exigiu

que o “bicho” também fosse dele.
(MELO NETO, 2003, p. 612).

O poeta pernambucano, um declaradamente aficionado por futebol, empresta um jargão futebolístico na composição de sua crítica. Conforme afirma Brandellero (2005, p. 319), no âmbito esportivo “bicho” significa uma gratificação concedida aos jogadores por bons resultados, o que desvela uma vez mais os benefícios obtidos e os meios duvidosos pelos quais a coroa espanhola e Colombo hauriram os recursos no processo de expansão marítima. João Cabral de Melo neto se vale da crítica e da ironia e empreende uma revisão contundente da história oficial, em que o apontar das mazelas da experiência de descobrimento e colonização da América é suavizado e ao mesmo tempo posto em relevo por um tom anedótico e risível. A professora Sara Brandellero, em A revisão da história oficial em *Crime na Calle Relator*, artigo publicado na revista USP, faz considerações esclarecedoras, às quais damos relevo:

O poema "O 'Bicho'" relata o fato de Colombo e a Coroa espanhola não terem pago o prêmio devido a Juan Rodriguez Bermejo (chamado também de Rodrigo de Triana) por ter sido o primeiro europeu a avistar terra firme. Ao contrário do que tinha sido estipulado, Colombo embolsou o prêmio, com a bênção da Coroa espanhola, sob a pretensão de ter visto terra antes do pobre vigia espanhol, uma figura menor na história do chamado descobrimento. Como escreve Cabral, o reconhecimento que lhe coube não foi financeiro, e sim simbólico: "ganhou em nome de rua/ o que lhe roubaram em dinheiro" (BRANDELLERO, 2005, p. 319).

Em contraposição aos relatos históricos oficiais, vemos um processo devastador, em que são desvelados o baixo caráter intencional da coroa espanhola e do marinheiro genovês Cristovão Colombo, que se fia na desídia e no roubo, pois além de todas as vantagens tiradas, assume as glórias que não lhe são devidas e embolsa o prêmio que a ele não era cabido.

João Cabral de Melo Neto completa a temática histórica de *Crime na Calle Relator*, com “Episódio da Guerra Civil Espanhola” O Desembargador, Antonio Silvino no Engenho do Poço e também com referência a personalidades espanholas, o que evidencia as marcas da viagem na linguagem, como “A Morte de Gallito”, em que mais uma vez as touradas assumirão o primeiro plano da poesia. João Alexandre Barbosa (1996) traça considerações a respeito desta fase memorialística da poética de João Cabral, inaugurada a partir de 1975, com Museu de tudo, e

pondera que, juntamente com *A escola das facas*, *Crime na Calle Relator*, se insere nesta nova dicção poética:

Sendo assim, a memória, *vértebra* do livro, não é apenas pessoal, mas histórica, revelando-se em numerosos textos, seja através de personalidades, tais como “Antonio de Moraes Silva”, “Imitação de Cícero Dias”, “A Carlos Pena Filho”, “Na morte de Joaquim Cardozo” Ou Natividade Saldanha, em “Um poeta pernambucano”, seja através de lugares, tais como “O engenho moreno” (onde o imperador Pedro II hospedou-se em viagem pelo Nordeste), “Barra do Sirinhaém”, “Olinda *revisited*”, “O teatro Santa Isabel do Recife” (BARBOSA, 1998, p. 93,94).

Crime na Calle Relator caminha nessa vértebra histórico-memorialística, abarcando do individual ao universal, em que a presença de um infundioso contador de histórias revisitada sua sempre obsessiva constelação temática.

3.2.6 – Lírico-erótico

Em *Quaderna*, de 1960, há por certo a convergência de motivos espanhóis e nordestinos, em que na mão precisa do poeta engenheiro ganha ares de crítica à condição da vida severina, que concebe ainda mais clareza no construto de uma linguagem seca. Entretanto, outro lado referendado por Barbosa (1996) é a presença de um lirismo erótico-amoroso, tratado às vias da plena lucidez: “Não se pense, contudo, ser um lirismo erótico-amoroso facilitado pela tradição do tópico. Aqui este lirismo entra sempre pela via que é a característica maior do poeta, isto é, pela lucidez com que faz da linguagem a própria imitação do objeto a ser nomeado” (BARBOSA, 1996, p. 81). O crítico tece tais comentários a respeito do poema “*A mulher e a casa*”, um dos vinte poemas que compõem a obra *Quaderna*.

Posto isto, se olharmos mais detidamente a tendência em incorporar à poesia a vida do poeta e o sensual erótico, veremos também tais marcas presentes em *Crime na Calle Relator*. Não o lirismo amoroso, mas indubitavelmente o lírico erótico-sensual:

O Parnamirim com sua lama,
e mais lama que rio ele é,
limitava o quintal do fundo
(até lá alcançava a maré).

A porta que o Parnamirim,
que hoje coberto não se vê,
passa ao ir ao Capibaribe
é o vão da Ponte do Vintém.

Explorar o Parnamirim,
leito de lama quase pez,
era a aventura de um menino
(bem onde um desastre holandês).

Pelo leito sensual e morno,
no andar de andar em massapê,
quando o riacho é só de lama
e já não o emprenha a maré,

à procura de caranguejos,
em caçada ou pesca, não sei,
ia ter ao vão de uma porta,
o arco da Ponte do Vintém.

na caça ou pesca nunca achava
mais que aratu, que é a ralé;
raro o goiamum de aço azul
e o carro de assalto em que vem.

Mas havia o andar pela lama,
amor e medo, pedra e mel,
e era o fim mesmo da aventura
esse andar na lama: ela tem

carinho de carne de coxa
e das mucosas que contém,
certa textura feminina,
acolhimento de carne de mulher,

e certa qualidade viva
que a faz lasciva para o pé.
Andar nela é do bom difícil,
um arrancar-se que não se quer.

Eis que enfim o Capibaribe
e a porta ou Ponte do Vintém;
eis que se acaba a caça ou pesca,
e como sempre acaba em sem.

A grande aventura se acaba
onde o Parnamirim também:
o riacho, na porta da ponte,
entra o rio-mor, João-ninguém,
e o aventureiro que o viajava
no leito dele, de mulher,

se escorre, que o Capibaribe
é por ali de amplas marés.

Agora, é voltar para casa
sem que o denunciasse ninguém.
Mas não reandando a lama fêmea,
que a maré emprenha outra vez,

e subi-la com água é lento,
leva tempo, que é o que não tem.
Melhor seguir o cais decrépito
que paralelo ao rio vem,

e à vista do Capibaribe,
que vê tudo mas que não tem
como falar, entrar no porto-
portão frente ao rio, e Amém.
(MELO NETO, 2003, p. 596-598).

Em “Aventura sem Caça ou Pesca”, sexto poema de *Crime na Calle Relator*, teremos a clara confluência da linha autobiográfica e lírico-erótica, em que o que é dito é corroborado na fanopeia cabralina e na linguagem, com seu jogo de articulações sintáticas, aliterações e assonâncias que armam a teia do dizer erótico nas lembranças do menino-poeta pernambucano. O narrador delimita o espaço da narrativa como o lugar da infância de João Cabral, e volta a reelaborar paisagens poéticas já conhecidas e versadas pelo poeta: os rios e os espaços circundantes do Recife. Em voga, o Parnamirim, afluente do Capibaribe. Na história, o narrador adota a temática e espaço explorado no tríptico rio, *O Cão Sem Plumás* (1950), *O Rio* (1953) e *Morte e Vida Severina* (1956). Do ponto de vista do narrador, adota a posição heterodiegética do narrador primeiro de *O Cão sem plumas*, ao lançar seus olhos sobre o sertanejo menino e o rio recifense. Entretanto, mesmo que personagens e espaços sejam recorrentes da obra de 1950, não o é a temática. O autor não versa agora sobre aquela fenomenologia da miséria a que se referiu Barbosa (1996), antes sobre as descobertas adolescentes do “guenzo” pernambucano:

Explorar o Parnamirim,
leito de lama quase pez,
era a aventura de um menino
(bem onde um desastre holandês)
(MELO NETO, 2003, p. 597).

Esse explorar à que se aventura a personagem, em que percorre o leito do rio a procura de caranguejos, até onde o Parnamirim desague no Capibaribe, é marcado pela dicotomia masculino/feminino ou macho/fêmea. O poeta que sempre lançara seus olhos sobre a Sevilha, na Espanha, e nela encontrara os contornos da mulher, penetra nos leitos do Parnamirim, na perspectiva do menino que descobre sua sexualidade nas lamas do rio fêmea:

Pelo leito sensual e morno,
no andar de andar em massapé,
quando o riacho é só lama
e já não o emprenha a maré,
(MELO NETO, 2003, p. 597).

O percurso que faz ao longo do rio é descrito como um ato de sedução sexual, num envolvimento entre o menino e o rio, fêmea que acaba por consumir-se num ato sexual e atingir seu clímax na ejaculação do menino. O poeta apela para várias figuras que aludirão à constituinte feminina deste espaço: “A porta que o Parnamirim”, “vão da Ponte do Vintém”, “vão de uma porta”, “o arco da Ponte do vintém”. Além da figura do órgão feminino, o poema alude, ora implícita ora explicitamente, ao ato sexual, a contato físico de pele e à própria penetração em si: “andar em massapé”, “carinho de carne de coxa/ e das mucosas que contém”, / “certa textura feminina, acolhimento de mulher” (melo neto, 2003, p. 596-598). Por fim, o léxico corrobora ainda em suas imagens – a festejada fanopeia cabralina – com o clímax dessa relação macho/fêmea – “eis que enfim o Capibaribe” –, como fica evidente na décima segunda quadra do poema:

e o aventureiro que o viajava
no leito dele, de mulher,
se escorre, que o Capibaribe
é por ali de amplas marés.
(MELO NETO, 2003, p. 598).

Ao escolher o verbo “escorrer” o poeta arremata a temática lírico-erótica, numa referência à ejaculação do menino. As quadras reservam ainda novas informações em relação à narrativa.

O retorno do menino para a casa é marcada por um sentimento de culpabilidade, de inexperiência e até mesmo do contato com o novo, que ao mesmo tempo tensiona a personagem entre sentimentos de certo e errado: “Agora é voltar para casa/ sem que o denunciasses a ninguém”. Esta relação dicotômica de aceitação e rejeição, gozo e culpa, certo e errado, experiência e inexperiência, vontade própria e violação, está inserida desta a primeira parte com a presença de antíteses e paradoxos que definiram as relações do menino e do rio: “amor e medo, pedra e mel”, “Andar nela é do bom difícil/ um arrancar-se que não se quer”.

Cabral conserva o uso das quadras, bem ao gosto popular do Recife e da Espanha, quase que num tom trovadoresco. Conserva ainda sua estética do rigor ao optar pelo octassílabo de rimas toantes. Por fim, nas aliterações em “m” e “n” compõem o seu jogo de sensualidade, compondo um ritmo quase que melismático em suas quadras. O forte apelo sinestésico parte dos pares de aliteração que tem sua base em “lama” e acabam por criar um forte apelo tátil em seus versos. Eis a lição pelo Lírico-erótico da poesia de João Cabral de Melo Neto.

4 – O POEMA NARRATIVO MODERNO EM *CRIME NA CALLE RELATOR*

4.1 Análise do corpus da dissertação

Após sinalizar a configuração da poética de João Cabral de Melo Neto e sua relação com a Espanha, entendemos fazer considerações críticas a respeito da obra *Crime na Calle Relator* e delimitar os principais núcleos poéticos de João Cabral presentes na constituinte da obra. No capítulo primeiro, elaboramos um quadro evolutivo do poema narrativo, que abarcou de Homero a João Cabral, e também traçamos, em linhas gerais, as especificidades do gênero. Cabe agora nos voltarmos para a análise dos poemas narrativos. Para empreender esta tarefa, destacamos apenas cinco poemas narrativos nos quais nos deteremos de modo mais específico, para mostrar a configuração do poema narrativo moderno. Num segundo momento, elaboramos um quadro geral das características do poema narrativo presentes em *Crime na Calle Relator*, em que intentamos desvelar as marcas de tensão entre a tradição clássica e popular do gênero.

A obra cabralina de 1987 caminha na linha em que se fundem anos de um intenso fazer poético e um teor altamente memorialístico, como dito anteriormente. Nessa perspectiva, o narrador reencontra narradores dos livros primeiros e revisita com humor, ironia, crítica e encômio às reminiscências de sua memória. Recupera, também, temas, como morte, vida, dureza, anedotas, crítica social, metalinguagem; e espaços como o Recife de sua infância e a Sevilha de sua vida de diplomata, que anteriormente já falara em seus textos.

4.1.1 “Crime na Calle Relator”

O primeiro poema da obra, de título homólogo ao do livro, traz dez estrofes, de quatro versos octassílabos, com rimas ABCB. Poderíamos analisar este poema apenas como mais uma recorrência ao tema da morte na poética cabralina ou ainda sob o signo humorístico em *Crime na Calle Relator* e considerar o poema uma simples anedota andaluza, como tem sido tratado por

parte da crítica. Entendemos, porém, ser possível tratá-lo como poema narrativo na perspectiva que o próprio autor lhe confere, de um fato verídico que escutara de uma bailarina de flamenco:

Essa história (que dá título ao livro) quem me contou foi uma bailarina de flamenco. E, como todas as histórias contidas no livro, é autêntica. Aconteceu quando ela era mocinha – tinha 16 anos – e morreu a avó. Achei a história estupenda porque ela matou e não matou a avó. Ela vivia com essa preocupação na cabeça e, um dia, dada às confidências, me consultou, querendo saber minha opinião, se eu achava que ela tinha matado a avó (MELO NETO, 1988 apud ATHAYDE, 1998).

E é justamente esta tensão entre o certo e o errado, o crime e a inocência, que marcará os tecidos narrativos desse poema. João Cabral delegará a voz à personagem e deixará a cargo do leitor o veredicto final:

CRIME NA CALLE RELATOR

“Achas que matei minha avó?
O doutor à noite me disse:
ela não passa desta noite;
melhor para ela, tranquilize-se.

À meia-noite ela acordou;
não de todo, a sede somente;
e pediu: *Dáme pronto, hijita,*
una poquita de aguardiente.

Eu tinha só dezesseis anos;
só, em casa com a irmã pequena:
como poder não atender
a ordem da avó de noventa?

Já vi gente ressuscitar
com simples gole de cachaça
e *arrancarse por bulerías*
gente da mais encorujada.

E mais: se o doutor já dissera
que da noite não passaria
por que negar uma vontade
que a um condenado se faria?

Fui a esse bar do Pumarejo
quase esquina de San Luís;
comprei de fiado uma garrafa
de aguardente (*cazzala* e anís)

que lhe dei cuidadosamente
 como uma poção de farmácia,
 medida, como uma poção,
 como não se mede a cachaça;

que lhe dei com colher de chá
 como remédio de farmácia:
Hijita, bebi lo bastante,
 disse com ar de comungada.

Logo então voltou a dormir
 sorrindo em si como beata,
 um semi-sorriso de gracias
 aos santos óleos da garrafa.

De manhã acordou já morta,
 e embora fria e de madeira,
 tinha defunta o riso ainda
 que a aguardente lhe acendera.”
 (MELO NETO, 2003, p. 589-590).

O narrador começa, já no primeiro verso, com uma indagação a um possível narratário, o que insere no poema um tom dialógico que, salvo alguns momentos, não aparece de forma explícita nos versos, mas que marcará o percurso narrativo feito pelo narrador-personagem ao se justificar ou confessar sua posição em relação ao possível acidente: “Achas que matei minha avó?” (MELO NETO, 2003, p. 589). O verbo na segunda pessoa pressupõe um interlocutor e a própria pergunta revela a desconfiança desse interlocutor em relação à culpabilidade do narrador. Nesse sentido, podemos visualizar, de um lado, um narrador preocupado em mostrar a sua inocência e, de outro, alguém que, no interior do texto, duvida dessa inocência e a quem o narrador-personagem se dirige.

A esse respeito afirma Oliveira:

A indagação inicial apresentaria o poema como a confissão de um crime. A sequência dos fatos permite avaliar e julgar o crime especulado: uma possível eutanásia, ou, nada mais, do que a assistência aos instantes finais de agonia, em que se concede à moribunda o seu último desejo. A dubiedade do relato, garantida, até mesmo pela possível inocência da menina, é a todo tempo preservada (OLIVEIRA, 2009, p. 23).

A estrofe continua com a introdução da voz do doutor, uma inserção do modo dramático no texto, o que se justifica, pois é na voz do doutor que está a base de defesa do nosso possível “anti-herói”: “ela não passa desta noite; / melhor para ela, tranquilize-se;” (MELO NETO, 2003, p. 589)

Iniciada com uma marca temporal, “à meia noite”, a segunda estrofe é permeada pela referência à condição de moribunda da avó e a inserção de versos em língua espanhola, que se justifica pelo contato do autor com a Espanha e com a cultura gitana. As palavras em espanhol ao longo do texto de certa forma também atestam a veracidade dos fatos narrados, uma vez que o título deixa transparecer a possibilidade de que o episódio tenha ocorrido em terra de língua castelhana:

À meia noite ela acordou;
 Não de todo, a sede somente;
 E pediu: *Dáme pronto, hijita,*
Una poquita de aguardente.
 (MELO NETO, 2003, p. 589)

Vale ressaltar as posições antagônicas da avó e da neta: idade, língua, autoridade, valores. Essas oposições entre ambas aprofundam-se no decorrer da narrativa. A história, narrada *in ultimas res*, é uma tentativa de justificar as ações da neta de 16 anos em relação à avó, para um possível narratário ou interlocutor, pautando-as em possíveis motivos virtuosos. Além disso, a ação é ocasionada por um pedido da avó. Quando diz “Dáme” – verbo imperativo no espanhol, o personagem narrador dá voz à avó que, com a ordenança, que pressupõe hierarquia, acentua ainda mais a justificativa da personagem. Outro fator atenuante seria a frase “*una poquita*” que se configura como um desvio gramatical do espanhol – no caso o correto seria “*un poquito*”. A frase no feminino e no diminutivo, aliada ao substantivo “*hijita*”, se encarregam, de certa forma, de atenuar o tom imperioso, revelando a súplica da avó, que espera no leito de morte o último consolo, que é muito mais “etélico” do que se poderia pressupor a uma senhora. Referência vai para o segundo verso dessa estância: “À meia noite ela acordou;/ Não de todo, a sede somente;”. A referência à sede por álcool atenuaria ainda mais a atitude da neta.

