

HISTÓRIA, MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE EM JOÃO CABRAL

Éverton Barbosa Correia¹

RESUMO

O universo canavieiro destacado na escrita de João Cabral de Melo Neto raramente tem sido associado à sua família e, por extensão, à respectiva experiência histórica. A partir do poema “Seu Melo, do Engenho Tabocas”, publicado no *Agrestes* (1986), a memória histórica e subjetiva serão exploradas, considerando a propriedade de seu bisavô - convertido em personagem do poema. Assim, teremos o autor inserido numa ambiência representativa de nossa história, que traz consigo um conjunto de contradições, cujas consequências são identificáveis no nosso meio social e na expressão do poeta.

Palavras-chave: Poesia brasileira moderna. João Cabral de Melo Neto. Memória. História do Brasil. Subjetividade.

PARTICULARIDADES DE UMA VIDA EM EXPRESSÃO

É bem sabido que João Cabral de Melo Neto percorreu os espaços mais privilegiados para um escritor de sua época: foi cônsul, embaixador e membro da Academia Brasileira de Letras. Antes de ocupar tais cargos, também foi simpatizante do materialismo dialético, o que lhe rendeu afastamento e, por consequência, suspensão dos vencimentos do Itamaraty, aonde voltaria sob ingerência de amigos e familiares. Após quase dois anos sem fonte de renda – entre 1952 e 1954 - e já com três filhos, voltou ao serviço público. A partir do episódio, é difícil encontrar declarações suas de cunho político, tendo se restringido ao âmbito literário e, mesmo aí, foi se pronunciando cada vez menos, salvo em entrevistas às quais era chamado para falar sobre sua obra. Mesmo aí

não fazia mais as declarações com o desassombro anterior e que lhe custou não só dissabores no ambiente de trabalho, mas também o afastamento de alguns amigos, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, cuja reaproximação está registrada através de bilhete que sequer foi enviado ao destinatário, onde o poeta mineiro ensaia hesitante a reaproximação, com o seguinte argumento.

Está comigo o exemplar do *Auto do frade*, com sua dedicatória cordial. Recebi-o com alegria, pois quebra um silêncio de muitos anos, para o qual não encontro outra explicação senão... a falta de explicação. Sempre estranhei o afastamento a que nos vimos submetidos e que não foi motivado por qualquer desentendimento ou desavença entre nós. (MELO NETO, 2001, p.247)

Sem que houvesse, de fato, um motivo aparente para o afastamento, não consta no período de maio de 1957 a abril de 1984 qualquer outro bilhete não enviado por ambas as partes nos despojos de nenhum dos dois autores. As dedicatórias e menções regulares que constavam reciprocamente nas respectivas obras também desaparecem a partir da década de 1950. Não estranha, a partir disso, que o modelo de poeta de João Cabral tenha se restringido a Joaquim Cardozo, que comparece pontual e regularmente até os últimos livros de João Cabral como amigo e mestre. Se o episódio ilustra o desfecho de uma amizade literária muito benquista pelo poeta pernambucano, sua relação com o meio literário não deixou de ser controvertida daí em diante. Basta lembrar que seu impulso editorial vai se arrefecer desde então, depois de empreitadas vigorosas como a do seu selo *O livro inconsútil* – que publicou vários autores brasileiros - e a da revista *O cavalo de todas as cores* pensada e realizada em parceria com Alberto de Serpa - que não ultrapassou a publicação de um número.

Mesmo a acolhida unânime que teve na Academia Brasileira de Letras, quando de sua entrada, em 1969, não lhe trouxe de volta condição confortável, a tirar pela quantidade de pronunciamentos nas sessões daquela casa, que são praticamente inexistentes, apesar de ali ter ficado por quase vinte anos. Se a Academia pôde funcionar como blindagem às acusações pelas quais pagou tão alto tributo, por outro lado, não contribuiu para que ele se expressasse espontaneamente e sua fala foi escasseando cada vez mais, inclusive junto a amigos como Lauro Escorel, José Guilherme Merquior e Vinicius de Moraes. Não

custa lembrar que junto a esses amigos, estava também Antonio Houaiss, que havia sido implicado no mesmo processo que atingiu uma meia dúzia de diplomatas, identificados com o comunismo, sob a acusação de que estariam formando um sistema paralelo ao governo brasileiro no interior do Itamaraty. Na voz de Carlos Lacerda, que precipitou a derrubada de Getúlio Vargas, tais acusações, por mais disparatadas que fossem, pareciam verossímeis. Interessa destacar que, antes mesmo de chegar à Academia, Lauro Escorel, Antonio Houaiss e José Guilherme Merquior já tinham devotado crítica à poesia de João Cabral. Havendo, pois, uma interlocução literária que se desencadeava a partir do corpo diplomático, convém considerar o agrupamento crítico anterior à consagração do poeta e também anterior à sua consagração acadêmica.