A terceira estrofe apresenta um novo motivo que tornaria plausível a atitude da mocinha, que seria a autoridade advinda da idade da avó:

Eu tinha só dezesseis anos;
Só, em casa com a irmã pequena:
Como poder não atender
A ordem da avó de noventa?
(MELO NETO, 2003, p. 589).

A neta com dezesseis anos e a avó com noventa. A *abuela* hierarquicamente em posição de autoridade, mesmo mediante a morte, sem nenhuma outra figura de autoridade em casa, a neta cede à ordem/ desejo da avó. A quarta estância apresenta um novo motivo, a fim de oferecer um paliativo à ação: “Já vi gente ressuscitar/Com simples gole de cachaça” (MELO NETO, 2003, p. 589). A neta concebe o gole de cachaça como um possível remédio curador, e com base nesta concepção oferece a bebida à avó. Os versos três e quatro, da quarta estrofe, apontam os efeitos da cachaça – remédio – milagrosa: “e *arrancar-se por bulerías*/Gente da mais encorujada (MELO NETO, 2003, p. 589).

Nota-se a inserção de um elemento da cultura hispânica: *bulerias*⁶, uma subclassificação do flamenco. Presença marcante na poesia de Cabral, o flamenco aqui inserido é uma referência a um poder revigorador da bebida, como um elixir, uma fórmula milagrosa ou benta.

Assim está inscrita a quinta estrofe:

E mais: se o doutor já dissera
Que da noite não passaria
Por que negar uma vontade
Que a um condenado se faria?
(MELO NETO, 2003, p. 589).

Antes mesmo de contar o fato acontecido, a personagem apresenta possíveis argumentos que justificariam ou purificariam a sua decisão em atender a ordem/desejo da avó. Na quinta

⁶ Um dos palos mais festivos do flamenco, e um dos mais rápidos, próprio para o baile. Harmonicamente utiliza a cadência andaluza.

estrofe, como último motivo que tornaria a ação da neta heróica e virtuosa, e não criminosa e hedionda, temos a inevitável morte da idosa. De certa forma, o sorriso estampado no rosto da avó, mesmo depois de morta, justifica a ação da neta, uma vez que esta proporciona um alívio, a derradeira alegria à sua avó em vida. Seguindo esse raciocínio, a dose de bebida alcoólica não deve ser vista como um veneno que consumiu a vida da idosa, mas como o balsamo consolador de seus últimos momentos de vida, o que se depreende do sorriso de aprovação esboça na face da nonagenária ao final do poema.

A sexta estrofe introduz de forma sumária o percurso narrativo da personagem, com citações a lugares da Espanha:

Fui a esse bar do Pumarejo
 Quase esquina de San Luís;
 Comprei de fiado uma garrafa
 De aguardente (*cazalla* e anís)
 (MELO NETO, 2003, p. 589).

Pumarejo, San Luís e Cazalla são localizações da região Andaluza. Nota-se que antes de relatar o desenrolar dos fatos que culminaram com a morte da idosa, o narrador-personagem calçou suas ações em motivos que lhe justificariam as ações. Agora ao começar propriamente a contar a história e com o desenrolar dos fatos, reforça o que dissera antes.

Introduzida por um *enjambement* que completa a estrofe anterior, a sétima estância é marcada por advérbios, pelo referencial à medicina e à magia como agentes curadores, o que reforça o modo de agir da neta heroína que, mesmo diante da ordem incoerente recebida, cumpre seu papel com extrema força e virtude:

Que lhe dei cuidadosamente
 como uma poção de farmácia
 medida, como uma poção,
 como não se mede cachaça;
 (MELO NETO, 2003, p. 589).

Se observarmos a construção da narrativa, veremos que elementos como o advérbio *cuidadosamente* modalizam e atenuam o discurso e também encontram respaldo na inserção de *poção de farmácia*, pois evidenciaria uma intenção medicinal na atitude da adolescente.

A oitava estrofe reforça a ideia de cuidado da neta, introduz a voz da avó e insere um novo aspecto à narrativa: o religioso cristão. A referência ao sacramento católico da ceia e da extrema-unção divide o texto em duas partes: as sete primeiras estrofes e as três últimas estâncias. Vejamos a oitava estrofe:

Que lhe dei com colher de chá
como remédio de farmácia:
Hijita, bebi lo bastante,
disse com ar de comungada.
(MELO NETO, 2003, p. 590)

A inserção do caráter religioso fica por conta da palavra *comungada*, no quarto verso. Nele o poeta faz referência a um dos sacramentos da igreja católica e um dos elementos fundamentais do culto cristão: a eucaristia. As estrofes oito e nove vão reproduzir de forma proléptica, a eucaristia e a extrema-unção: “*Hijita, bebi lo bastante/ Disse com ar de comungada*” (MELO NETO, 2003, p. 590)

A ideia de religiosidade é reforçada com a escolha dos léxicos “beata” e “gracias”, no segundo e terceiro verso da nona estrofe.

Logo então voltou a dormir
Sorrindo em si como beata,
Um semi-sorriso de gracias
Aos santos óleos da garrafa.
(MELO NETO, 2003, p. 590).

A décima e última estrofe traz, por fim, o desfecho narrativo:

De manhã acordou já morta,

E embora fria e de madeira,
 Tinha defunta o riso ainda
 Que a aguardente lhe acendera.
 (MELO NETO, 2003, p. 590).

Numa construção de frases paradoxais e palavras antitéticas, o poema finda com a morte da avó, mas com um sorriso estampado no rosto, como sinal de aprovação à atitude da neta: “Tinha defunta o riso ainda/ Que a aguardente lhe acendera” (MELO NETO, 2003, p. 590).

Não se pode deixar de notar o forte apelo humorístico neste poema o que vem atenuar o tom mórbido da narrativa, trazendo equilíbrio entre o sacro e o profano:

O título tem a palavra “crime” [“Crime na Calle Relator”], e no poema narra-se um rito de morte à sombra de um gesto supostamente culposos – mas a narrativa não expõe violência alguma, muito ao contrário: a morte da anciã é sacramentada num perfeitamente equilibrado jogo entre o místico e o profano, entre a gravidade do tom e um sorridente humor que não o desmente, entre os pormenores de um quadro doméstico e material e uma espiritualidade que vem incluir-se nesse mesmo materialismo. Muito distante da tensão aventada no título e no abrupto verso inicial – tensão que se deslocará no percurso do poema -, vem impor-se a natureza piedosa de um gesto e sua consequência de harmonia (VILLAÇA, 2001, p. 164).

Entendemos que, embora marcado pelo tom humorístico e jocoso, um recurso atenuante da tensão estabelecida de início, João Cabral revisita a temática da morte nas linhas deste primeiro poema narrativo da obra, uma vez que, ao assumir a função de relator de histórias ouvidas ou vividas, recupera um caso verídico que fora testemunha e que ouvira da própria neta, uma cigana de flamenco, com quem tivera contato no tempo que vivera em terras espanholas.

O poema “Crime na Calle Relator” está firmado num pólo de tensão e ambiguidade, como podemos ver na aproximação dos pares antitéticos: vida/morte, cachaça/remédio, fria/acender (fogo). A própria construção hiperbática das frases revela um pólo de tensão, que encaminhará a gradação da diegese entre o santo e profano: cachaça, remédio, hóstia, beata, graça, santos óleos. Pelo título atesta-se a culpabilidade da protagonista, mas pela voz não houve crime, tampouco pela estrutura, então mais uma vez a ambiguidade do título vem evidenciar uma construção dicotômica deste poema narrativo.

4.1.2 – “As Infundiosas”

Se observarmos o poema *As Infundiosas*, que inaugura uma nova estrutura dentro do livro, o dístico, em octassílabos emparelhados, veremos a síntese de uma certa unidade formal que encontraremos em *Crime na Calle Relator*: personagens, espaço, narrador e enredo corroboram para uma composição sintética do fazer poético de João Cabral. O narrador oscila o ponto de focalização, ora distanciando-se do fato narrado, ora testemunha dos fatos e ora penetra-lhes o pensamento. As personagens são um caso a parte, em que se vê o desvelamento das várias facetas da poesia de João Cabral de Melo Neto:

As Infundiosas

1

Eram três irmãs andaluzas,
Da imensa maioria viúva.

Duas delas eram mães de artistas
(a filha sem dons também vinha).

É Utrera, e andaluza é a tarde
Quando a literal irmandade

Na casa de uma se reunia
A celebrar a mesma missa.

2

O intróito da missa o inicia
a que não possui filha artista:

“Loucura, soltar por Sevilha
as meninas” (iam nos trinta).

“Quem sabe, depois de Sevilha,
dá-lhes por Madrid, pelas índias?”

Eu cá não deixo filha minha,
Fosse artista, seguir as primas.”

3

As duas outras, mães de artistas,
Com paciência seguem a missa:

“Deixar filhas soltas no mundo!”
Pensam: mãe de artista, no fundo,

Coisas de bem – ou maldição,
Coisa ambígua de sim e não,

Há que aceitar: é uma em cem mil
Essa paralisia infantil.

4

(Conheci bem as três artistas;
eram todas minhas amigas.

Cantaoras geniais todas três,
quando por antes de Jerez.

Duas eram de ir para o frade
Para quem é dura a castidade;

E as más línguas, a que era bela,
faziam correr que era lésbica.)

5

Após pesar os riscos mis
Das meninas pelo Madrids,

A missa das viúvas de Utrera
muda o sermão que se boceja.

“Agora, falar com infúndios;
a verdade é para os defuntos.”

E põem-se a falar faz-de-conta,
Que é a verdade que não tem contras.

6

“Agora só vai de Rolls Royce
meu marido” (do eito da foice).

“Pois o meu chegou de avião,
não sei se da França ou Japão.”

“No almoço, Manolo me disse
que vai de férias ao Recife.”

(Então das filhas ameaçadas,
não se lembram, nem das ameaças.)

7

A inspiração é sempre curta
E tanto mais é gratuita.

Esgotam-se os infúndios ricos
que ocorreriam aos maridos;

nem querem infúndios de pobre,
já lhes basta a vida de cobre;

nem marido têm elas mais,
não mortos de touro, de olivais.

8

Às vezes, infúndios volviam:
Agora a grandeza é das filhas.

“Rocio me escreveu que ela ia
bailar na Arábia dos Sauditas.”

“Isso está afastado da Espanha;
lá não chega a Virgem de Triana.”

“Mas Rocio sabe de golpes
que nenhum mouro desses pode.”

9

“O contrato da Antônia minha
parece que a leva até Olinda;

depois Rio, Peru, e enfim
Cachoeiro do Itapemirim.”

“E o que querem que assine Regla
leva-a de avião à Inglaterra;

depois, as duas Alemanhas,
quatro Suíças, três Irlandas.”

10

ficavam nisso horas sem conta,
na conversa ou missa de pompas.

Visitá-las era ir a um teatro
Que o espectador vive de palco

Tinha a visita de ir à mesa
E tomar parte na conversa,

E quase sempre alimentá-la
Com infúndios da própria lavra.
(MELO NETO, 2003, p. 592-595).

O poema narrativo “As Infundiosas” é dividido em dez partes, de quatro estrofes dísticas. A primeira parte caracteriza as três irmãs sevilhanas. É sempre imprecisa a definição dada pelo narrador: “da imensa maioria viúva” / “Duas delas eram mães de artistas” / “Na casa de uma se reunia” (MELO NETO, 2003, p. 592-595). O espaço é o município de Utrera, na província de Sevilha. A segunda parte do texto começa com a mescla do modo dramático, em que a mãe ressentida e tradicional, se nega supostamente a permitir que a filha se aventurasse num novo caminho de descoberta (Sevilha – Madri – Índias):

“Loucura, soltar por Sevilha
as meninas” (iam nos trinta).

“Quem sabe, depois de Sevilha,
dá-lhes por Madrid, pelas índias?”

Eu cá não deixo filha minha,
Fosse artista, seguir as primas.”
(MELO NETO, 2003, p. 592).

A ocorrência das aspas apontaria apenas a voz da personagem de modo direto no texto, de maneira explícita, mas neste contexto a pontuação (aspas e parênteses) delinea bem claramente a visão do narrador e da personagem.

A terceira parte do texto promove uma alteração na posição do narrador. A posição distanciada é substituída por uma focalização onisciente:

“Deixar filhas soltas no mundo!”
Pensam: mãe de artista, no fundo,

coisa de bem - ou maldição,
coisa ambígua de sim e não,

há que aceitar: é uma em cem mil
essa paralisia infantil.
(MELO NETO, 2003, p. 592).

Do ponto de vista diegético, a história ainda não evolui, continua no discurso de uma das irmãs andaluza (a que não tinha filha artista), enquanto as outras duas escutam. O narrador, porém, realiza uma espécie de anacoluto narrativo, ao introduzir o pensamento das personagens ouvintes. Não um diálogo entre si, mas o narrador faz com que conheçamos a posição das personagens pelo fluxo de pensamento. Logo, esta terceira parte aparece como uma ponte entre as partes do texto.

Se nas duas primeiras partes o narrador adota uma posição distanciada e na terceira parte ele já assume uma posição onisciente, a quarta parte nos reserva uma nova transformação na posição do narrador dentro do texto:

(Conheci bem as três artistas;
eram todas minhas amigas.

Cantaoras geniais todas três,
quando por antes de Jerez.

Duas eram de ir para o frade
Para quem é dura a castidade;

E as más línguas, a que era bela,
faziam correr que eralésbica.)
(MELO NETO, 2003, p. 593).

Como vemos, após a apresentação das personagens e de seus pensamentos, a quarta parte insere o narrador numa relação direta com as personagens, inserido diretamente na narrativa. É o eu como testemunha, que vive as histórias que narra e que ouviu os *infúndios* costumeiros das três irmãs. Mais uma vez uma parte é inserida entre parênteses dentro do poema. É interessante esta mudança de focalização, em que a história é vista de ângulos diferentes, de pontos de vista diferentes. O cerne da narrativa é posto na quinta parte: o contar causos, inventar histórias, dizer inverdades, falar faz de contas, narrar infúndios:

“Agora, falar com infúndios;
a verdade é para os defuntos”
E põem-se a falar faz-de-conta,
que é a verdade que não tem contras.
(MELO NETO, 2003, p. 593).

Os *infúndios* começam na sexta parte indo até a nona parte do poema. Muitos lugares do mundo serão lembrados e muitas personalidades servirão de referência, tudo simbolizando os perfis das nossas personagens.

“No almoço, Manolo me disse
que vai de férias para Recife”.
(MELO NETO, 2003, p. 593).

(...)

“Às vezes, infúndios volviam:
agora a grandeza é das filhas”.

“Rocio me escreveu que ela ia
bailar na Arábia dos Sauditas”.
(MELO NETO, 2003, p. 594).

Se a sexta parte trata dos infúndios a respeito dos maridos, a oitava e a nona partes tratam novamente das filhas. Assim conclui a narrativa: “Visitá-las era ir a um teatro/que o espectador vive de palco” (MELO NETO, 2003, p. 595).

João Cabral de Melo Neto retomara o narrador observador de *O Cão sem plumas*, o narrador homodiegético de *O rio* e o narrador autodiegético de *Morte e vida Severina*. Como podemos observar nesse poema, há uma confluência de narradores, espaços, personagens que marcaram a poética cabralina. O poeta pernambucano parece nos convidar a sentar e ouvir as histórias e os causos de sua própria lavra que tecera nos poemas narrativos de *Crime na Calle Relator*. Destaque merece o uso do termo espanhol *infúndios*⁷, não corrente na língua portuguesa. O uso de empréstimos linguísticos e a composição de neologismos são marcas comuns nos poemas de João Cabral e também estarão presentes nos poemas narrativos de *Crime na Calle Relator*.

⁷ Mentira, patraña, notícia falsa geralmente tendenciosa, lorota.

4.1.3 – “O Ferrageiro de Carmona”

João Cabral de Melo Neto buscou obsessivamente em sua arte poética o domínio da palavra. João Cabral é o poeta de convicções rígidas, concretas e de contornos bem definidos. Era avesso aos derramamentos de linguagens e a toda construção que não tivesse como pedra fundamental o poema de raízes exatas, sem espaço para o que alguns chamam de inspiração. Para a realização de tal construto, o poeta deveria olvidar o abstrato e o onírico, em favor da linguagem racional e pétrea:

Eu penso que há realmente dois tipos de poetas: 1º) aqueles para quem tudo que não é espontâneo é falso; 2º) aquele para quem é falso tudo que é espontâneo. Eu pertenço a este segundo grupo. Se escrevo um *troço* de inspiração, de momento, parece-me que não tem nada de meu, que é o simples eco de outras vozes (MELO NETO, 1966 apud ATHAYDE,1998).

É no ofício do ferrageiro que desta vez encontrará a analogia do seu fazer poético. “O Ferrageiro de Carmona” não foge à regra de poemas como “Catar Feijão”, que caminham na perspectiva metalinguística, num processo analítico reflexivo a respeito do poema:

O Ferrageiro de Carmona

Um ferrageiro de Carmona,
que me informava de um balcão:
"Aquilo? É de ferro fundido,
foi a forma que fez, não a mão.

Só trabalho em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro
então, corpo a corpo com ele,
domo-o, dobro-o, até o onde quero.

O ferro fundido é sem luta
é só derramá-lo na forma.
Não há nele a queda de braço
e o cara a cara de uma forja.

Existe a grande diferença
do ferro forjado ao fundido:
é uma distância tão enorme

que não pode medir-se a gritos.

Conhece a Giralda, em Sevilha?
De certo subiu lá em cima.
Reparou nas flores de ferro
dos quatro jarros das esquinhas?

Pois aquilo é ferro forjado.
Flores criadas numa outra língua.
Nada têm das flores de forma,
moldadas pelas das campinas.

Dou-lhe aqui humilde receita,
Ao senhor que dizem ser poeta:
O ferro não deve fundir-se
nem deve a voz ter diarréia.

Forjar: domar o ferro à força,
não até uma flor já sabida,
mas ao que pode até ser flor
se flor parece a quem o diga.
(MELO NETO, 2003, p. 595-596)

O narrador está inserido numa situação de diálogo com um simples ferrageiro espanhol, e num percurso progressivo-argumentativo, já conhecido do leitor de Cabral, tece os preceitos de sua arte poética:

Um ferrageiro de Carmona
que me informava de um balcão:
“Aquilo? É de ferro fundido
foi a forma fôrma que fez, não a mão.
(MELO NETO, 2003, p. 595).

O tom dialógico, embora não marcado discursivamente, está claramente inserido neste poema narrativo, talvez o menos narrativo de todos. Todavia, a marca de dois interlocutores aparece apenas nessa primeira estrofe, enquanto que nas sete demais há apenas a marca discursiva do Ferrageiro. Se passarmos em revista as obras anteriores do poeta, veremos que João Cabral recorre à construção de um *alter ego*, à quem delegará a voz e que falará em nome do poeta. Nesse caso fundem-se o poeta e o ferrageiro, numa relação de simbiose, em que na doma

de sua matéria-prima, assemelham-se na artesanaria de produção, nos preceitos e princípios da forja e da poesia:

Só trabalho em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro;
então, corpo a corpo com ele;
domo-o, dobro-o, até onde quero.

O ferro fundido é sem luta,
é só derramá-lo na fôrma
não há nele a queda-de-braço
e o cara-a-cara de uma forja.
(MELO NETO, 2003, p. 595).

Aos determos nossos olhos nas falas de João Cabral, veremos uma forte similitude entre sua concepção poética e a artesanaria do ferrageiro:

(...) Quando vejo um poema datado do dia tanto do mês tal fico arrepiado. Tenho a impressão de que foi feito de uma vez só, num determinado dia. Levei dez anos para fazer certos poemas. Por exemplo, o meu poema “Tecendo a Manhã”, que parece muito espontâneo, levei dez anos para escrever. Para mim, o trabalho da poesia é um trabalho intelectual como do engenheiro (MELO NETO, 1991 apud ATHAYDE, 1998)

Outro ponto em questão é a poesia da linguagem, ou melhor, da concepção construtiva do poema que professa o poeta pernambucano:

Existe grande diferença
do ferro forjado ao fundido
é uma distância tão enorme
que não pode medir-se a gritos.
(MELO NETO, 2003, p. 595).

A partir desta quarta estrofe, o próprio poema encarregar-se-á de desvelar a concepção poética cabralina, forjada no rigor, na doma e na disciplina do fazer poético. Não queremos aqui

deter-nos numa paráfrase exaustiva, nem reafirmar aquilo que o poema já diz, não se faz necessário duplicá-las. Importante é apontar no mosaico que forma *Crime na Calle Relator*, a síntese de vários núcleos temáticos de Cabral:

Na figura exemplar do artesão, com seu senso prático, acha-se cristalizada a imagem do narrador, como “um que sabe dar conselhos”, que torna experiências comunicáveis. Sua história e ensejo de nova história, que desencadeia uma outra. É esta uma das linhas de força do último livro de Cabral [nesta altura, *Crime na Calle Relator*] que (re)contando histórias, forja “infúndios da própria lavra” e deixa sua marca, como a da mão do ferrageiro na flor do ferro forjado (GOMES, 1988, p. 69).

Em sua escola poético-pedagógica, a lição pela metapoesia de Cabral funde poeta e ferrageiro, poeta-ferrageiro e ferrageiro-poeta, uma vez que ambos são expressões diversas de uma construção disciplinada, que João Cabral projeta na figura do ferrageiro “os valores paradigmáticos de seu próprio fazer artístico” (VILLAÇA, 2001, p. 156). O poema narrativo obedece aos preceitos já conhecidos em Cabral, ou seja, o processo de construção de barreiras na leitura, que acabam por desarticular a fluidez do poema. Se observarmos as aliteraões e palavras derivadas da matéria prima em questão, o *ferro* (metáfora para palavra), veremos que a argumentação erigida pelo ferrageiro é corroborada no próprio interior do poema: ferrageiro-informava-ferro-fundido – forma-forja – destaque para as antinomias principais que regem o poema - diferença-ferro-forjado-fundido-flores-ferro-jarros. Em eco às antinomias dominantes no poema, *forja/ fundir*, as aliteraões reforçam o processo de doma; e em perfilamento com a métrica do poema, os esquemas de rima toante, e as quadras cristalizadas da poética cabralina promovem a união entre o tema e a linguagem que o compõem o poema (VILLAÇA, 2001, p. 159).

Por fim, João Cabral apelará para uma imagem arquitetônica, as flores da tão conhecida catedral sevilhana da Giralda. Em seu afã *fanopaico* o poeta conclui com uma analogia às flores de ferro forjado da famosa torre da Giralda, divididas em quatro partes, em que deixa evidente mais uma vez sua concepção poética que tem por base a racionalidade e o equilíbrio:

Conhece a Giralda em Sevilha?

Decerto subiu lá em cima
 Reparar nas flores de ferro?
 Dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado
 Flores criadas numa outra língua.
 Nada têm das flores de forma
 Moldadas pela das campinas

(...)

Forjar domar o ferro à força,
 Não até uma flor já sabida,
 Mas ao que pode até ser flor
 Se flor parece a quem diga.
 (MELO NETO, 2003, p. 595-596).

4.1.4 – “História de Pontes”

A lição pelo humor de João Cabral de Melo Neto caminha e chega às histórias de assombração pernambucanas:

Histórias de Pontes

1

De onde o que foi todo o Recife
 e hoje é só o Bairro do Recife,

de onde de dia, bancos, bolsas,
 e à noite prostitutas louras,

de madrugada, quando a angústia
 veste de chuva morna, e é viúva,

certo Cavalcanti ou Albuquerque
 voltava a casa, murcha a febre.

2

Na Ponte Maurício de Nassau,
 deserta, do deserto cão

das pontes (quem não o conhece

é melhor que não sofra o teste),

pois N. vê que um outro vinha
na mesma calçada em que ele ia.

Vendo alguém, vê-se aliviado:
eis onde acender-se um cigarro.

3

A noite na ponte é sem diques,
mais, numa ponte do Recife.

A ponte a custo se defende,
esgueirando-se frágil, entre

massas cegas, nuvens de treva
que a esmagam pelas costelas:

não há sequer a companhia
de janela que se abriria.

4

Nisso o homem que se aproximava
frente a N. a boca escancara,

boca de assombração, vazia,
onde um único dente havia,

um dente de frente, o incisivo,
único, mas capaz do riso

bestial, que não é o da morte
mas o de quem vem de sua posse.

5

N., Cavalcanti ou quem quer,
pavor ou nojo, deu no pé:

varou a Primeiro de Março,
varou a Pracinha do “Diário”,

vara disparado a Rua Nova,
nesse então Barão da Vitória,

chega à Ponte da Boa Vista:
outra ilha! quem sabe, a saída.

6

Levando na alma aquele dente,
sem encontrar um recifense

a quem contar, e nos ouvidos
o hálito mau daquele riso,

entra na Ponte da Boa Vista
como não se entra na Polícia:

na ponte treliçada, de cárcere,
purgaria o dente que o arde.

7

Já agora, cansado, não corre.
Vê alguém, enfim, pela ponte,

alguém que logo deteria
para dividir o que o crispa.

Detém o estranho, contra a história,
de um dente só que ri na boca.

O estranho o escuta paciente,
como um doutor não ouve um doente.

8

“Riso de um dente só na boca?
Riso, na madrugada roxa?”

Será por acaso este o dente?”
Mostra-o: é o mesmo, e o rir demente.

Por terror, loucura, o que seja,
N. dispara à Tamarineira.

(Cura-o de todo Tio Ulysses.
Não de ponte em Capibaribes).
(MELO NETO, 2003, p. 604-607).

O poema *Histórias de Pontes* está dividido em oito partes, com quatro dísticos emparelhados cada uma, e lida com muita liberdade na métrica. O tom de história de faz de conta ou causos é corroborada pela indeterminação da personagem:

de madrugada, quando a angústia
veste de chuva morna, e é viúva,

certo Cavalcanti ou Albuquerque
voltava a casa, murcha de febre.
(MELO NETO, 2003, p. 604-605)

Essa tendência de recuperar causos e histórias de tradição popular e oral é confirmada no depoimento do poeta pernambucano:

Essa “História de pontes” é uma história que me contaram no Recife quando eu era menino, é uma história assim meio de assombração. Não sei, eu quis reconstituir um pouco aquela atmosfera noturna, daquelas pontes no Recife. Você de madrugada atravessa uma daquelas pontes do Recife, dá uma ideia de solidão absoluta. Porque você ouve os passos do sujeito que está a 200 metros de distância. Porque não tem ninguém na rua. Você cruzar com um sujeito no meio da rua... a rua tem casa de cada lado, tem janela, tem porta. Agora, você cruzar com um sujeito no meio de uma ponte, de noite, de madrugada, realmente é uma aventura. O cara pode meter uma faca em você. (...) E hoje ainda é assim (MELO NETO, 1989 apud ATHAYDE, 1998,).

O espaço do poema narrativo é marcado por várias referências a locais da cidade do Recife: Ponte Maurício de Nassau, ruas Primeiro de Março, Pracinha do Diário, Rua Nova, Barão da Vitória e Ponte da Boa Vista. A descrição sumária do tempo e de lugares da cidade do Recife, as metáforas de solidão, isolamento e o ambiente de nuvens e nevoeiros constroem um clima de mistério e assombro:

A ponte a custo se defende,
esgueirando-se frágil, entre

massas cegas, nuvens de treva
que a esmagam pelas costelas:

não há sequer a companhia
de janela que abriria.
(MELO NETO, 2003, p. 605).

Essa construção do ambiente narrativo serve de pano de fundo para o encontro entre a personagem e a figura antagonista na narrativa. Foge por todos os lados, passa por diversos lugares e acaba novamente encontrando o medo de que fugira: “Já agora, cansado, não corre/Vê alguém, enfim, pela ponte” (MELO NETO, 2003, p. 606).

Desse reencontro inesperado nasce o riso:

“Riso de um dente só na boca?
Riso, na madrugada roxa?”

Será por acaso este o dente?”
Mostra-o é o mesmo, e o rir demente.
(MELO NETO, 2003, p. 607)

A esta altura cabe ressaltar que a história recontada por João Cabral neste poema é oriunda dos causos de assombração de tradição popular recifense: O Boca de Ouro. Outros escritores da literatura brasileira também visitaram este conto, como Nelson Rodrigues, numa representação teatral e, também, Gilberto Freyre, no conto que leva o nome da figura que permeia o imaginário pernambucano:

Hesito em começar esta relação de casos de visagens recifenses com a história do Boca-de-Ouro por saber que noutras cidades do Brasil também tem aparecido essa figura meio de diabo, meio de gente, pavor dos tresnoitados. Um amigo, porém, me adverte de que parece haver uma migração de fantasmas do Norte para o Sul do país como houve outrora de bacharéis e de negros escravos, e há, hoje, de trabalhadores. Boca-de-Ouro talvez seja um desses duendes ou fantasmas aciganados: espécie de cearense que quando menos se espera surge numa cidade do interior de Goiás ou do Rio Grande do Sul. O contrário do fantasma inglês, tão preso à sua casa ou ao seu castelo que quando os reconstrutores de casas velhas alteram o piso, elevando-o, o fantasma tipicamente inglês só se deixa ver pela metade: não toma conhecimento da reforma da casa. Acontece que um pacato recifense dos princípios deste século decidiu uma noite, talvez sob a influência das trovas, então na moda e, na verdade, encantadoras, de Ademar Tavares, ser um tanto boêmio e até byroniano; e sair liricamente ruas afora, e pela beira dos cais do Capibaribe, ora recitando baixinho versos à “vovó Lua” ou à “dona Lua”, ora assobiando alto trechos da Viúva alegre, ouvida cantar por italiana opulentamente gorda no Santa Isabel; e sempre gozando o silêncio da meia-noite recifense, o ar bom da madrugada que dá, na verdade, ao Recife seu melhor encanto. Quem sabe se não encontraria alguma mulher bonita? Alguma pálida iaiá de cabelos e desejos soltos? Ou mesmo alguma moura, encantada na figura de uma encantadora mulata de rosa ou flor cheirosa no cabelo? Mas quem de repente encontrou foi um tipo acapadoçado, chapéu caído sobre os olhos, panamá desabado sobre o rosto e que lhe foi logo pedindo fogo. O aprendiz de boêmio não gostou da figura do malandro. Nem de sua cor que à luz de um lampião distante parecia roxa: um roxo de pessoa inchada. Atrapalhou-se. Não tinha ponta de cigarro ou charuto aceso a oferecer ao estranho. Talvez tivesse fósforo. Procurou em vão uma caixa nos bolsos das calças cheios de papéis amarfanhados: rascunhos de trovas e sonetos. E ia remexer outros bolsos quando o tipo acapadoçado encheu de repente, e sem quê nem para quê, o silêncio da noite alta, o ar puro da madrugada recifense, de uma medonha gargalhada; e deixou ver um rosto de defunto já meio podre e comido de bicho, abrilhantado por uma dentadura toda de ouro, encravada em bocaça que fedia como latrina de cortiço. Era o Boca-de-Ouro. Correu o infeliz aprendiz de boêmio com toda a força de suas pernas azeitadas pelo suor do medo. Correu como um desesperado. Seus passos pareciam de ladrão. Ou de assassino que tivesse acabado de matar a noiva. Até que, cansado, foi afrouxando a carreira. Afrouxou-a até parar. Mas quando ia parando, quem havia de lhe surgir de novo com nova

gargalhada de demônio zombeteiro a escancarar o rosto inchado de defunto e a deixar ver dentes escandalosamente de ouro? Boca-de-Ouro. O fantasma roxo e amarelo. O pacato recifense então não resistiu. Espapou-se no chão como se tivesse dado nele o tangelomango. Caiu zozzo, desmaiado na calçada. E ali ficou como um trapo, até ser socorrido pelo preto do leite que, madrugador, foi o primeiro a ouvir a história: e, falador como ninguém, o primeiro a espalhá-la (FREYRE, 1987, p. 50-52).

O Desfecho insere duas marcas não apenas geográficas ou poéticas, mas autobiográficas: Tamarineira e tio Ulysses. A este respeito fala Cabral:

Eu termino o poema com uma brincadeira, dizendo que o sujeito foi para Tamarineira, onde o tio Ulysses, que era o meu tio, psiquiatra, curou-o. Essa história talvez seja uma história do século passado, tio Ulysses nem era vivo. Mas já que eu estava fazendo um poema, eu disse que ele foi para tamarineira, que era o maior hospital de loucos no Recife, e que tio Ulysses, que foi na minha infância, o diretor do hospital, o curou. Porque eu ia dizer que ele foi para a Tamarineira onde um psiquiatra o curou? Fora uma experiência muito mais tocável eu botar tio Ulysses. Aí o leitor vê que é uma pessoa e não um psiquiatra. Assim eu dou uma visualidade que, se eu pudesse “um psiquiatra”, não daria (MELO NETO, 1989 apud ATHAYDE, 1998).

4.1.5 – “Brasil 4 X Argentina 0 (Guayaquil 1981)”

Na perspectiva universalizante da História está construído o poema narrativo “Brasil 4 x Argentina 0 (Guayaquil 1981)”. É importante evidenciar que a coluna fundamental do poema é o jogo de oposição. Seja na aproximação de países com histórica rivalidade esportiva, como Brasil e Argentina; ou na construção das rimas e da métrica, resultando em um ritmo por vezes fluido e por vezes refreado; ou no uso das metáforas, de antíteses e paradoxos; na figura humana construída para os brasileiros e os Argentinos (os de “cá”), tudo no poema se encaminhará para esta leitura:

Brasil 4 x Argentina 0 (*Guayaquil 1981*)

Quebraram a chave da gaiola
e os quadros-negros da escola.

Rebentaram enfim as grades
que os prendiam todas as tardes.

Nos fugitivos, é a surpresa,
vendo que tomaram-se as rédeas

(dos técnicos mudos, mas surpresos,
brancos, no banco, com medo).

Estão presos os da outra gaiola,
que não souberam abrir a porta:

ou não o puderam, contra o jogo
dos que estavam de fora, soltos.

De certo também são capazes
de idênticas libertinagens

uma vez soltos, porém como
se liberar daquele tronco

em que os aprisionaram os táticos
argentinos, também gramáticos.

E enquanto os fugitivos seguem
com a soltura, com a sem lei que os regem,

nos bancos é uma a indignação:
dos que vão vencendo e dos que não:

“Voltamos ao futebol de ontem?
Voltou a ser um jogo de onze?

Voltou a ser um jogo de pião?
Chegou até cá a subversão?

Como é possível haver xadrez?
Sem gramática, bispos, reis?”
(MELO NETO, 2003, p. 616-617).

Esse poema narrativo de João Cabral está dividido em quatorze estrofes dísticas, uso recorrente na obra do autor. Nos 28 versos que compõem o poema, percebe-se uma construção poética alternante, quanto à metrificação: ora as estrofes diferem na quantia de sílabas poéticas, ora são exatamente iguais, alternando entre sete, oito (o octassílabo é uma constante em poética de Cabral) e nove sílabas poéticas. Quanto às rimas, percebe-se a presença de rimas internas, entre a própria estrofe, sempre aparecendo novos pares de combinação, salvo uma relação entre uma estrofe e outra. Vejamos o exemplo nas primeiras estrofes do poema:

Que/ bra/ ram/ a /cha/ ve /da /gai/ ola	A	nove sílabas poéticas
E os/ qua/ dros/-ne/ Gros/ da/ es/ cola .	A	oito sílabas poéticas
Re/ bem/ ta/ ram/ em/fim/ as/ gra des	B	oito sílabas poéticas
que os/ pren/ di/ am/ to/ das/ as/ tar des.	B	oito sílabas poéticas

Ainda no terreno da forma, é marcante a maneira como é posta no poema a referência àqueles que romperam com a regra estabelecida. A primeira oração da primeira estrofe é iniciada com o verbo na terceira pessoa do plural, no pretérito perfeito do indicativo, o que resulta em duas orações em que o sujeito fica indeterminado (Brasil e Argentina). A mesma construção verbal repete-se na segunda estrofe, vejamos:

Quebraram a chave da gaiola
e (**quebraram: elipse verbal**) os quadros-negros da escola.

Rebentaram enfim as grades
que os **prendiam** todas as tardes.

(MELO NETO, 2003, p. 616, Grifos nossos).

Não considerando o ato de narratividade, o fato de um narrador heterodiegético contando a história de outrem, o que justificaria a escolha da terceira pessoa, não se pode deixar passar de maneira inocente o uso terceira pessoa quando o poeta fala justamente de um sujeito em gaiolas, em regras e preso. Sem oportunidade de expressão, historicamente e politicamente marginalizado como indivíduo, ele é exatamente assim, alguém à margem e excluído. Nota-se que o tempo verbal e a escolha da indeterminação inicial não é inserido de graça no poema, mas aparece como um fator, dentro de diversos outros, que confirmam a temática da repressão, e por conseguinte da libertação. Encerra-se nos seis primeiros versos a primeira parte do poema, guardando o sentido da voz calada, que se prende, e que no ato de surpresa se rompe e se liberta.