Assinalada a relação do poeta com os espaços que ocupou e sua repercussão na crítica que sedimentou o primeiro olhar sobre sua obra, nem sempre o seu passado pessoal figura nas interpretações que lhe foram devotadas, embora aquele passado irrompa com regularidade pontual desde seu primeiro momento, como veremos. Acresce ainda que, mesmo a crítica que lhe é simpática, quando se volta para sua produção de maturidade, dificilmente enxerga aí as relações do seu seio familiar com o patriarcado canavieiro, o que poderia iluminar sua obra de outro modo e dirimir algo da névoa que sombreia sua poesia. Reside aí parte da motivação que anima este escrito, como se vê, voltado para as circunstâncias em que o autor esteve envolto, com o propósito de modalizar melhor a impostação de sua voz que é, sem dúvida, de tonalidade singular.

Para tanto, cumpre incidir alguma luz sobre sua produção ulterior, onde seu comprometimento social aparece sob outra perspectiva, não exatamente idêntica à dos primeiros livros, inclusive devido à tematização recortada, que se torna mais analítica e mais palpável. Aliás, não são poucas as razões para que a crítica do autor tenha se concentrado verticalmente na parte da obra que vai de *Pedra do sono* (1942) até *A educação pela pedra* (1966), atenuando a compreensão do autor de uma meia dúzia de livros escritos entre a década de setenta e noventa, coletânea essa que compõe algo como um terço de sua produção poética. Nascido em 1920, é mais do que plausível que, ao entrar na casa dos cinquenta, o universo da memória aflorasse justamente no quadrante de livros que se

constitui a partir da década de 1970. Como memória e incógnita tornam-se sinônimos muitas vezes quando nos referirmos à produção literária de um autor, talvez já seja o momento de cifrar aquela incógnita concernente a João Cabral.

Não deixa de ser curioso que, a partir de então, a escrita de João Cabral passe a ser ideologicamente indefinida e figuras que apareceram no seu interior até aquela altura sob o viés da ironia serão homenageados posteriormente, a exemplo de Gilberto Freyre que, além de ter sido assumido primo, é alçado à condição de modelo de escrita (MELO NETO, 1981, p. 102). Aquele mesmo poeta, a quem expressão subjetiva parecia um demérito e a cuja crítica era associada toda sorte dejetos do Capibaribe, parecia ver também ali algo do legado histórico com outra perspectiva. Até porque das margens do rio se espalhava toda uma série de propriedades da família, que, além de frequentar, forjou também sua experiência visual. Na infância, era dos casarões que o poeta mirava o Capibaribe como se estivesse assistindo a um filme, conforme registrou diversas vezes nos seus versos. Mais: naqueles sobrados, rodeados de portos e vacarias, oscilava a vivência da sua família que ora se voltava para o Recife urbano e ilustrado, ora para os engenhos onde estava cravada a sua experiência infantil e ancestral, a exemplo do que se depreende do seguinte poema.

Seu Melo, do Engenho Tabocas

A Mauro Mota, também seu bisneto.

1

Houve um Pau-d'Alho que já foi
e não se vê no que sobrou:
então, sobradões de azulejo
(ainda hoje ao sol) foram o sol

de muito engenho que em sua órbita
moía-se a todo o vapor,
mandando mascavado e histórias
de engenho: do sabido teor,

em que só um lado da história
como que consegue ter cor:
história sem cheiro ou mau cheiro,
por exemplo, os do suor.

2

Histórias de engenho: de crimes
que não o que a safra atrás;
a briga inigual com as usinas
(nesse então, Engenhos Centrais);

histórias de engenho: de crimes
de escravo (unânime é o acordo);
de brigas de senhor de engenho,
de briga entre irmãos, genro e sogro;

a de um cangaceiro acoitado
sob o fraque do promotor;
de leilões de escravos, do padre
que o filho menino leiloou.

3

Histórias de engenho: as do próprio
Cabral de Melo das Tabocas:
mais conhecida, a do francês
que foi mascatear à sua porta.