O *enjambement* é outro aspecto importante na construção do texto, e que também irá fortificar o sentido de quebra, liberdade e movimento. Está presente internamente nas estrofes, também ligando as estâncias e as partes temáticas do texto. E é justamente um *enjambement* que une a primeira parte do texto com a segunda que se inicia na quarta estrofe. A segunda parte

iniciada na quarta estrofe se opõe à sequência de um mistério em relação aos fugitivos, a não definição. O complemento do enjambement apresenta novos personagens, inserindo um ambiente do fato narrado:

Nos fugitivos, é a surpresa,
Vendo que tomaram-se as rédeas

**(dos técnicos mudos, mas surpresos,
brancos, no banco, com medo).**
(MELO NETO, 2003, p. 616, Grifos nossos)

Conserva-se o mesmo jogo de rimas e métricas, porém as novas personagens, ou novas pessoas do discurso, mesmo ainda na terceira pessoa, são postos: os técnicos. Algumas palavras, entretanto, adjetivam-nos: mudos, surpresos, brancos e com medo. Nota-se que os assujeitados, ora presos, ganham liberdade; os livres estão agora no banco e sem voz. Nesse ponto da narração pode-se estabelecer um esquema e também presença de dois pólos léxicos e antitéticos no poema em relação às personagens, estabelecendo o alicerce da ordem e o fundamento da libertação.

A construção da imagem dentro do poema, estabelecendo os dois extremos, ordem e libertação, está presente em várias situações dentro da poética. A primeira metonímia em relação à ideia repressora é colocada logo no primeiro verso, “chave da gaiola”. Neste contexto o indivíduo comparado ao pássaro preso sob as grades da imposição remete-nos ao encarceramento físico do ser. Em seguida, aparece a segunda metonímia, “quadros-negros da escola”, que poderia evidenciar a relação de ensino, algo metódico, uma analogia ao tradicional, aos estudos teóricos, representatividade do encarceramento intelectual do indivíduo. Na segunda estância, percebe-se o amálgama destas duas metáforas fundindo-se e complementando-se em sentidos: “Rebentaram enfim as grades/ que os prendiam todas as tardes” (MELO NETO, 2003, p. 616). O poeta funde as duas metonímias, grades como referência à “gaiola” e todas as tardes como o ensino vespertino escolar. Um reforço à ideia de libertação, daquilo que mantinha encarcerado o corpo e a mente: libertação plena.

Outra figura, “voltamos ao futebol de ontem?” – analogia à ausência de regras, onde os que estão de fora não ditavam as normas, um momento no tempo e no espaço em que a voz do indivíduo não passava pelo crivo de uma instituição superior. Completando a metáfora anterior,

“voltou a ser um jogo de onze?” – para além dos limites das linhas do campo é uma evocação à liberdade, quando a resolução não se pautaria em regras ditadas. O poema se fecha, e por isso se abre, na construção da imagem fixa, regrada, pensada, de cálculo que é o xadrez, onde a liberdade não parece ser um elemento fundamental: “Como é possível haver xadrez?/Sem gramática, bispos, reis?” (MELO NETO, 2003, p. 617).

Nesta trajetória, além da construção textual já referida acima, percebe-se também certa identificação entre os fugitivos e os jogadores do outro time, ambos presos, a diferença é que estes não promoveram a libertação conquistada por aqueles: “De certo também são capazes/ de idênticas libertinagens” (MELO NETO, 2003, p. 617).

Outro aspecto a ser salientado, e talvez mais intrigante, é que também há uma certa identificação entre os técnicos, pois dos dois lados há indignação pela ação surpreendente dos onze jogadores, o que deveria ocorrer apenas do lado que perdera a partida:

Nos bancos é uma a indignação:
Dos que vão vencendo e dos que não:

“Voltamos ao futebol de ontem?..
Voltou a ser um jogo de onze?

Voltou a ser um jogo de pião?
Chegou até cá a subversão?

Como é possível haver xadrez?
Sem gramática, bispos, reis?”
(MELO NETO, 2003, p. 617)

Tal identificação entre jogadores e técnicos de times opostos fica clara se evocarmos uma realidade externa à obra que elucida os versos, e que de alguma forma confirma o argumento de prisão e libertação que nortearam a análise. Já no título do texto aproximam-se três países, e não dois como poderíamos pensar de antemão: Brasil, Argentina e também Equador, que aparece como referência ao lugar do acontecimento, a cidade de Guayaquil. O fio, porém, que une estas três nações em um mesmo elo é a delimitação do tempo da história: 1981. Neste ano os três países estavam inseridos em um cenário político de ditadura militar ou numa recente abertura política. No Brasil, o regime militar tem início em 1964 e se finda em 1985. Basta lembrar que o Brasil passaria quatro anos depois pelo processo das “Diretas Já”. A Argentina passa por um

período de ditadura militar iniciado no ano de 1966, e que terá fim apenas no ano 1983; O Equador, após várias tentativas de golpes nos anos 60, entra num período de ditadura de 1972 até 1979. Deste modo, os jogadores vão além da representação de um esporte, mas abarcam a todos os indivíduos vítimas de um governo repressor e os governantes representantes desta política ditatorial. Adiciona-se à localização geográfica da cidade de Guayaquil, a origem etimológica do nome. Segundo Brandellero (2005, p. 320), a referência ao local do jogo também é relevante, pois *Guayaquil*, nome de origem indígena, simboliza luta do colonizado pela preservação de sua identidade cultural em séculos de dominação espanhola. Desse modo, a contextualização espacial e histórica do episódio narrado no poema, perpassa a conotação sócio-racial, passando a ser a representação da luta contra qualquer forma de repressão e autoritarismo. Acrescenta-se ainda o fato do Equador ter passado por um processo de abertura política dois anos antes, podendo ser até encarada como uma forma de prolepse em relação à situação dos países que agora jogam em suas terras, e que nos anos posteriores passarão pelo mesmo processo.

O que se torna imanente à primeira vista no texto na ótica de um leitor desavisado é a questão da histórica rivalidade futebolista entre Brasil e Argentina, o que reduziria o poema a um mero veículo patrioteiro, em que uma partida de futebol seria o primordial. Entretanto, por detrás das camadas superficiais que envolvem o texto, escondido sob uma pretensa questão de supremacia nacional, ausculta-se a voz e a vez dos grupos e pessoas desfavorecidas, os amordaçados política e socialmente, intelectualmente castrados: o herói sócio-histórico do poema narrativo moderno. Assim, a questão dos fugitivos, vocativo para oprimidos, amplia-se em um leque de significados, em que a eles se juntam todos os que pelas grades, pelas regras, pelo jogo, pelo tronco social, pelo desenrolar histórico e econômico, e devido principalmente à política, tiveram seus direitos negados.

4.2 Entre a *Ilíada* e o Romanceiro: preceitos quantitativos

Lançamos os fundamentos desta análise na elaboração da gênese do poema narrativo, e encontramos na *Ilíada* e *Odisséia* de Homero, o ponto de partida. Sinalizamos ainda o caráter prescritivo e subordinado ao ideário coletivo que circunscrevera as condições de produção do poema narrativo clássico. O uso da rimas e do ritmo é anterior ao registro escrito e está vincado

na tradição oral da poesia. Características como proposição, invocação, dedicatória são elementos explicitamente inerentes a um gênero subordinado a uma figura de poder e que aponta como legitimador de regras e costumes de uma sociedade. Como o poema narrativo, assim como toda a literatura, constitui a “mundaneidade de seu tempo” (HANSEN, 2008, p. 19), as transformações ocorridas no homem e na sociedade pelo estabelecimento do capitalismo e dos valores burgueses acarretarão em profundas transformações na composição clássica do gênero.

Ao observarmos o poema narrativo herói-cômico veremos acentuadas relevantes diferenças no estatuto do narrador, do herói, e mesmo nos valores e costumes clássicos. Ainda, ao determos os olhos na épica brasileira dos séculos XVI, XVII, XVIII, veremos a substituição do ideário da proposição e invocação do canto, bem como a presença do Maravilhoso. Sales (2009) entende o poema narrativo herói-cômico como um processo de transição entre o poema narrativo clássico, a acentuação do Romance e a decantação (ou desconfiguração) do que hoje chamamos de poema narrativo moderno (SALES, 2009 p. 59). O crítico ainda, no estudo do poema narrativo no Brasil, assinala a presença de uma nova grade de elementos estruturais que avultarão na sedimentação do poema narrativo moderno:

Dividimos estas transformações em dois grupos. O primeiro composto por categorias instáveis (desaparecem ou se modificam) tanto de um poema a outro, como do clássico ao paródico, mas que não acarretam alterações importantes para a compreensão das transformações ocorridas no gênero. A ausência da dedicatória ou do epílogo não altera a estrutura do poema e nem impõe alterações noutra categoria, o narrador ou herói, por exemplo. Entre estas categorias estão dedicatória e epílogo, tempo e valores clássicos. Um segundo grupo é formado pelas categorias fábula, costumes, pensamento, herói, narrador, verossimilhança, maravilhoso, narração, elocução e metrificacão, em que alterações de seus estatutos acarretam importantes modificações de ordem estrutural. Por exemplo, as características da fábula do poema satírico ou paródico, resultado de alteração da fábula do poema épico clássico, implica determinadas modificações na caracterização do herói-cômico, como a natureza de suas ações, a expressão de seus pensamentos, o registro de seu caráter e ainda notam-se alterações no narrador (SALES, 2009, p. 56-57).

A extração do texto acima, que tratara da épica luso-brasileira, faz-se necessária, uma vez que tais transformações sinalizadas a propósito dos poemas narrativos como *I-Juca Pirama* ou *O Elixir do Pajé* se sedimentarão de forma mais incisiva na poética narrativa após os idos de 1980. Ademais, *Crime na Calle Relator*, ao que nos parece, apresenta não apenas um mosaico temático

e memorialístico do poeta pernambucano, mas um largo de confluências poéticas, marcadas pela estabilidade de algumas categorias e instabilidade de diversos elementos estruturais, que serão em definitivo a decantação de uma nova práxis do poema narrativo.

Uma vez sinalizada a recuperação dos núcleos temáticos feita por João Cabral de Melo Neto na composição de *Crime na Calle Relator*, partimos para análise dos preceitos do poema narrativo moderno vigentes na composição dos poemas da obra de 1987. Desvelaremos as discrepâncias em relação à ordem clássica do gênero, também as marcas de uma possível aproximação no que concerne aos elementos de quantidade e qualidade, e por fim, evidenciaremos as marcas de um constante diálogo entre essa poética moderna e a poética de Homero. Cabe ressaltar, que Cabral olvida em sua poesia toda influência dos cordéis nordestinos, e professa a influência do romanceiro ibérico espanhol, bem como dos poemas narrativos do medievo cristão, o que fora anteriormente referenciado no capítulo segundo desta dissertação.

Ao passar em revista os aspectos estruturais do poema narrativo moderno, veremos que, em muitos casos, os títulos dos poemas em *Crime na Calle Relator* contêm certa aproximação com a ordem clássica, uma vez que muitos carregam o nome do herói do poema ou mesmo o local da narrativa, o que anda em conformidade com o poema narrativo clássico (HANSEN, 2008, p. 45). Como exemplo, temos os títulos dos seguintes poemas narrativos: “Crime na Calle Relator” (lugar), “A Tartaruga de Marselha” (lugar), “O Ferrageiro de Carmona” (herói e lugar), “Na Despedida de Sevilha” (lugar), “O Desembargador” (herói), “Funeral na Inglaterra” (lugar), “Rubem Braga” e o “Homem do Farol” (herói), “Antonio Silvino no Engenho do Poço” (herói e lugar), “Beco da Facada” (lugar), “Cenas da Vida de Joaquim Cardozo” (herói), “A Morte de Gallito”. Obviamente, embora alguns poemas conservem a característica clássica de aludir ao local e à figura do herói, a perspectiva em relação ao herói do canto é totalmente transformada. O que intentamos é chamar a personagem de herói apenas por constar como de protagonista da ação ou do poema, não na perspectiva do herói portador de bondade, generosidade e coragem marcial, tampouco promulgador de valores e pensamentos elevados como era o herói clássico.

Em relação à proposição nota-se que os poemas não são compostos deste recurso, e apenas um poema apresentará uma nuance de proposição, o que evidentemente não será uma ação gloriosa ou solene. O poema narrativo o “Bicho” traz em sua primeira estrofe a proposição do que seria o canto de uma ação conquistadora, ao registrar a expansão marítima da Espanha:

Um prêmio fora oferecido
pela Rainha Castela
a quem no salto de Colombo
em primeiro avistasse a terra.
(MELO NETO, 2003, p. 611-612).

Ao contrário de narrar uma grande conquista de um povo ou registrar um feito elevado de um herói, o que se configura é uma crítica do narrador a um dado momento histórico e uma contundente revisão da história oficial. Na ausência da proposição ou a substituição da encomiástica ao herói valoroso do poema narrativo clássico assoma a primeiro plano a presença do herói comum e ridículo: o navegante mercenário (O “Bicho”), a neta suburbana que se culpa pela morte da avó (“Crime na Calle Relator”), a personagem suicida (“A Tartaruga de Marselha”), as viúvas contadoras de causos de Utrera (“As infundiosas”), entre outras, em que se veem ações de personagens fracassadas e perdedoras, elevadas à posição de herói (SALES, 2009 p. 57).

A invocação que, no caso do poema narrativo aos moldes homérico, tinha sua fonte nas Musas mitológicas e no tocante à épica luso brasileira e também de poetas cristãos, em Deus e no espiritual indígena, em *Crime na Calle Relator*, vemos a ausência quase que completa, uma vez que o que se tem é a autonomia da palavra e seu processo compositivo, empregado na construção da figura de heróis e espaços autônomos. O que apontaria não como um apelo invocatório para a composição de versos, mas antes como um trilho em que caminhará a estruturação da obra, seria a inserção da epígrafe “...in that ago when being was believeing” do poeta inglês W. H. Auden. Tal citação seria, ao que nos parece, um ponto de aproximação com a invocação, uma vez que encaminhará os mecanismos compositivos dos poemas e delimitará uma certa unidade formal da obra. Se observarmos desde a primeira obra de Cabral, na escolha das epígrafes como “...machine à émouvoir” ou “Riguroso horizonte”, veremos uma certa filiação compositiva aos moldes estéticos dos autores e obras evocadas. Ainda cabe lembrar o poema inserido na obra *Agrestes*, de 1985, em que aparecerá de maneira bastante clara este ponto de intersecção dessas duas poéticas:

A W. H. Auden

Já não descontarei o cheque
Que certo dia me mandaste:
“A João Cabral de Melo Neto,
com dez mil amizades, Auden.”

Como a morte encerrou tuas contas
 De libras, dólares, amizade,
 Hoje só resta a conta aberta
 De teus livros de onde sacar-se.

E de onde há muito que sacar:
 Como botar prosa no verso,
 Como transmudá-la em poesia,
 Como devolver-lhe o universo

de que falou; como livrá-la
 De falar em poesia, língua
 Que se estreitou na cantilena
 E é estréia de coisas e rimas.
 (MELO NETO, 2003, p. 555).

Embora João Cabral dedique *Crime na Calle Relator* ao escritor e artista plástico Luis Jardim, vemos nisto mais a prestação de uma homenagem e mesmo um perfilamento estético-plástico, à composição de um dos termos integrantes do poema narrativo clássico: A Dedicatória. Nas palavras de Sales, a dedicatória, “prende-se em parte a problemas externos, como a relação do autor com a sociedade, a sua forma de subsistência, o regime político do seu tempo e, correlativamente, o problema da autonomia da arte e do artista (SALES, 2009, p. 61). *Crime na Calle Relator* não se configura, porém, como uma obra subordinada a uma figura hierárquica de autoridade, o que justifica a ausência da dedicatória e aponta uma discrepância em relação ao poema narrativo clássico.

Como exemplo deste movimento que se afasta da filiação a uma figura ou sistema de poder, cabe sinalizar os vários poemas narrativos em *Crime na Calle Relator* em que o narrador se insurge contra o regime político vigente, como em “Brasil 4 X Argentina 0”, em que se faz alusão ao processo de abertura política em países da América Latina, o que se justifica no fato do Brasil ter saído recentemente de uma ditadura militar. Ainda poemas como “Numa sexta-feira santa” ou “Guerra Civil Espanhola” insurgem-se contra o regime do ditador Francisco Franco, com o qual João Cabral tivera contato direto pelo tempo que vivera em solo espanhol e também pela estreita relação com artistas plásticos e pintores, que à semelhança do amigo Joan Miró, foram exilados e coibidos pelo regime franquista. Ademais, entendemos que os poemas narrativos modernos da obra de 1987 são compostos não sob a égide da sociedade vigente, mas num movimento de afastamento e independência compositiva do autor e obra, justificando-se assim a ausência da dedicatória e o aparecimento de uma subjacente crítica dos costumes.

Ainda em relação às partes qualidade, temos a Narração, que relata uma ação única e completa, marcada pela relação de causa e efeito, em que fulguram de modo verossímil o herói melhor que o homem comum, sob a égide do Maravilhoso (SALES, 2009, p. 114). *Crime na Calle Relator* é composto de poemas narrativos que contam as mais diversas histórias, como anedotas pernambucanas e até mesmo fatos da história universal. A obra é composta de poemas de pequena extensão, como “O Exorcismo”, composto de quatro estrofes de quatro versos, e poemas de extensão mediana, divididos em episódios ou cantos, o que se assemelha ao poema narrativo de ordem clássica. Como exemplo, temos “As Infundiosas”, poema narrativo composto de dez partes de quatro dísticos; “Numa Sexta-feira Santa”, composto de quatro partes de oito dísticos; “Histórias de Pontes”, composto de oito partes de quatro quartetos; “Episódio da Guerra Civil Espanhola”, com quatro partes de quatro quartetos; “Beco da Facada”, de duas partes de oito dísticos. Ademais, além dos poemas divididos em partes com a representação numérica, temos o poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” dividido em quatro partes, nos seguintes subtítulos: “A tragédia grega e o mar do Nordeste”, “Um poema sempre se fazendo”, “O exilado indiferente” e “Viagem à Europa e depois”.

Ainda no que se refere à materialidade do poema, e embora vemos que as características do poema narrativo moderno andem em sua maioria na contramão do poema narrativo clássico, a concepção da narração em *Crime na Calle Relator* possui pontos de aproximação com preceitos da épica homérica. João Cabral de Melo Neto concebe seu poema como um engenheiro concebe uma obra, num construto delicadamente erigido sob a régua da disciplina. O poeta trabalha na composição das palavras do poema e também na elaboração e disposição gráfica e temática da obra. Como apontamos anteriormente (capítulo dois), em seu exercício de poesia, alcança seu ápice na composição laboriosa do poema e da materialidade da obra:

“O livro [*A Educação pela pedra*] é composto de 48 poemas separados, na primeira edição em 1966, em quatro grupos de doze, mas publicado sem separação nas poesias completas, de 1968. Naquela, a divisão por letras minúsculas e maiúsculas parecia, sobretudo, indicar a própria dimensão dos poemas em 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).

João Cabral retoma este processo compositivo em *Crime na Calle Relator*, obviamente, não na disposição e organização da obra ao todo, mas na distribuição de alguns poemas narrativos que, internamente, são distribuídos em partes e cantos, e agrupados em quartetos e dísticos, sob números pares e também por meio de subtítulos, o que referenciamos anteriormente, e exemplificamos agora:

BECO DA FACADA

1

No escuro Beco da facada
(porque tal nome, se ignorava,

mas porque tão pernambucano
era sem porquês e sem quando)
(MELO NETO, 2003, p. 618).

Ou por subtítulo, em sua terceira parte

CENAS DA VIDA DE JOAQUIM CARDOZO

O exilado indiferente

A esse recifense de praias
Obrigam-no a deixar seu mapa:

Outro pernambucano, turrão,
(nada é do grego Agamenão)
(MELO NETO, 2003, p 622).

O epílogo nos poemas narrativos modernos se mostra variável e mesmo prescindível, e sua ausência não acarreta transformações no interior do gênero. O epílogo ganha certa importância na composição dos poemas narrativos marcados pelo humor em *Crime na Calle Relator*, como: “Funeral na Inglaterra”, “História de Mau-caráter”, “Beco da facada” e “Histórias de Pontes”. O próprio narrador insere mecanismos narrativos que criam um ar de suspense no texto, com intuito de prender a atenção do leitor, e com isto estabelece o cunho anedótico do poema, mas sem que isto aproxime tal composição dos poemas narrativos de ordem clássica.

4.2 O Herói não-superlativo

Em *Crime na Calle Relator* a dicotomia está presente nos mais diversos níveis: no perfilamento do poema narrativo clássico e moderno, do Brasil e Espanha, da literatura de tradição e da literatura popular, da poética de rigor e da oralidade, isto só para evidenciar alguns pontos. O herói que aparecerá nos poemas narrativos da obra não o é diferente. No mosaico temático e literário de *Crime na Calle Relator*, João Cabral de Melo Neto evoca os heróis primeiros de seus poemas, delega voz a seu *alter ego* e faz da obra de 1987 um ponto de intersecção de heróis de atributos singulares e de homens simples e ordinários:

Veremos um registro elevado do herói naqueles elementos que se aproximam da concepção poética de João Cabral, como no poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”. Vejamos como o herói é descrito:

Cardozo levava seu poema:
A poesia, não leva a pena

(...)

E nele vai sem romantismos:
Nem o de vir de paroxismos

Nem o mais de moda e moderno,
De escalar fingidos infernos.
(MELO NETO, 2003, p. 621-622).

Cabral descreve de maneira encomiástica a figura do herói que representa o equivalente de seu ideário poético, ou mesmo daqueles que representaram grande contribuição para o seu aprender de poesia. Outro exemplo são os nomes que interferiram de maneira significativa no sertão de sua terra natal. No entanto, o que se realiza de modo mais profícuo em *Crime na Calle Relator* é o registro não elevado do herói, em que marca presença o homem comum, com suas ações ordinárias e por vezes risíveis. Na configuração do herói inferior, por exemplo, temos as personagens principais de “Crime na Calle Relator” e “Tartaruga de Marselha”. Se observarmos o primeiro verso de cada poema, veremos o herói em conflito, ordinário da própria sorte e sem

grandes conquistas: “Achas que matei minha avó?” (MELO NETO, 2003, p. 589) ou ainda “Sai de casa para matar-se” (MELO NETO, 2003, p. 590). Em contraposição ao destemido e altruísta herói clássico, as ações do herói do poema narrativo moderno delineiam a representação do homem comum, de ações banais, cheio de dúvidas e conflitos, carregado mais de sentimentos egoístas e de preservação, do que de valentia e galhardia.

Além do herói (agente da ação) retratado em conflito existencial, outra faceta do herói desvelada na obra, é a imagem do indivíduo desprovido de atos heróicos e de uma história elevada ou digna de grandes feitos, mas o herói vil e indolente que, na falta de emoções ou feitos ilustres, dedica-se em verborrágicas mentiras, como no caso de “As Infundiosas”:

A inspiração é sempre outra
e tanto mais quando é gratuita

Esgotam-se os infúndios ricos
que ocorreriam aos maridos;

nem querem infúndios de pobre,
já lhes basta a vida de cobre;

(...)

Visitá-las era ir a um teatro
que o espectador vive do palco
(MELO NETO, 2003, p. 594-595).

Não obstante à vida monótona e desprovida de grandes feitos, nem mesmo contar mentiras é de grande valia, visto que até mesmo a imaginação lhe é pouca. Outro aspecto evocado na composição do estatuto do herói é a representação do herói como investido de mau caráter e de qualidades indignas de encômio:

Cólon Colombo, que Claudel
a ser santo candidatou;
com o são caráter que lhe dão
(se o teve, dele pouco usou).
O “Bicho” (MELO NETO, 2003p. 611-612).

Ou ainda, a representação crítica da personagem descrita apenas por sua condição sócio-econômica “O rico” de *História de Mau Caráter*, que ludibria o mais pobre:

Uma vez, na vaga que abrira,
de um Direito que se acaba em *al*,
o rico que a ela se apresenta
tem o pobre como rival.

(...)

Na loja, na manhã seguinte
já no sebo os tratados nossos,
diz-lhe o caixeiro: “Esgotou ontem
Vendemos os dois a um só moço”.
(MELO NETO, 2003, p. 613)

Há ainda a representação do herói famigerado, vencido e subjugado pela força ou pelo sistema, como os refugiados de “Episódio da Guerra Civil Espanhola”:

Esses refugiados que esperam
do mar os prometidos barcos,
criam no porto, enquanto esperam,
senão cidade, novos bairros.

(...)

O país interior vai-se ao mar
Não para fugir, querem ilha;
onde bebês, bichos, trapos sujos,
refaçam, pobre, uma família.
(MELO NETO, 2003, p. 615).

E também de “O Circo”:

No circo, de tudo fizera,
foi de equilibrista a cantora,
o tempo é que a ia obrigando
a preferir tal arte a tal outra,

E agora, gorda e proprietária,
 não equilibra, se equilibra,
 não no arame, no tamborete
 precário da bilheteria.
 (MELO NETO, 2003, p. 611).

Mesmo que se tenha a marca de um herói elevado em alguns poemas da obra, *Crime na Calle Relator* é um mosaico poético em que se vê delineado de forma decisiva o herói do poema narrativo moderno. Não luta em nome da pátria, não é portador de caráter e pensamentos elevados e não é agente de conquistas e façanhas como na constituinte clássica. Sua vida é mediana e sem grandes acontecimentos, é um lutador da própria sobrevivência e, por vezes, nem aponta qualidades como generosidade, bondade, compaixão e sim um forte senso de sobrevivência e competição, que o coloca em plena consonância com os valores burgueses.

4.4 - O Estatuto do Narrador Dessituado

A propósito de estabelecer as coordenadas literárias do poema narrativo clássico sinalizamos a forma de atuação do narrador em tempo e terras de Homero. Destacamos o caráter prescritivo e imitativo que abarcava as condições do gênero na antiguidade clássica, e desvelamos a presença de um narrador subordinado a uma figura de autoridade e a preceitos e valores coletivos, que o levaram a coadunar-se com os valores impetrados no canto e com caráter e pensamentos do herói em voga.

As transformações advindas da implementação do sistema capitalista e da sociedade burguesa incorreram em mudanças na perspectiva da fábula e da finalidade do canto épico. Em detrimento aos feitos e ações do herói da escola clássica, que promulgavam valores e comportamentos, assoma-se a primeiro plano a ação medíocre de um herói vil. O herói valoroso e pio, tão caro aos preceptistas clássicos, estaria fadado a completa transformação, tomando cada vez mais espaço o registro de homens comuns, representantes dos mais simples e diversos estratos da sociedade. Ademais, o narrador, como dantes, não vincará seu canto em concepções externas (Rei, igreja, Pátria e Mecenas), mas ganha autonomia na constituição do herói do poema

narrativo, que agora não terá em elevado grau o seu registro, tampouco prescreverá normas morais, visto ser antes alvo de críticas, ironias e censura por parte do narrador. Ao distanciar-se dos valores demonstrados pelo herói, o narrador abandona o encômio a favor da crítica de costume.

Em *Crime na Calle Relator*, o narrador oscilará entre diversos pontos de vista. Ora temos o narrador que se coaduna com os valores e atitudes do herói e ora o narrador empreenderá severa crítica ao herói e à sociedade que ele representa. Dado interessante fica por conta do narrador que, no registro do herói, intenta justificar as ações ordinárias da protagonista e acaba por evidenciar qualidades como generosidade, bondade e altruísmo. Tal movimento, ao que nos parece, se aproxima das características clássicas a reta razão do herói ou ainda uma alegoria de causa, em se que fundamenta ações violentas ou duvidosas do herói em valores elevados ou motivos nobres, elaborando uma razão plausível que justificaria tal conduta:

No caso, aparelhagem técnica da guerra não se dissocia da moral, como nas guerras da sociedade burguesa, pois a reta razão das coisas factíveis do herói, *recta ratio factibilium* escolástica, conhecimento das técnicas militares e destreza nas armas, subordina-se ao fim virtuoso da ação guerreira. Na epopeia católica, toda guerra empreendida pelo herói é, obviamente, “guerra justa” contra inimigos da verdadeira fé e da verdadeira política. Reta razão das coisas agíveis e reta razão das coisas factíveis unem-se no herói como coragem, formulada como grandeza de alma que avulta nos grandes perigos, por isso merecedora do mais alto louvor; como generosidade, definida como perfeito desprendimento de si; como cortesia, especificada na elegância de maneiras, na delicadeza com as damas, na sutileza da dicção, no conhecimento das belas letras e na alegria guerreira partilhada com iguais. (HANSEN, 2008, p. 74).

No poema narrativo “Crime na Calle Relator” vemos que, a história narrada em *in ultimas res*, se apresenta como uma tentativa do narrador de justificar as ações da neta em relação à avó para um possível narratário ou interlocutor, pautando-as em possíveis motivos virtuosos. Embora divirja dos preceitos homéricos, a personagem se aproxima da finalidade do herói clássico, pois este, mesmo que cometa atos de crueldade, tais atitudes se justificam pela motivação, seja em nome dos deuses, da pátria ou em nome da fé cristã. No primeiro poema da obra nota-se uma aproximação ao poema clássico na tentativa de buscar argumentos plausíveis da ação da personagem. O herói clássico promove a guerra em nome da fé ou em nome da pátria,

nosso herói embora não virtuoso, demonstra pensamento e caráter que o aproximam com as motivações do herói clássico, pois age em nome da generosidade, grandeza da alma e cortesia.

Via de regra, veremos o registro de heróis comuns, a quem o narrador materializa apenas na terceira pessoa ou na indeterminação do próprio nome da personagem, como em “Histórias de Pontes”:

de madrugada, quando a angústia
veste de chuva morna, e é viúva,

certo Cavalcante ou Albuquerque
voltava a casa, murcha a febre.

(...)

N., Cavalcante ou quem quer,
pavor e nojo, deu no pé:
(MELO NETO, 2003, p. 604-605).

A indeterminação do nome da personagem é uma das marcas das histórias de tradição oral e da literatura de cordel presentes na obra, como exemplo, o poema narrativo *Beco da facada*. O narrador se debruçará no registro de personagens simples, sem grandes feitos, e que por vezes se deparam em conflito com as próprias cuitas e num caminho de autodescoberta. Em oposição ao narrador clássico, o narrador de *Crime na Calle Relator* caminha pelas diversas classificações e focalizações, ora se aproxima dos valores demonstrados no herói, ora deles se distancia. Um recurso explorado pelo narrador em muitos desses poemas narrativos é o uso de parênteses, em que o narrador opera uma espécie de anacoluto narrativo e segreda ao leitor suas opiniões a respeito da trama e das personagens. A respeito do uso dos parênteses afirma OLIVEIRA (2006):

Ainda no mesmo romance [*Romanceiro da Inconfidência*], essa voz narrativa afasta-se de sua função de descrever e estabelece, pela suspensão de seu relato através do uso de parênteses, uma cumplicidade com o leitor. Coloca-se a meia voz, em penumbra de discurso, atualiza sua fala pela de outros e retoma o tom dos comentários que havia feito anteriormente (OLIVEIRA, 2006, p. 72-73).

Em *Crime Calle Relator* encontramos o mesmo processo compositivo. Os poemas se constituem numa confluência de narradores e discurso, em que ora se vê o narrador centralizador da épica clássica, ora o narrador que delega voz aos discursos alheios, sempre num processo por conter-se e dizer-se por infúndios. Ao fazer uso do parêntese, o narrador estabelece um nível de intimidade com o leitor, em que desvelará suas opiniões e conceitos a respeito do herói da fábula. No poema “Crime na Calle Relator”, portanto, demonstra por meio de parênteses (segreda ao leitor) a intimidade da nonagenária moribunda:

Fui a esse bar do Pumarejo
quase que esquina de San Luís;
comprei de fiado uma garrafa
de aguardente (cazalla e anís)
(MELO NETO, 2003, p. 589).

Se no primeiro poema narrativo da obra o uso do parêntese aparece de maneira velada, em que o narrador divide com o leitor seus conhecimentos sobre um possível alcoolismo da personagem, no poema “As Infundiosas” o narrador marcará um novo nível de interferência na narrativa e cumplicidade com o leitor. Ao registrar as ações do herói, o narrador tecerá comentários, contrariará a afirmação da fala das personagens, desvelará suas reais intenções, desmentirá infúndios, exporá seus pensamentos e delineará seu caráter. O narrador passeia pelas diversas classificações, como que num movimento de câmera que assume variadas posições e focalizações no intuito de constituir de maneira completa a imagem do herói e revelar sua intimidade, como no caso das viúvas infundiosas de Utrera. O narrador estabelece a cena: “Duas delas eram mãe de artistas/(a filha sem dons também vinha)” (MELO NETO, 2003, p. 592).

Satiriza a posição das mães superprotetoras: “Loucura, soltar por Sevilha/as meninas” (iam nos trinta)” (MELO NETO, 2003, p. 592).

O narrador segreda ao leitor as maledicências que corriam à respeito das personagens:

(Conheci bem as três artistas
eram todas minhas amigas.

Cantaoras geniais todas as três,
Quando por cantes de Jerez.

Duas eram de ir para o frade
Para quem é dura a castidade,

E as más-línguas, a que era bela,
Faziam correr que era lésbica).
(MELO NETO, 2003, p. 593).

As inserções entre parênteses, em que o narrador divide suas opiniões e emite considerações a respeito das personagens para o leitor, em nada modificam o desenrolar da diegese, sendo apenas um mecanismo do registro do herói moderno, em que pouco a pouco o narrador desvela os pensamentos, o costume, o caráter e as qualidades da personagem. No tocante às infundiosas, as ponderações em relação às personagens caminharão na perspectiva de desmentir-lhes os feitos com que se gabam e revelar a condição de vida medíocre que levavam as irmãs andaluzas:

“Agora só vai de Rolls Royce
meu marido” (do eito da foíce)

(...)

Então das filhas ameaçadas,
não se lembram, nem das ameaças)
(MELO NETO, 2003, p. 593).

Na ausência de uma vida sem conquistas e aventuras, detêm-se em infúndios, como paliativo para a própria existência insossa. Já nos poemas de cunho histórico ou autobiográfico, as citações entre parênteses aparecem no sentido de estabelecer coordenadas cronológicas, espaciais, históricas e geográficas, que melhor situem o leitor na compreensão dos fatos, como em *Aventura sem caça ou Pesca*:

O Parnamirim com sua lama,
e mais lama que rio ele é,
limitava o quintal do fundo
(até lá alcançava a maré)

(...)

Explorar o Parnamirim
 leito de lama quase pez
 era a aventura de um menino
 (bem onde um desastre holandês)
 (MELO NETO, 2003, p. 596-597).

Ou em “Histórias de Pontes”, em que entre parênteses é inserido um dado autobiográfico de João Cabral: “(cura-o de todo tio Ulisses/não de ponte em Capibaribe)” (MELO NETO, 2003, p. 607).

Ademais, nas histórias de assombração instiga a curiosidade e o mistério no leitor:

Na Ponte Maurício de Nassau
 deserta, do deserto cão

Das pontes (quem não conhece
 É melhor que não sofra o teste),
 (MELO NETO, 2003, p. 605).

Ou ainda em *Beco da facada*:

No escuro Beco da facada
 (porque tal nome, se ignorava,

mas porque tão pernambucano
 era sem porquês e sem quandos)

(...)

(Certa noite, naquele beco,
 de facas se voando, no medo,

Apesar do texto de faca,
 Um assassinou Outro a bala).
 (MELO NETO, 2003, p. 618-619).

Já na revisão de alguns fatos históricos demonstra distanciamento com os valores do herói em questão e usa os parênteses para emitir conceitos não presentes nos manuais didáticos, mas que põem em discussão os valores do herói do poema narrativo moderno, como no poema

narrativo “*O Bicho*”, ao tecer comentários a respeito do herói do descobrimento das Américas, Cristóvão Colombo:

Colón-Colombo, que Claudel
a ser santo candidatou,
com o são caráter que lhe dão
(se teve, dele pouco usou),

pois San Colón (no então, dormia),
depois de embolsar mil mil vezes.
(MELO NETO, 2003, p. 612).

Ou ainda no revelar de características de personalidade com quem convivera João Cabral de Melo Neto, como o poeta Joaquim Cardozo:

(Não soube se escreveu tais peças.
talvez, pensando melhor nelas,

achasse ocioso pôr palavras
em formas vazias tão claras).