Gabou-se da filha mais velha,
que falava francês. Chamou-a:
e enquanto ela fala ao francês,
no francês de colégio ou prova,

da cara dela, fixamente,
nenhum momento ele descola:
matava o galego a pau, disse,
se do que dissesse ela cora.

4

Pau d'Alho então: o Tapacurá,
sua várzea, Poço, Cruz, Tabocas,
Engenho Velho e Engenho Novo,
e Tiúma, de ingleses, já polva;

por onde Seu Melo e sua boca
melhor, Seu Melo e suas desbocas,
não se ousava mandar calar,
por alto que dissesse as coisas;

Pau d'Alho, onde ele falava alto,
do alto do vozeirão, das botas,
da boca Melo Azedo, mortal,
mais que as circunstâncias pistolas. (MELO NETO, 2008, pp. 489-491)

O “Seu Melo” do título do poema é, na verdade, Francisco Antonio Cabral de Mello, filho de João de Mello Azevedo, de quem herdara o epíteto de “Melo Azedo”, e pai de João Cabral de Mello, de quem o poeta herdou o nome, ou seja, seu avô. Trata-se, portanto, de seu ascendente direto na linhagem dos “Cabral de Mello”. O Engenho Tabocas remete à guerra contra os holandeses, pois foi nos seus arredores que se deram várias batalhas, às margens do rio Tapacurá, afluente do Capibaribe, que também aparece no poema. A dedicatória traz um enunciado que merece atenção, pois apesar de Mauro Mota não ter penetrado o

público em extensão e profundidade que sequer lembre a de João Cabral, era escritor como geógrafo e como poeta. Também foi membro da Academia Brasileira de Letras, então, quando seu nome aparece grafado junto à expressão “também seu bisneto”, quer dizer: também seu bisneto, além de poeta e acadêmico. Com isso, o autor do poema reivindica não só a genealogia a que ambos os escritores pertencem – o que é anunciado -, mas também sublinha um comprometimento com a poesia que considera a história e a geografia dos sujeitos envolvidos.

No caso de João Cabral confessar-se entranhado em certo estrato social mercê de lugar preciso – refira-se ao Recife ou a Sevilha – passa a ser um traço distintivo e, por conseguinte, vem a ser também um modo de pensar a poesia, através da própria condição que ele oferece como objeto de análise. Isso não deixa de ser um modo ético de atuar na poesia e, através dela, atuar eticamente no mundo que se apresentou como sendo seu, já que se quer inscrito num lugar que condiciona a impositação de sua voz. Sem ignorar, com efeito, que todo esse conjunto de artifícios certamente dificulta sua audição, ao assumir um compromisso que só é social, porque é antes histórico e estético.

Também por isso, o autor se oferece como objeto de uma circunstância, para fugir a qualquer especulação vazia na qual não estivesse implicado concretamente enquanto sujeito histórico. Porque se assume atrelado ao patriarcado canavieiro é que João Cabral não se deixa subtrair a um quadro conceitual previamente dado e nem se conforma à ideologia em voga. Mas, em vez disso, aquela matéria passa a ser constituinte do seu discurso, uma vez que já foi vivida e, antes dele, vivida por seus antepassados. Assim, fazendo coincidir a história que lhe chegou como sendo sua, o poeta encontra um veio expressivo todo próprio, porque o argumento se projeta em vários níveis, que conjugam o individual e o coletivo, já que um passado não se inventa. Tem-se um ou não se tem. Por mais aberrante que se possa nos parecer a tradição social oriunda do patriarcado canavieiro - ou mesmo dos bandeirantes -, é com essas referências que temos de lidar, porque é também o nosso passado e que, na obra de João Cabral, se confunde com sua experiência subjetiva, uma vez que se conjuga ao modelo formal, concorrentes entre si para a definição de seu veio expressivo.

MEMÓRIA CANAVIEIRA NA POESIA DE JOÃO CABRAL

Talvez valha a pena abrir um parênteses, lembrando que a conversão do dado exterior em elemento subjetivo – tão próprio à lírica – adquire outra feição na poesia de João Cabral, porque é a história – vivida por seus antepassados ou a eles relacionada – que o poeta converte em matéria de expressão. Levando em conta que sua expressividade não se pauta ostensivamente pela indicação de um “eu”, não podemos ignorá-la no quanto possui de traço distintivo, sobretudo se a considerarmos como suporte de um sujeito que se exhibe em situação específica, onde o passado familiar tem valor de representação histórica, sem considerar a história teleologicamente como exemplo de unidade ou identidade nacional. Ao invés, convém tomar a história que aparece na obra de João Cabral como aquilo que se apresentou circunstancialmente para os sujeitos cujas famílias já estavam no Brasil antes da vinda da família real portuguesa, tal como acontece com o ramo familiar que liga o poeta ao personagem do poema.