(...)

No Recife, em todas as horas,
no Rio, (quem melhor o ignora?)

(...)

(que ele habitaria sem queixa
nunca de camarinha e mesa).

(...)

é sem pregação, manifesto
(e o gesto só o vê quem de perto);
(MELO NETO, 2003, p. 621).

Outro aspecto detectado no narrador de *Crime na Calle Relator* é o uso profícuo de um tom irônico em relação ao herói, aos valores e à sociedade vigente:

Ao entre-ribo dos Imortais
e ao descobrir que um Audem morre,
invejei-te a mortalidade,
W.H. Auden.
(MELO NETO, 2003, p. 614).

No poema narrativo *Numa sessão do Grémio* ao desvelar as regras de convívio dos membros da suposta academia, o narrador descreve-nos um ambiente composto de arrogância e superficialidade e arremata suas considerações na velada ironia dessa última estrofe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou evidenciar as características do poema narrativo moderno em *Crime na Calle Relator* e elaborar pontos de aproximação e afastamento em relação ao poema narrativo clássico. Outro aspecto evidenciado neste estudo diz respeito à presença de diversos núcleos temáticos revisitados em *Crime na Calle Relator*, que faz da obra de 1987 um ponto de confluências de memórias, temas, lugares, paisagens, linguagem e narradores que avultam em toda a poética de João Cabral de Melo Neto.

A análise principiou-se por um levantar de dados a respeito do poema narrativo de origem clássica, bem como seus desdobramentos. Por meio da síntese evolutiva do poema narrativo, indicamos a gênese da épica clássica na *Iliada* e *Odisséia*, de Homero, em que se vê a realização plena do gênero.

A manifestação do poema narrativo clássico contava como a representação em verso de ações heróicas de homens e feitos ilustres, sob um rígido código prescritivo, em que se intentava a promulgação dos valores da sociedade de costume. Autor e obra eram produto de um bem elaborado código coletivo e produto subordinado ao bem comum e a uma figura de poder. Decorrente dessa conjuntura, procedem as partes que compõem a épica de Homero: título, proposição, invocação, dedicatória, narração, epílogo, elocução, valores, verossimilhança, Maravilhoso, herói, narrador. Como exemplo, vemos que à composição do laureio dos feitos de uma nação deveria corresponder a magnificência dos versos.

Como era tamanha a tarefa de escrever tão grande obra e insuficiente as habilidades do poeta, a ajuda das Musas era o recurso necessário para a concretização da tarefa. Outra evidência dessa subordinação está presente na figura do escritor, que sem qualquer tipo de autonomia, dedicava a sua obra a uma autoridade e permeava seus versos dos valores, costumes e pensamentos que circunscreviam tal sociedade, o que ia manifesto na figura, nos atos e no discurso do herói.

A realização do poema narrativo aos moldes homéricos, preconizada por Aristóteles, encontra seu declínio no advento do capitalismo e nos valores da sociedade burguesa. Na medida em que autor e a obra ganham autonomia, as características como dedicatória, epílogo e invocação sofrem irreversíveis transformações, sem que com isto incorra em mudanças

significativas nos demais componentes do poema narrativo. À proporção que o poema narrativo clássico entra em declínio e se sedimenta o romance moderno, ocorrem também profundas transformações no estatuto do herói e do narrador. No lugar do herói valente, corajoso, ilustre e valoroso da épica clássica surge o herói comum, vil, indolente, ridículo, oriundo das mais diversas classes da sociedade burguesa. O narrador, por sua vez, abandona o encômio e não mais se coaduna com os feitos do herói do poema narrativo e, ao afastar-se dos valores por ele representados, encontra na crítica, na censura e na sátira a medida correta de sua intervenção na sociedade de costume.

No tocante ao eixo memorialístico de *Crime na Calle Relator* e fundamentados em João Alexandre Barbosa, Alcides Villaça, Carlos Felipe Moisés, Luis Costa Lima, Haroldo de Campos, João Alminó e Marli de Oliveira, entre outros, só para citar alguns nomes de críticos que se dedicaram de modo mais profícuo ao estudo da poética de João Cabral de Melo Neto, o que se constatou é um eixo muito referenciado, mas pouco explorado em Cabral, que é a presença do poema narrativo moderno em todas as suas realizações, em que o poeta recupera as reminiscências de sua vida em Pernambuco e nos países pelos quais passou em sua carreira diplomática, especialmente a Espanha..

Marli de Oliveira (2003), João Alexandre Barbosa (1996) e Luis Costa Lima (2000) atestam os dois primeiros períodos (1947-1950/ 1956-1960) em que João Cabral de Melo Neto reside em Barcelona como o princípio de seu contato com a literatura ibérica, o que já influenciaria grandemente na composição de *O cão sem pulas* (1950), *Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente até a cidade do Recife* (1953) e *Morte e vida Severina* (1956). *Crime na Calle Relator* aponta como a obra síntese do fazer poético de João Cabral de Melo Neto. O poeta pernambucano elenca espaços, temas, personagens, ofícios e, sob perspectiva do narrador contador de causos, revisita as memórias dos países nos quais viveu e amigos que tanto lhe influenciaram e, para isto, elege o poema narrativo como gênero de sua obra. Encontramos então presença de um narrador infundioso, contador de histórias e fatos que, num trabalho memorialístico, o que justifica a escolha do poema narrativo, recupera causos do imaginário e do folclore nordestinos e também anedotas e lendas da região andaluza.

As características do poema narrativo clássico foram abandonadas quase que completamente com o advento da sociedade burguesa, o que se encontra então na obra de 1987,

são nuances daquilo de alguns componentes como invocação, dedicatória, alegoria de causa, entre outros.

Entre o poema narrativo clássico e o poema narrativo moderno há por certo um largo de discrepâncias estruturais e temáticas. No tocante às partes de Qualidade, vemos a ausência de dedicatória e o que aparece é apenas um perfilamento estético ou uma homenagem ao poeta e pintor Luis Jardim. Sob a plena autonomia de produção, o escritor concebe sua obra como construto a ser elaborado com equilíbrio e racionalidade, e para isto já não invoca as musas em sua ajuda, mas se fia na elaboração de um estilo elocutivo haurido do romancista espanhol. A proposição do canto deixa de lado a encomiástica aos feitos ilustres de um povo ou de um herói e põe em voga as ações corriqueiras do homem comum: em “Crime na Calle Relator” avulta a menina de 15 anos, o herói suicida de “Tartaruga de Marselha”, o herói sem caráter da universidade de Olinda e as mulheres fofoqueiras de Utrera. O narrador se aproxima dos valores daqueles com quem compartilha alguma similitude, como W. H. Auden, Miró e Joaquim Cardozo, retrata com ironia os heróis comuns e revisita com severa crítica personalidades como Cristóvão Colombo e o ditador Francisco Franco, e até mesmo a sociedade acadêmica de Olinda e a Academia Brasileira de Letras. Logo, há por certo também uma mudança no estatuto do narrador do poema narrativo moderno, o que conseqüentemente ocasiona uma alteração nos demais componentes da narrativa.

Crime na Calle Relator é constituído num pólo de tensão entre alta literatura e literatura popular, em que são descritos fatos dos mais prosaicos, à similitude da literatura de cordel, e também recupera a imagem de grandes vultos da história e da literatura, bem como fatos oriundos da história Latino-americana. Em paralelo temos a discussão metapoética, a referência à morte, à vida “severina”, ao erotismo, pedras de toque da temática cabralina, sempre sob um processo de criação lacônico e não pletórico, bem conhecido da já tão propalada poética de João Cabral.

Neste trabalho, delíamos a evidente discrepância entre o poema narrativo de ordem clássica e o poema narrativo moderno. As transformações em que se acentuaram tais discrepâncias vão desde os aspectos estruturais como dedicação, invocação, epílogo, entre outros, e até no estatuto dos componentes estruturais da narrativa, como o narrador, o que também ocasionou a transformação na perspectiva do herói moderno.

Ao fazer uma análise mais detida da poética de João Cabral de Melo Neto, constatamos a já tão conhecida palavra do rigor, de cunho hermético. Entretanto, em *Crime na Calle Relator*,

vê-se o som mais candente de uma dicção cabralina: o falar de coisas e de outros, que revela um falar de si. Na obra de 1987, o autor opta, no bojo geral dos poemas, pelo uso do poema narrativo, que só fizera antes em pinceladas em uma ou outra obra. É sob um prisma memorialístico que o narrador infundioso recupera fatos e pessoas dos lugares por onde viveu. Constituída no rigor e na contenção e versada em causos nordestinos e anedotas andaluzas, a poética se aproxima do tom jocoso do poema herói-cômico, o que evidencia a presença de uma literatura em similitude com a poesia de cordel. Na elaboração formal, na recuperação de fatos e vultos da literatura em geral e da história Latino- americana os poemas narrativos cravam um dos seus eixos na alta literatura.

À guisa de conclusão, cabe ressaltar que João Cabral recupera em *Crime na Calle Relator* as duas paisagens que mais lhe marcaram: O Sertão e Sevilha. Nota-se a incorporação de vários elementos da cultura espanhola, bem como uma mudança no modo de ver a realidade de seu povo e de sua terra. Cabral retoma a discussão sobre a vida e a morte, sobre a metalinguagem, o erotismo, fazendo a ligação entre o sujeito, o objeto e o fazer poético, como no caso de “O Ferrageiro de Carmona”. É nas linhas do poema narrativo que João Cabral de Melo Neto retoma seu percurso crítico literário dividido entre Brasil e Espanha, poesia e prosa, ainda sob o uso da palavra lacônica.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V.M. *Teoria da literatura*. 8. Ed., Coimbra: Almedina, 1993. p. 43– 74

ALMINO, João. "«O domador de sonhos» e outras imagens da pedra. A construção da poética de João Cabral de Melo Neto de «Pedra do Sono» a «Educação pela Pedra»". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 157/158, Jul. 2000, p. 127-158.

ARAÚJO, Adriana de F. B. *A oposição sertão/cidade do ponto de vista do retirante de Morte e vida Severina*. *Revista Garrafa*, n.º 11 Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa11/v1/adrianaaraujo.html>. Acessado em 01/02/2011

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 19– 52

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad: Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1994.

ATHAYDE, Félix de. *Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. A lógica abismada da poesia. *O Norte*, João pessoa, 22 mar. 1992.

BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In: _____ *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, p. 62-105, 1ª ed. março 1996.

_____. A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. "João Cabral: «Museu de Tudo» e depois". In: _____ *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 157/158, Jul. 2000, p. 159-181.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRANDERELLO, Sara. A Revisão da História oficial em Crime na Calle Relator. In: _____.
Revista USP. n. 67. São Paulo: 2005, p. 317-320.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas: Edição Comentada*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CAMPOS, Haroldo: *O geômetra engajado*. In: _____ *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 1970

_____. *Ideograma*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. "Os poetas concretos e João Cabral de Melo Neto. Um testemunho" . In: _____ *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 157/158, Jul. 2000, p. 27-32.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo*. 3. ed. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1968. v. 3.

_____. *Literatura e Sociedade*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975

_____. *Formação da literatura Brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte /Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v. 2, 383 p.

_____. *O disfarce épico de Basílio da Gama*. In: _____ *Formação da literatura Brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte /Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v. 2, 383 p.

_____. "Um velho artigo"/ Poesia ao Norte. In: _____ *Revista Colóquio/Letras*. Documentos, n.º 157/158, Jul. 2000, p. 13-19.

_____. *Poesia ao Norte*. In: _____ *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2002

CARDOZO, Helania Cunha de Souza. *A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes Espanholas*. Belo Horizonte: UFMG, 2007

CARVALHO, Ricardo Souza. Terra e verso de Espanha em Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto. Scielo proceedings. São Paulo, outubro de 2002. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000200034&script=sci_ar ttext. Acesso em 31/01/2010

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira. Origens e Unidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

CHOCIAY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: MacGraw-Hill, 1974

COUTINHO, Afrânio e COUTINHO, Eduardo de Faria. 6. ed. *A literatura no Brasil - Era modernista*. São Paulo: Global, 2001.

_____. *A literatura no Brasil: introdução geral*. São Paulo: Global, 2003.

_____. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2003. 6 volumes

DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

ELIOT, T.S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1972.

FILHO, João Correia. Do Sertão a Sevilha, no rastro da poesia. *Jornal Valor Econômico*. São Paulo, p. 8 out. 2009

FREYRE, Gilberto. O Boca-de-Ouro. In: _____. *Assombrações do Recife Velho*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987

GOMES, Renato Cordeiro. João Cabral: o narrador infundioso. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, p. 64-69 janeiro-agosto de 1988

HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. In: _____. *Gregório de Matos e a Bahia do século XVIII*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2004.

_____. *Notas sobre o gênero épico*. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.): *Épicos*. São Paulo: EDUSP, 2008.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

LAFETÁ, João Luis. *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *A dimensão da noite*. São Paulo: Editora 34, 2004.

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

_____. "João Cabral : poeta crítico" . In: _____ *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 157/158, Jul. 2000, p. 45-60.

LYRA, Pedro. “[Recensão crítica a ‘Crime na Calle Relator’, de João Cabral de Melo Neto]”. In: _____ *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 103, Maio 1988, p. 103.

LOTMAN, I. *Os elementos e os níveis da paradigmática do texto artístico*. In: _____. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978, p. 171 – 329

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. 1 ed. 4 reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

_____. Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto. In: _____. *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*. São Paulo: ISSN: 1806-289X, ano 9. n. 13, agosto de 2009. Número especial em pdf. Disponível em : http://www.sibila.com.br/images/stories/joaocabral/Joao_cabral_revista.pdf

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

MESCHONNIC, Henri. *Pela poética*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2.ed., Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. P. 26-51.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Tradição Reencontrada: Lirismo e antilirismo em João Cabral. Literatura para quê?*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996, págs. 33-46

MOISÉS, Massaud. *Criação Literária: Introdução à problemática da literatura*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973

_____. *Dicionário de termos literários*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982. São Paulo: Nobel, 1987.

NUNES, Benedito. A máquina do poema. In: _____ *O Dorso do tigre*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 265-275

_____. João Cabral: Filosofia e Poesia. . In: _____ *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 157/158, Jul. 2000, p. 37-44.

_____. João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

_____. João Cabral: *a máquina do poema*/ Benedito Nunes. Org: Adalberto Muller. Brasília: Ed. UNB, 2007

OLIVEIRA, Fernanda Ribeiro Queiroz. *Canto e corte: a épica e o drama nas vozes de Cecília Meireles e João Cabral de Melo Neto*. Goiânia: Ed. UFG, 2006

OLIVEIRA, Marly. João Cabral de Melo Neto: Breve Introdução a uma leitura de sua Obra. In: _____ *Obra Completa*. 1. ed. 4 reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 15-24

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. “Morte do eu, morte do outro” Notas sobre a representação da morte na poesia de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, *Cadernos do CNLF*, vol 2, nº 15, 2009.

PAZ, Octavio. Los signos de rotación. Madrid: Alianza, 1971, p. 309 – 42.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PINHEIRO, Carlos André. O contador de estórias: um caso em Crime na Calle Relator. *Revista ao pé da letra*. Pernambuco, julho-dezembro de 2004. Disponível em: http://www.revistaaopedaletra.net/volumes/vol%206.2/Carlos_Andre_Pinheiro--O contador de estorias um caso em crime na calle relator.pdf. Acesso: 29/01/2001

_____. *Arte da poesia*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. EDUSP/Cultrix, 1976.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Cabral (se) descobre (em) Sevilha: a cidade feita medida*. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários. Vitória, a.3, n.3, 2007

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SALES, José Batista de. *O poema narrativo no Brasil: Das origens a Mário de Andrade*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. (Relatório de Pós- doutoramento)

SALES, José Batista de, s.v. “Poema Narrativo”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 16-06-2011.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia de menos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1952.

_____. João Cabral: outras paisagens. In: *Revista Colóquio/ Letras*. Ensaio, n.º 157/158, Maio jul.2000, p. 105-124

SILVA, Isadora Echardt. “Estudos para uma bailadora andaluza” e os elementos do flamenco. In: *Nau Literária*. Porto Alegre, vol 3. n.º 02 – jul/dez de 2007

SILVA, Odalice de Castro e. O poeta entre duas culturas: João Cabral de Melo Neto entre o Sertão e Sevilha. In: *Revista Gelne*, n.º4. Ceará. Disponível em: http://www.gelne.ufc.br/revista_ano4_no2_33.pdf

SIMÕES, Manuel G. “«Morte e Vida Severina» : da tradição popular à invenção poética”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 157/158, Jul. 2000, p. 99-103.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

TAPIA, Nicolas Extremera. João Cabral: de Brasil a Espanha - Notas para um trayecto poético. In: *Revista Colóquio/ Letras*. Ensaio, n.º 157/158, julho-dezembro 2000, p. 215-225.

_____. Espanha na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Coojornal*. Granada, agosto de 2004. Opinião Acadêmica. Disponível em: <http://www.riototal.com.br/coojornal/academicos048.htm> . Acesso em: 28/01/2001

TAVARES, Bráulio. *Contando histórias em versos: Poesia e Romancelo Popular no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005

TEIXEIRA, Ivan. Aspectos do Pombalismo na Poesia. In: *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. As epopeias antigas. In: *Os Lusíadas- Episódios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. O Sistema brasileiro. In: *Camões e a Poesia Brasileira*. 2. ed. Brasília/São Paulo: Edições Quíron Limitada, 1976

VECCHI, Roberto. "Recife como restos". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, [n.º 157/158](#), Jul. 2000, p. 187-200.

VILLAÇA, Alcides. *Expansão e limite da poesia de João Cabral*. In: BOSI, Alfredo (org.): *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática. 2001

ANEXOS

CRIME NA CALLE RELATOR

"Achas que matei minha avó?
O doutor à noite me disse:
ela não passa desta noite;
melhor para ela, tranquilize-se.

À meia-noite ela acordou;
não de todo, a sede somente;
e pediu: *Dáme pronto, hijita,*
una poquitia de aguardiente.

Eu tinha só dezesseis anos;
só, em casa com a irmã pequena:
como poder não atender
a ordem da avó de noventa?

Já vi gente ressuscitar
com simples gole de cachaça
e *arrancarse por bulerías*
gente da mais encorujada.

E mais: se o doutor já dissera
que da noite não passaria
por que negar uma vontade
que a um condenado se faria?