Muito ao gosto do autor, o poema é constituído de quatro partes, com três quadras cada uma, totalizando 12 versos por parte. Os versos oscilam entre octossílabos e eneassílabos, com variações concordes ao andamento de cada estrofe. O seu enredo se desenrola ao longo das quatro partes, constituindo cada uma um enunciado que corresponde à estrutura geral do poema, quais sejam: 1 - o reconhecimento de que existiu um lugar com suas próprias histórias; 2 - a especificação dos tipos de história que surgiam daquele lugar; 3 - as histórias particulares ao Engenho Tabocas; 4 - a enumeração dos engenhos que circundavam o Pau d'Alho em contraposição a Seu Melo, que se constitui como figura autônoma e que de tão mal-afamado foi convertido em assombração – segundo informações de Evaldo Cabral de Mello. De modo que há uma redução gradativa do lugar que é portador de uma história e se dilui em múltiplas micro-histórias, resvalando num homem que se confunde com o lugar. O homem é um dos bisavós paternos de João Cabral.

A história aparece já na primeira parte do poema, através do *enjambement* que encavala o sétimo no oitavo verso com o enunciado “histórias de engenho”. A partir daí, podemos extrair algumas informações: a primeira é a de que além de açúcar, mel, cachaça e rapadura, os engenhos também produziam histórias. Atente-se para o uso do plural, que não restringe a história vinculada ao universo canavieiro como sendo uma narrativa mítica ou encadeada linearmente, para produzir impressão no seu leitor. Por isso, a história se dilata em pequenos episódios, mas antes de o autor descrever o tipo de história que decorria ali, confere-lhe uma classificação segundo o olfato: história sem cheiro, história sem mau cheiro e história sem cheiro de suor. Ao reconhecer tão criteriosamente limpas aquelas histórias, o poeta assume a distorção que é feita sob o ponto de vista dos narradores, que a separam do trabalho e de outras condicionantes que pudessem sujar a história.

Algo contrário a esta disposição é enunciado na segunda parte do poema, através dos primeiros versos das suas respectivas duas primeiras quadras, que é o “Histórias de engenhos: de crimes”. Crimes, obviamente, cometidos contra os escravos, mas também contra outros senhores de engenho e até entre membros da mesma família, o que oferece viva dimensão daquele patriarcado já em decadência, quando se vê “um cangaceiro acoitado sob o fraque do promotor”. No poema “Antonio Silvino no Engenho do Poço” publicado no livro seguinte, que é *Crime na Calle Relator* (1987), o poeta relata fato similar ocorrido com seu avô João Cabral de Mello, portanto, filho do Seu Mello das Tabocas, que, segundo a narração, não se apercebe de semelhante pedido do cangaceiro.

Por aí reconhecemos que há uma história que se constrói aos poucos e aos pedaços, tanto na historiografia que anima a escrita de João Cabral quanto na sua própria escritura, o que no poema sob análise se verifica até mesmo pela reincidência da palavra “história” que se repete reiteradas vezes até a última parte, quando o enredo se consuma. Gostaria, ainda, de chamar a atenção para a primeira quadra da segunda parte, devido ao enunciado que se estende do primeiro para o segundo verso, que é o seguinte: “de crimes/ que não o da safra atrás;” A própria ruptura do enunciado já chama a atenção para os crimes cuja predicação é projetada no verso seguinte, como se através de procedimento

retroflexo o autor pudesse deslocar a ordem de acontecimento daqueles crimes, ao contrário do que está expresso. Além disso, dilatando o uso do advérbio de lugar “atrás” como adjetivo para “a safra” não só promove uma fusão entre o lugar e o tempo que circunstanciam o crime, mas também pela supressão do adjetivo “anterior”- que não comprometeria a métrica – sugere um lapso em que este vocábulo indicativo do tempo pode ser substituído por aquele outro também demarcador do espaço. Assim, tempo e espaço se fundem como local de acontecimento dos crimes, potencializando seu impacto, posto que não sejam abstraídos de seu contexto, mas circunstanciados ali.