Fui a esse bar do Pumarero
quase esquina de San Luís;
comprei de fiado uma garrafa
de aguardente (*cazalla* e anís)

que lhe dei cuidadosamente
como uma poção de farmácia,
medida, como uma poção,
como não se mede a cachaça;

CRIME NA CALLE RELATOR

A Luís Jardim

"In that ago when being was believing"
W. H. Auden

que lhe dei com colher de chá
como remédio de farmácia:
Hijita, bebi lo bastante,
disse com ar de comungada.

Logo então voltou a dormir
sorrindo em si como beata,
um semi-sorriso de *gracias*
aos santos óleos da garrafa.

De manhã acordou já morta,
e embora fria e de madeira,
tinha defunta o riso ainda
que a aguardente lhe acendera.”

A TARTARUGA DE MARSELHA

Sai de casa para matar-se.
Desce à Corniche, onde Marselha
não é praia nem porto, é a pique,
cai a pique num mar de pedras.

Ao sair de casa carrega,
como jóia, a que possuía:
a pedra de uma tartaruga,
pedra viva e de companhia.

Quando quase a precipitar-se,
vê que levava a tartaruga
e que ela nada tinha a ver
com a humanidade e suas cuitas.

Deixa-a na mureta que há
entre o marselhês e o abismo;
pensa: sem mim alcançará
a vez do seu próprio Juízo.

Certo essa pedra tem instintos,
mesmo se é pouco nela o bicho;
mas pouco e encolhido na pedra
ele é animal, e tem caprichos,

um dos quais é querer ainda
continuar a viver-se em vida,
desafiar os riscos do trânsito
a despenhar-se ali, suicida.

Eis a tartaruga a correr
como não fazem as tartarugas,
ei-la que salta da mureta,
não para o abismo, para a rua,

onde outra espécie tartaruga
corre com a insensibilidade
do aço, que se sabe que é de aço
e o que lhe cabe em homenagem.

Ela então vê que a tartaruga
nada tem a ver com sua guerra,
nem pediu para suicidar-se
junto com ela, contra as pedras.

Apanha o bicho com paciência,
com ele reatravessa a rua,
volta a casa para guardá-lo
no seu nicho de tartaruga.

Mas passa que, chegando em casa,
aquilo de que ela fugira,
a guerra doméstica acesa,
se incendiara mais ainda.

Resguarda a tartaruga e cai:
não nas pedras que pretendia,
mas nas outras, mais pontiagudas,
que entre todos se proferiam.

Cai entre palavras que voam
como pedras; pedras de briga;
a guerra estava em plena guerra
e armistício ninguém queria,

e ela entra nela como quem
faz assassina a alma suicida.
No outro dia não se explicava
por que quis matar-se esse dia.

AS INFUNDIOSAS

1

Eram três irmãs andaluzas,
da imensa maioria viúva.
Duas delas eram mães de artistas
(a filha sem dons também vinha).

É Utrera, e andaluzas é a tarde
quando a literal irmandade
na casa de uma se reunia
a celebrar a mesma missa.

2

O inórito da missa o inicia
a que não possui filha artista:

“Loucura, soltar por Sevilha
as meninas” (iam nos trinta).

“Quem sabe, depois de Sevilha,
dá-lhes por Madrid, pelas Índias?”

Eu cá não deixo filha minha,
fosse artista, seguir as primas.”

3

As duas outras, mães de artistas,
com paciência seguem a missa:

“Deixar filhas soltas no mundo!”
Pensam: mãe de artista, no fundo,

coisa de bem — ou maldição,
coisa ambigua de sim e não,

há que aceitar: é uma em cem mil
essa paralisia infantil.

4

(Conheci bem as três artistas;
eram todas minhas amigas.

*la fundida; murmurar,
potraço, malícia,
folha, geralmente
terdenciação*

Cantaoras geniais todas três,
quando por *cantes* de Jerez.

Duas eram de ir para o frade
para quem é dura a castidade;

e as más-linguas, a que era bela,
faziam correr que era lésbica.)

5

Após pesar os riscos mis-
das meninas pelos Madri-
a missa das viúvas de Utrera
muda o sermão que se boceja.

“Agora, falar com infúndios;
a verdade é para os detuntos.”

E põem-se a falar faz-de-conta,
que é a verdade que não tem contras.

6

“Agora só vai de Rolls Royce
meu marido” (do cito da foice).

“Pois o meu chegou de avião,
não sei se da França ou Japão.”

“No almoço, Manolo me disse
que vai de férias ao Recife.”

(Então das filhas ameaçadas,
não se lembram, nem das ameaças.)

A inspiração é sempre curta
e tanto mais quando é gratuita.

Esgotam-se os infúndios ricos
que ocorreriam aos maridos;
nem querem infúndios de pobre,
já lhes basta a vida de cobre;
nem maridos têm elas mais,
não mortos de touro, de olivais.

Às vezes, infúndios volviam:
agora a grandeza é das filhas.

"Rocio me escreveu que ela ia
bailar na Arábia dos Sauditas."

"Isso está afastado da Espanha;
lá não chega a Virgem de Triana."

"Mas Rocio sabe de golpes
que nenhum mouro desses pode."

"O contrato da Antónia minha
parece que a leva até Olinda;
depois Rio, Peru, e enfim
Cachoeiro do Itapemirim."

"E o que querem que assinse Regla
leva-a de avião à Inglaterra;
depois, a duas Alemanhas,
quatro Suíças, três Irlandas."

Ficavam nisso horas sem conta,
na conversa ou missa de pompas.

Visitá-las era ir a um teatro
que o espectador vive do palco.

Tinha a visita de ir à mesa
e tomar parte na conversa,
e quase sempre alimentá-la
com infúndios da própria lavra.

O FERRAGEIRO DE CARMONA

Um ferrageiro de Carmona
que me informava de um balcão:
"Aquilo? É de ferro fundido,
foi a fôrma que fez, não a mão."

Só trabalho em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro;
então, corpo a corpo com ele;
domo-o, dobro-o, até o onde quero.

O ferro fundido é sem luita,
é só derramá-lo na fôrma.
Não há nele a queda-de-braço
e o cara-a-cara de uma forja.

Existe grande diferença
do ferro forjado ao fundido;
é uma distância tão enorme
que não pode medir-se a gritos.

Conhece a Giralda em Sevilha?
Decerto subiu lá em cima.
Reparou nas flores de ferro
dos quatro jarros das esquinas?

o que é o
ferrageiro
de Carmona?

Pois aquilo é ferro forjado.
Flores criadas numa outra língua.
Nada têm das flores de forma
moldadas pelas das campinas.

Dou-lhe aqui humilde receita,
ao senhor que dizem ser poeta:
o ferro não deve fundir-se
nem deve a voz ter diarréia.

Forjar: domar o ferro à força,
não até uma flor já sabida,
mas ao que pode até ser flor
se flor parece a quem o diga.”

O EXORCISMO

Madrid, novecentos sessenta.
Aconselham-me o Grão-Doutor.
“Sei que escreve: poderei lê-lo?
Senão tudo, o que acha melhor.”

Na outra semana é a resposta.
“Por que da morte tanto escreve?”
“Nunca da minha, que é pessoal,
mas da morte social, do Nordeste.”

“Certo. Mas além do senhor,
muitos nordestinos escrevem.
Ouvi contar de sua região.
Já li algum livro de Freyre.

Seu escrever da morte é exorcismo,
seu discurso assim me parece:
é o pavor da morte, da sua,
que o faz falar da Nordeste.”

AVENTURA SEM CAÇA OU PESCA

O Parnamirim com sua lama,
e mais lama que rio ele é,

limitava o quintal do fundo
(até lá alcançava a maré).

A porta que o Parnamirim,
que hoje coberto não se vê,
passa ao ir ao Capibaribe
é o vão da Ponte do Vintém.

Explorar: o Parnamirim,
leito de lama quase pez,
era a aventura de um menino
(bem onde um desastre holandês).

Pelo leite sensual e morno,
no andar de andar em massapé,
quando o riacho é só de lama
e já não o emprenha a maré,

à procura de caranguejos,
em caçada ou pesca, não sei,
ia ter ao vão de uma porta,
o arco da Ponte do Vintém.

Na caça ou pesca nunca achava
mais que aratu, que é a rale;
raro o goiamum de aço azul
e o carro de assalto em que vem.

Mas havia o andar pela lama,
amor e medo, pedra e mel,
e era o fim mesmo da aventura
esse andar na lama: ela tem

carinho de carne de coxa
e das mucosas que contém,
certa textura feminina,
acolhimento de mulher,

e certa qualidade viva
que a faz lasciva para o pé.
Andar nela é do bom difícil,
um arrancar-se que não se quer.

Eis que enfim o Capibaribe
e a porta ou Ponte do Vintém;
eis que se acaba a caça ou pesca,
e como sempre acaba em sem.

A grande aventura se acaba
onde o Parnamirim também:
o riacho, na porta da Ponte,
entra o rio-mor, joão-ninguém,

e o aventureiro que o viajava
no leito dele, de mulher;
se escorre, que o Capibaribe
é por ali de amplas marés.

Agora, é voltar para casa
sem que o denunciasse ninguém.
Mas não reandando a lama fêmea,
que a maré emprenha outra vez,

e subi-la com água é lento,
leva tempo, que é o que não tem.
Melhor seguir o cais decrepito
que paralelo ao rio vem,

e à vista do Capibaribe,
que vê tudo mas que não tem
como falar, entrar no porto-
portão frente ao rio, e Amém.

NA DESPEDIDA DE SEVILHA

"*Tó lo bueno le venga a U'ed.*"
Não viveu cá como um qualquer.
Conheceu Sevilha como a Bíblia
fala de conhecer mulher.

Sei tudo dessas relações
de corpo, que não o deixarão
ir de Sevilha a outra cidade
como alguém que se lava as mãos.

Sei que sabe de tudo, até
dos estilos de matar touros;
do *flamenco* e sua goela extrema,
de sua alma esfolada, sem couro.

Sei que bem sabe distinguir
a *soleá* de uma *siguiriya*.
Sei que conhece casa a casa,
sua cal de agora e a cal antiga.

Sei que entende nossos *infundios*,
nossa verdade de mentira
que o sevilhano faz mais franco
mas nunca um Franco nem polícia.

Eu, como simples sevilhano,
só sei *adiós* na minha língua,
nesse andaluz de que a gramática
fala desde Madrid, e de cima.

Vaya con Dios! com o gracioso
que anda na boca das ciganas,
no Pumarejo, em Santa Cru,
nos cais da Barreta e Triana.

Repito *adiós* nesse andaluz
que é o espanhol com mais imagens,
que faz a cigana e a duquesa
benzerem-se igual: *Qué mal ange!*

O DESEMBARGADOR

Menino do Engenho Tabocas,
os traficantes de juizes,
formado, levam-no para o Rio,
pernambucano sem recifes.

Se no sul vive toda a vida,
foi de alma fixa em Pernambuco
e para crer que ainda nele
dá-se a esse exercício fútil

de investigar de onde é que vinha
toda a gente de onde ele veio:
os nomes parentes de engenho
dava-lhe o mascavo e seu cheiro.

Ao aposentar-se a esse vezo
de genealogista sem heráldica,
soma outro viver, Pernambuco:
o do ser, que pouco habitara.

Volta ao sotaque nordestino,
volta a vestir-se ao velho jeito:
ao brim, ao chapéu de abas largas,
senhor de engenho e canaveiro.

Volta ao viver em contra-tempo
que é do seu clã pernambucano,
que vive uma cana-de-açúcar
que hoje só dá no imaginando.

NUMA SEXTA-FEIRA SANTA

Semana Santa na Andaluzia:
o que de sacro ainda o feria.

A de que conta foi em Utrera,
de Sevilha a quase seis léguas.

O grande dia da Semana
é a noite Quinta-Sexta Santa.

Preferiu passá-la em Utrera
que a faz em mais pobre maneira,

mas onde queria assistir

O Cristo Cigano que ia ir

reentrar na Matriz de Utrera
nos braços das saetas da Pepa.

Conto antigo de 1906

Pepa, grande por *bulerías*,
cantando *saetas* estrearia,

e era tão grande o interesse
que de Sevilha veio quem viesse.

2

Passa que cantar por *saetas*,
cante que aceita a própria Igreja,

faz-se com o mesmo compasso
das *siguiriyas*, que os ciganos

carregam no pulso e na língua
para confusão da polícia.

Porém se algum guarda-civil
tiver o ouvido mais sutil

e sentir que o *cantaor* ia
não por *saeta* mas *siguiriya*,

leva o infrator para a cadeia
por desaforo a Franco e à Igreja.

Ora, o cigano canta o que pode,
não aprende: é o que dele jorre,

e sua garganta em carne viva
não sabe linha que a divida.

3

Sucedeu que na Quinta-Feira
Santa, quando manhã da Sexta,

e ia voltar o Cristo Cigano
para o altar, a dormir outro ano,

Pepa celebrou-lhe a agonia
não por *saetas* mas *siguiriyas*.

Um guarda-civil competente
em *flamenco*, imediatamente,

nota a sacrílega infração
dela, e dos que com ela estão.

E às cinco da manhã de Utrera,
manhã santa da Sexta-Feira,

quer levar tudo ao Delegado:
por *cante* e aplaudir o cantado

(Extraterritorial presente
soltou-os, sem mais incidentes.)

4

Ao saírem da Delegacia,
o que fazer? onde se iria?

Lembram: à casa da Cortés
que estará em casa, talvez.

O utrerense que pela Espanha
regressa a Utrera na Semana.

Pois ocultos, na Santa Sexta,
deram a si próprios grande festa.

Sendo ele o só espectador
(cada artista logo o ignorou)

viu o melhor *flamenco* até ali:
o que cada um faz para si,

quando sem público que dê terra
cada um expõe sua febre elétrica.

Nunca ele viu Semana Santa
celebrada tão das entranhas.

FUNERAL NA INGLATERRA

Cônsul, ela foi a um funeral.

De funeral, só viu a igreja.

Nem viu cerimônia: só gente
tentando, sem álcool, conversas.

Garden party no inverno e frio,
quando o jardim dorme ou não há.
Um canteiro todo de cinzas
como que acabam de adubar.

Pensou: certo um novo produto
para atrair a primavera,
um adubo que a faz reviver
ou a amadurece mais depressa.

Convidados ao funeral
vão chegando a cada momento.
Era a afluência tão numerosa
quanto apertado era o terreno.

A preamar dos convidados
foi empurrando-a até o canteiro
que o adubo novo recobria:
"Pisei-o, não vi outro jeito.

Com nojo e muito a contragosto,
pisei-o, andei-o, passei-o;
pisei fundo na cinza fofa,
entrei-a quase ao fornozelo;

era uma cinza farelo, um grude
que se agarrava a meus sapatos;
mais aumentou meu mal-estar;
certa angústia juntou-se ao asco."

A gente estava numa festa:
se falava, falava em nada;
gente das ilhas de toda a Ilha
se reencontrava, farejava.

Toda ao redor desse canteiro onde sentia-se em pecado, mas onde pisavam, cuspiam, jogavam pontas de cigarro.

Na baixa-mar dos convidados pôde sair daquele chão; foi dizer aos donos da festa com britânica compunção:

“Na preamar de tanta gente fui arrastada contra o muro. *Awfully sorry* pelo estrago que fiz no canteiro e no adubo.”

“Em que canteiro?” perguntaram.
 “No único que está cultivado; no que está encostado ao muro, com estranho adubo: importado?”

“Que adubo? Não havia adubo. Eram as cinzas da cremação. Fulano ao morrer nos mandara espalhar suas cinzas no chão,

para sentir-se ainda entre amigos numa conversa derradeira; quietia ao redor do canteiro os que ao redor de sua mesa.”

HISTÓRIA DE PONTES

1

De onde o que foi todo o Recife e hoje é só o Bairro do Recife,

de onde de dia, bancos, bolsas, e à noite prostitutas louras,

de madrugada, quando a angústia veste de chuva morma, e é viúva,

certo Cavalcanti ou Albuquerque voltava a casa, murcha a febre.

2

Na Ponte Maurício de Nassau, deserta, do deserto cão

das pontes (quem não o conhece é melhor que não sofra o teste),

pois N. vê que um outro vinha na mesma calçada em que ele ia.

Vendo alguém, vê-se aliviado: eis onde acender-se um cigarro.

3

A noite na ponte é sem diques, mais, numa ponte do Recife.

A ponte a custo se defende, esgueirando-se frágil, entre

massas cegas, nuvens de treva que a esmagam pelas costelas:

não há sequer a companhia de janela que se abria.

4

Nisso o homem que se aproximava frente a N. a boca escancara,

boca de assombração, vazia, onde um único dente havia,

um dente de frente, o incisivo, único, mas capaz do riso

bestial, que não é o da morte
mas o de quem vem de sua posse.

5

N., Cavalcanti ou quem quer,
pavor e nojo, deu no pé:

varou a Primeiro de Março,
varou a Pracinha do "Diário",

vara disparado a Rua Nova,
nesse então Barão da Vitória,

chega à Ponte da Boa Vista:
outra ilha! quem sabe, a saída.

6

Levando na alma aquele dente,
sem encontrar um recifense

a quem contar, e nos ouvidos
o halito mau daquele riso,

entra na Ponte da Boa Vista
como não se entra na Polícia:

na ponte trelicada, de cárcere,
purgaria o dente que o arde.

7

Já agora, cansado, não corre.
Vê alguém, enfim, pela ponte,

alguém que logo deteria
para dividir o que o crispa.

Detém o estranho, contra a história,
de um dente só que ri na boca.

O estranho o escuta paciente,
como um doutor não ouve um doente.

8

"Riso de um dente só na boca?
Riso, na madrugada roxa?"

Será por acaso este o dente?"
Mostra-o: é o mesmo, e o rir demente.

Por terror, loucura, o que seja,
N. dispara à Tamarineira.

(Cura-o de todo Tio Ulysses.
Não de ponte em Capibaribes).

RUBEM BRAGA E O HOMEM DO FAROL

É necessário vocação
na carreira de faroleiro.
Consta do serviço civil,
tem obrigações e direitos.

Porém não se entra nela como
em qualquer outra profissão:
entrar para ser faroleiro
é como entrar em religião.

É como entrar-se para a Igreja
numa ordem contemplativa,
pois no alto cargo se cavalgam
vazios propícios à mística.

Na torre só, mais: isolado
de tudo o que faz transeunte,
habita a linha de fronteira
onde espaço e tempo se fundem.

O mar em volta do farol
é qual relógio sem ponteiros.
O faroleiro é só em si,
sem companhia nem do espelho.