No verso seguinte aparece a palavra “inigual”, que, podendo sugerir a redução do adjetivo “inigualável”, na verdade, é uma variação deliberadamente estilística da palavra “desigual”. Com tal escolha, o poeta estaria não só chamando a atenção para a diferença existente entre os engenhos e as usinas, o que é uma tópica recorrente na sua poesia, mas também atentando para a impossibilidade de igualá-los, por se tratarem de grupos sociais distintos e, portanto, de interesses conflitantes, o que já vinha compondo sua obra desde *O rio*, tal como está sublinhado nos versos que se seguem.

Ao entrar no Recife,
 não pensem que entro só. [...]
 Entra a gente que a usina
 depois de mastigar largou;
 entra aquele usineiro
 que outro maior devorou;
 entra esse banguzeiro
 reduzido a fornecedor;
 entra detrás um destes,
 que agora é simples morador;
 detrás, o morador
 que nova safra já não fundou;
 entra, como cassaco,
 esse antigo morador;
 entra enfim o cassaco,
 que por todas aquelas bocas passou.
 Detrás de cada boca,
 ele vê que há uma boca maior. (MELO NETO, 2008, pp. 110-111)

Em pleno período de afastamento do Itamaraty, em 1954, foi com este livro que o autor venceu o “Prêmio José de Anchieta” de poesia, que lhe foi conferido pela comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, cujo júri era composto

de Antonio Candido de Melo e Sousa, Carlos Drummond de Andrade e Paulo Mendes de Almeida (HOUAISS, 1966, p.127). Sendo assim, o julgamento pôde contar com o beneplácito do amigo poeta e de leitores simpáticos àquela poesia inclusive na sua dimensão ideológica. O que talvez nem todos os leitores da época tenham percebido é que a família do poeta já estava implicada naquele momento de sua produção, muito embora apareça entre cassacos e corumbas, o que não deixa de ser uma maneira de o poeta conferir-lhe historicidade (BARBOSA, 2002, p. 280). O trecho citado do poema também fascina, porque reproduz o movimento da esteira da usina que, criteriosamente, vai mastigando toda a fila que se coloca à sua frente, diferente da moenda do engenho que era muito mais caótica. Mas, além de deslindar ao contrário o processo capitalista que vai reduzindo a pó os pequenos e daí se estendendo aos maiores, há também a partilha de uma experiência histórica, pois pelo menos banqueiro e fornecedor o seu pai foi. Então, mais do que discriminar pelo avesso o processo do capital, o poeta está descrevendo as circunstâncias a que sua família esteve submetida em grande extensão. Cumpre informar, por conseguinte, que devido a isso a identificação do poeta não é somente com o cassaco que é mastigado por todas as bocas anteriores à boca da usina. É antes de tudo com os proprietários de terra e de engenho espoliados pelo capital que ele vai se identificar, porque tem a consciência que junto àquelas propriedades desaparece também uma experiência histórica que lhe diz respeito diretamente.

Voltando ao poema do *Agrestes*, ao anotar uma briga “inigual” dos engenhos com as usinas, além de sugerir que se tratam de inimigos, pelo prefixo “ini” habilmente grafado pelo poeta, deixa claro que só pode haver um vencedor e esse é o movimento da história que ele vivenciou. Histórias de engenhos que foram sufocadas inicialmente pelos Engenhos Centrais que anulavam os engenhos menores, reduzindo-os à condição de fornecedores de matéria-prima - a cana-de-açúcar, no caso – e depois as usinas que tragaram não só os Engenhos Centrais, mas as próprias usinas menores, obedecendo a uma dinâmica própria do capital, que é necessariamente excludente e concentrador. Alguém poderia refutar que algo muito semelhante já acontecia nos engenhos, mas com isso estaria ignorando não só as histórias que sedimentaram uma

sensibilidade como a de João Cabral, mas também um tipo de sociabilidade que ali existia e que vieram abaixo com o advento da usina, sem dispor de correspondentes humanos. A humanidade visível na usina só pode ser encontrada no corte da cana, através das figuras que João Cabral nomeia como cassaco ou corumba. Todos os demais tipos descritos por ele desapareceram, a começar pelo senhor de engenho, que nada tem a ver com o usineiro, se pensarmos suas funções sociais no interior da produção e da vida no seio da cultura canavieira.