O faroleiro é como nu,
 ser devassado por janelas
 que o cercam de todos os lados
 e para o nada sempre abertas,
 sobreindo para esse nada
 que há na fronteira espaço-tempo:
 o silêncio, que abafa como
 almofada de algodão denso.

Ora o nada aberto ao redor
 leva-o à posição uterina,
 fechando-o ainda mais em si,
 habitando a moela mais íntima,
 ora dissolve o faroleiro,
 que embora desperto se anula:
 as vias da contemplação,
 qualquer das duas, se quer, usa.

Rubem Braga uma vez tentou
 salvá-lo do não metafísico:
 foi visitar um faroleiro
 titular de uma ilha do Rio.

Rubem Braga logo decide:
 não é homem de introspecção.
 Vê que precisa de diálogo
 esse afogado em tanto não.

De volta ao Rio, nos jornais,
 lança um apelo: que doassem
 vitrolas, rádios, qualquer voz
 ao navegante sem navegagens.

O CIRCO

1

Passou num engenho de açúcar
 de Pernambuco, numa data
 entre os engenhos de Zé Lins
 e os de Casa Grande & Senzala.

Para saber-se de um engenho,
 melhor recorrer a esses livros:
 neles habita toda a gente
 que os habitava, e seu estilo,

com seus parentes e aderentes,
 bichos e cassacos, ambíguos,
 todos na ilha que se defende
 do canavial que faz vazio.

Mas nessas ilhas que se vedam,
 tempo líquido, ele se infiltra,
 ele, o canavial, seu bocejo
 e sua atmosfera sem saída.

2

Pois no povoado ali de perto
 certo dia aparece um circo
 com seu imenso cogumelo,
 encanto de pobre e de rico.

Na noite de estréia do circo
 vai completa toda a família.
 Vai completa, e só quando volta
 se vê que incompleta da filha.

Nunca se pode descobrir,
 entre o Porsinunga e Goiana,
 onde se evaporou o circo
 com seu cogumelo de lona.

Melhor: onde pousou o circo.
 Nem mesmo se pousou no chão,
 nem quando foi que o cogumelo
 fez-se o milagre de um balão.

3

Desde esse dia o engenho murcha
 e é sem defesa na sua ilha:
 agora o corrói pelo miolo
 a aguardante que ele destila.

A barba cresce como as canas
criadas soltas sem seu dono.
O mofo cobre a casa-grande
e a entorpece como um sono.

O mato solto e gota a gota
devolve os tijolos à terra.
Sem estílo, agora é de morte
a atmosfera antiga e de sesta.

Com mais álcool o dono do engenho
a todos os seus sobrevive.
Vende as terras e vai-se barbado
a um cemitério do Recife.

4

Anos depois, quando o engenho
é anônima terra de Usina,
baixa o circo nesse povoado
que já não tem quem antes tinha.

O circo também definiu:
está mais murcho o cogumelo
e suas mágicas de feira
já não possuem o mesmo apelo.

Os animais estão mais magros
como burrama num mau pasto
e os artistas que estão mais gordos
não estão nem assim mais sábios.

Se o circo parasse alguns dias,
se cada dia não viajasse,
teria ervas-de-passarinho
nas frestas do sujo velame.

5

A moça que esgotara todas
formas de fuga que tectá,
de viajar, de não ser a espera,
nas sestras vãs da camarinha,

viajara, não sabe por onde,
sabe que raro mais de um dia
dormira num mesmo povoado:
mas era o viajar que a cozia.

No circo, de tudo fizera,
foi de equilibrista a cantora;
o tempo é que a obrigando
a preferir tal arte a tal outra,

e agora, gorda e proprietária,
não equilibra, se equilibra,
não no arame, no tamborete
precário da bilheteria.

6

Nem se lembra que foi dali
que levantou voo certo dia.
Também se lembrasse ou buscasse
nada do de então acharia.

Veria horizontes de cana,
como os que vira em toda parte,
cana que após gastar o homem
dá-lhe a paz de sentir passar-se,

especial imagem do tempo,
que tem a missão assassina
mas que depois dilui no homem
a sensação de que se fina.

Talvez disso viveu fugindo,
do antigo engenho e seu bocejo;
não se sente quem sente o tempo
vivendo em cima de dois eixos.

O "BICHO"

Um prêmio fora oferecido
pela Rainha de Castela

a quem no salto de Colombo em primeiro avistasse terra.

(E era justo: saltar no escuro e de olhos cegos, abre parênteses fáceis de abrir, mas que fechar é quem sabe? ou suicidamente.)

É coisa de saber na escola que foi Juan Rodriguez Bermejo, chamado Rodrigo de Triana, nome do bairro de seu berço,

Triana, que de toda Sevilha, foi o bairro mais marinheiro, e onde ganhou em nome de rua o que lhe roubaram em dinheiro.

Colón-Colombo, que Claudel a ser Santo candidatou, com o são caráter que lhe dão (se o teve, dele pouco usou),

pois *Sant Colón* (no então, dormia), depois de embolsar mil mil vezes os Grandes Prêmios, exigiu que o "bicho" também fosse dele.

Foi assim que o Grande-Almirante, Santo-Almirante, quando o elejam, além de embolsar a fatura embolsou também a gorjeta.

O que não se aprende: Rodrigo muda de roupa e aventura: veste mouro, despe uma igreja de santidades tão tacanhas.

HISTÓRIA DE MAU CARÁTER

A Faculdade de Direito de Olinda, depois do Recife,

envolvia todos seus Lentes de uma aura (a toga?) de Pontífice.

Então, ser Lente de Direito é mais que ser Governador: este só governa quatro anos, e aquele é sempre e tem Doutor.

Uma vez, na vaga que abreira, de um Direito que acaba em *al*, o rico que a ela se apresenta tem o pobre como rival.

Este, rato de livraria, descobriu que a Ramiro Costa recebera dois exemplares do tratado de última moda.

Era um tratado italiano, que a Itália então é o figurino, e o pobre vendo como tê-lo vê o rico pela rua vindo.

Para o adversário: "Fulano, estamos de parabéns, ambos. Ramiro tem dois exemplares da bíblia do Grande Italiano.

Não comprei. Estou procurando quem me empreste tanto dinheiro. Mas vá comprar um deles. Homem, é útil focinhar livreiros."

Na loja, na manhã seguinte, já no sebo os tratados nossos, diz-lhe o caixeiro: "Esgotou ontem. Vendemos os dois a um só moço."

NUMA SESSÃO DO GRÊMIO

Sessão do Grêmio da ex-Capital. Hora (são horas!) de anotar mortes.

O Tabelaio, Imortal, soeitra:
W. H. Auden.

Ninguém sabe quem, de onde vem.
Aceitam o voto e te aplaudem,
que é da morte ser celebrada,
W. H. Auden.

A nenhum grémio como o nosso,
que assegura a imortalidade,
pertenceste, estás mesmo morto,
W. H. Auden.

Ao entre-ribo dos Imortais
e ao descobrir que um Auden morre,
invejei-te a mortalidade,
W. H. Auden.

EPISÓDIO DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA

1

É Alicante. E é a Guerra Civil.
A Espanha começa a encolher
sua pele de touro. É um rosário
de portos, onde recolher

a Espanha, contra a onda franquista,
estrangeira, porém de dentro
para fora, e no mar de Homero
um reabrir de templos e Vendo.

Há ainda o farol de Madrid,
só de todo, como um farol:
Madrid, dessagrada de tudo,
acende com ruínas seu sol:

esse sol, porém, já começa
a mostrar que o fim do fogo é cinza:
não é já o de meio-dia, claro,
é sol que se requenta, à míngua.

2

Rafael mais seu batalhão
marcham a Alicante, embarcar
para algum outro porto ou praia
do já fraco sistema solar.

Em Alicante todo o que chega
vê a Espanha de mãos ao alto:
é engano, são os guindastes
ante o mar deserto de barcos.

Recebem os republicanos
mas sem baixar os braços ferros:
não têm outros gestos os gigantes
senão a inteireza de ferro.

Nada podem eles fazer:
ainda é maior seu desespero;
serão guindastes para Franco
que, sabem, aperta seu cerco.

3

Esses refugiados que esperam
do mar os prometidos barcos,
criam no porto, enquanto esperam,
senão cidade, novos bairros.

Não são tropa que se retira:
é a retirada de províncias
que crêem que o mar é outra Mancha
e que o horizonte, outra Castilha.

O país interior vai-se ao mar.
Não para fugir, querem ilha:
onde bebês, bichos, trapos sujos,
refaçam, pobre, uma família.

Mas do mar, os barcos não chegam:
chegam os franquistas nas colinas,
e no ar mais perto das fogueiras,
o ser-contra espanhol, se afirma.

De certo também são capazes
de idênticas libertinagens

uma vez soltos, porém como
se liberar daquele tronco

em que os aprisionaram os táticos
argentinos, também gramáticos.

E enquanto os fugitivos seguem
com a soltura, a sem lei que os regem,

nos bancos é uma a indignação:
dos que vão vencendo e dos que não:

“Voltamos ao futebol de ontem?
Voltou a ser um jogo dos onze?”

Voltou a ser jogar de pião?
Chegou até cá a subversão?

Como é possível haver xadrez?
Sem gramática, bispos, reis?”

ANTONIO SILVINO NO ENGENHO POÇO

Meu avô, varanda do Poço,
passa calma seu almoço.

No revezo, em frente da casa,
para uma burra ajaezada:

“Falo ao seu Doutor João de Melo?

Muito prazer em conhecê-lo.
Conheço sua irmã, Dona Bela,

que lhe lembra lembranças dela.
Todos no Ingá do Bacamarte

estavam bem, até duas tardes.
Na Serra Verde é muita a seca,

que ao Mojeiro nunca que desça!”

Uma pausa. Parou de dizer:
Mas a pausa não tem por quê.

Se sente sua hesitação
planando no ar, como gavião.

Já esgotados de ler, reler
a linha desse mar por onde,
e de insultar-se, discutindo,
onde os franquistas, em que monte?

uma morna imobilidade
cai, ou sober, de onde o mormaço,
em soldados de linha, famílias,
e o pouco que trazem, é de aço.

Por trás da espera há sempre a morte.
Morte há na sala do dentista.
Há uma morte densa, nessa hora
que vai da fixada à cumprida.

Nunca esperar foi tanto a morte,
entre o mar vazio e as colinas,
entre o não vir de um lado, e do outro
a execução que se aproxima.

BRASIL 4 X ARGENTINA O (Guayaquil 1981)

Quebraram a chave da gaiola
e os quadros-negros da escola.

Rebentaram enfim as grades
que os prendiam todas as tardes.

Nos fugitivos, é a surpresa,
vendo que tomaram-se as rédeas

(dos técnicos mudos, mas surpresos,
brancos, no banco, com medo).

Estão presos os da outra gaiola,
que não souberam abrir a porta:

ou não o puderam, contra o jogo
dos que estavam de fora, soltos.

Enfim, toca burra s' embora:
 "E esse o caminho para a Glória?"
 O "Diário", à noite no Engenho,
 contara que um novo Sargento,
 o bando inteiro dispersou;
 Silvino em fuga viaja só.
 João de Melo chama: "Marocas,
 sabe quem veto aqui agora?
 António Silvino: ia sozinho,
 sem mesmo o pajem de um menino.
 Não tinha mesmo um guarda-sol.
 Mas na garganta tinha o nó
 de quem quer pedir uma coisa
 mas se afoga nela, e não ousa.
 Falou pouco, deu novas de Bela,
 como se mandado por ela.
 Viria à procura de um coito
 nas capoeiras fundas do Poço?
 Mas o que o terá impedido
 de me fazer qualquer pedido?
 Minha barba? Será que a barba
 dá a quem, mau caráter de praça?
 Meu 'Doutor'? Quem nesse arredor
 não tem um diploma que expor?
 De gosto, o haveria atendido.
 Ele não é um simples bandido.
 E repugna-me sabê-lo caça
 da polícia que não o faz de graça."

BECO DA FACADA

1

No escuro Beco da Facada
 (porque tal nome, se ignorava,
 mas porque não permambucano
 era sem porquês e sem quando)
 nunca viu-se alma do outro mundo:
 mas de medo armado, no punho,

... se andava o beco longo e escuro,
 o mais arredado dos muros.

Quem nele, mais que numa rua,
 numa emboscada se aventura,
 onde faca que não se via
 retesa a noite e a faz mais fria.

Mas faca só tinha no nome:
 nunca se vira sangue de homem
 derramado entre as ricas chácaras
 que de cada lado ladravam.

2

"Da facada", dizia a placa.
 Portanto, nele, andou uma faca.

O nome não era anedota:
 alguma faca ali voou, solta.

Cada antigo sabia o que houve,
 que um outro qual a crer negou-se.

A forma exata "da facada"
 dava lugar a versões vagas,

que como fungos, cogumelos
 brotassem na noite do beco,

distintas em tudo, senão
 em que havia faca em ação.

(Certa noite, naquele beco,
 de facas se voando, no medo,

apesar do texto de faca,
 Um assassinou Outro, a bala).

CENAS DA VIDA DE JOAQUIM CARDOZO

A tragédia grega e o mar do Nordeste

Chega o Nordeste de Setembro:
O Inverno se foi, com seus ventos.

Tinham voz própria, me dizia:
com as ondas longo discutiam.

Com o Inverno, acaba a temporada
de teatro, a que ele não faltava,
quando ainda engenheiro de campo
arma, à noite, a tenda de pano.

Dizia ouvir, marés inteiras,
diálogos de tragédia grega:

o vento e o mar se apostrofavam
com vozes aos berros, de raiva,
e com tal raiva, com tal nervo,
que dispensava ler o texto.

Dizia sentir o tremendo
da tragédia, seu argumento,
a que o murmurar dos coqueiros
fazia o coro lastimero.

Na maré-alta, o pleito sobe,
na maré-baixa, baixa e morre.

O teatro desses personagens
que entoavam vozes sem face
pensava algum dia escrever,
dando ao som um texto que ler.

Seguiria seu ritmo, enchendo-o,
subindo e caindo no silêncio.

Não é essa a curva das estórias?
Não é esse o trajeto da História?

(Não soube se escreveu tais peças.
Talvez, pensando melhor nelas,
achasse ocioso pôr palavras
em formas vazias tão claras).

Um poema sempre se fazendo

Muito embora sua obra pequena,
viviu escrevendo-se um poema:

não no papel, mas na memória,
um papel de pouca demora.

Na memória, é fácil compor
todo o dia, seja onde for:

sentado, escritor, numa mesa,
ou andando, entre a hora e a pressa

de uma cidade que abalroa,
que exige de quem anda proa,

onde quem anda é entre choques
ou se esgueira como quem foge.

Cardozo levava seu poema:
a poesia, não leva a pena

de fazê-la, a pena é abstrata,
é o fazer, re-fazer, guardá-la.

E nele vai sem romantismos:
nem o de vir de paroxismos

De calça e paletó de amianto,
ei-lo entre os cantados encantos,

sem sentir que esse mar que o cerne
é o Atlântico do Nordeste:

de Guarabira, Pirangi,
Carne de Vaca, Serrambi.

Recifense, a um cria de engenho,
ditou as canas de seu tempo,

e impaciente, a um mestre-de-obras,
que espera a planta há mais de uma hora,

enquanto ele diz das finezas
da poesia e escrita chinesas:

“Qual, é inconcebível, meu caro,
no Rio, onde o último é o trabalho,

you quer proceder à antiga
conversa de China e poesia.”

Não canaveiro pernambucano,
abria exceção para Campos.

É em Campos que Maria Luísa
e ele ouvem a chuva, sem camisa.

Viagem à Europa e depois

Antes da Guerra, fora à Europa.
Bebeu-a até a última hora.

Por cá, a poesia é sempre o dengue
do falso índio, homossensualmente.

No Nordeste, Freyre e a reação
para trazer a bola ao chão.

nem o mais de moda e moderno,
de escalar fingidos infernos.

Ele vivia com seu poema
como outros vivem com sua crença:

a dele é o poema do momento,
que leva sem mudar de génio.

No Recife, em todas as horas,
no Rio, (quem melhor o ignora?)

eis como escrevia, me disse,
o poeta que fez o Recife.

Assim, não deu trabalho aos prelos:
se sequer cuida de escrevê-los!

Se só se alguém lhe pede um poema
reescreve algum que ainda lembra.

O exilado indiferente

A esse recifense de praias
obrigam-no a deixar seu mapa:

outro pernambucano, truão,
(nada é do grego Agamenão)

disse que o não queria mais
no espaço de que é capataz.

Seqüestram-no amizades boas,
às carreiras, para Alagoas

e, dos Maccióis, num navio
vem viver federal, no exílio

(que ele habitaria sem queixa,
nunca de camarinha e mesa).

Mas é coisa de romancista,
não de política, polícia.

Volta da Europa ao "Lafaiete",
como se inda ontem lá estivesse.

Escreveu três poemas na Europa:
dois se apagaram na memória.

Compõe alguns poemas, ainda,
mas quase todos viram cinza,

porque, completados, ninguém
colhe-os da memória onde os tem.

Eis talvez o melhor momento
para ele, de seu despenho:

a Polícia, na mira, o tem;
mas no "Lafaiete" entretém,

e enquanto entretém, entretêcê,
em sinal mais, quem lá aparece:

é sem pregação, manifesto
(e o gesto só o vê quem de perto);

sabe o gesto sábio e ambíguo:
é sempre com o mesmo sorriso

que devolve o mau poema-sim
e o fascista-sim porque sim.

Assim viveu até que o Truão.
Até que Oscar pôs-lhe nas mãos

botar Brasília em pé. Qual a moçada?
Deu-nos um novo Frei Caneca.

A MORTE DE "GALLITO"

Quis tourear muito de perto
um touro miope (burricego),
sem conseguir nele mandar,
fazê-lo investir, arrancar.

Cansado, se afasta do touro,
("Fazê-lo touro não posso.");

Mas o touro, de longe o vê,
e o investe com todos os pés.

José o sente, estende a "muleta",
para desviá-lo de sua meta;

o touro não a vê, já está perto,
vai no que vira, o talhe esbelto.

Ele tinha tal sabedoria
que seu toureiro era geometria,

e sabia tudo dos touros,
de seus defeitos, de seus gostos.

Surpreende então a Espanha toda,
já em bombas, a maior bomba:

"A José", e há quem não creia
"matou um touro em Talavera."

FIM DE "CRIME NA CALLE RELATOR"