A repetição do primeiro verso “História de engenho: de crimes” nas duas primeiras quadras da segunda parte vai repercutir no primeiro verso da primeira quadra da parte seguinte, que é: “Histórias de engenho: as do próprio”. Próprio aí vem designar o Engenho Tabocas e também seu proprietário, nomeado na circunstância do poema como “Cabral de Melo”. Através do recurso formal, o poeta promove o entrelaçamento das histórias de engenho com as histórias do Engenho Tabocas e as histórias do próprio bisavô, cuja propriedade passa a designá-lo e também ele à propriedade. Isto é, assim como o Engenho Tabocas era do Seu Melo, também Seu Melo era das Tabocas, havendo, portanto, uma homologia entre aquele sujeito e sua propriedade.

A poesia de João Cabral só se distingue como expressão de um sujeito particular na medida em que é social e social da sociedade que o poeta vivenciou e não de outra. Por isso, aquela poesia se constrói em conformidade à condição de seu autor estar no mundo. Também por isso ela se faz saborosamente material, porque não é e nem se pretende desvinculada das circunstâncias a que seu autor esteve vinculado, inclusive pela via familiar. Todavia, seria talvez mais conveniente para o autor não se apresentar imbricado na ambiência canavieira pelo ramo dos proprietários de engenho, a considerar a época de publicação da obra (1986) – quando o país tinha recém-saído do regime ditatorial -, talvez não fosse essa a maneira mais adequada de conseguir a empatia do seu público.

Por outro lado, abstrair o modo como a história e a geografia estão presentes na obra de João Cabral é também uma maneira de deixar de lê-lo através do que está dizendo, como se as dimensões temporais e espaciais não fossem importantes para o poeta. Apaga-se o seu discurso e, por tabela, a sua

voz, o que é também uma maneira de não compreendê-lo, senão através de parâmetros que lhe sejam exteriores e aqui estamos a um passo da distorção do seu discurso. Na tentativa de preservar o poeta de seus possíveis detratores de circunstância, Sebastião Uchôa Leite anota o seguinte:

de maneira ainda mais agressiva, os opositores apontam na obra de JCMN o que chamam de uma falsa objetividade diante da realidade, uma visão 'senhorial' de quem está, de binóculos na varanda da casa grande, contemplando a condição de miséria de cassacos e retirantes, disso se utilizando como simples 'material estético', sem o ataque efetivo às infra-estruturas condicionantes dessa realidade, razões para as quais o poeta seria indiferente. (LEITE, 1986, p. 143)

Diante do comentário, supõe-se que ser portador de uma visão senhorial é, já de si, um demérito, como se houvesse um binóculo adequado para olhar a realidade. Com isso, ignora-se que o lugar social do autor – se assumido – não invalida e nem pode descredenciar o seu discurso, porque, passando a constituinte da obra, adquire valor representativo. Mais, ao se exibir em situação social tão adversa ao ideário de seu público, o autor só podia estar consciente do legado que estaria manipulando, sem se eximir de ser remanescente de uma classe específica: a dos proprietários rurais que perderam o capital, o prestígio e o poder correspondentes. Ora, o fato de sua família ter pertencido à classe abastada de outrora vai na contracorrente do que venha a ser a classe dominante de hoje. Portanto, isso não pode depor contra o seu discurso, como se competisse a ele purgar culpas passadas, já que assim, na melhor das hipóteses, abafa-se simplesmente sua voz, ignorando-se deliberadamente a legitimidade de seu valor representativo, que se faz mais atuante inclusive devido aos seus vínculos familiares. Por sua vez, ignora-se sua voz também como registro da história sob o viés literário, que também permeia o nosso meio social significativamente. Reconhecer-se ali inserido e se apresentar como parte daquela estrutura social é antes e fundamentalmente um exercício de comprometimento histórico que se estende à sua produção poética. Ademais, há um modelo de representação literária que se fia entre a tradição social inscrita na história e um modelo de escrita particular. Se uma obra, por ventura, se constrói a partir de referentes históricos, cabe ao leitor tentar entender o que isso significa

para o autor e, a partir daí, enxergar algum modelo de representação, que é o que se ensaia aqui sem pretender antecipar qualquer princípio – seja pernambucanidade ou luta de classes -, embora esteja claro que a história existe, como também existem várias maneiras de acessá-la, o que também se verifica ao longo do poema. Só não consigo enxergar como um material estético – tal como consta na crítica - pode ser simples na voz de João Cabral. Simples, neste caso, é sempre a perspectiva do outro e nem sempre o autor tem de se manter o mesmo ou o mesmo que nós quiséramos. Entre o outro que se foi e o mesmo que se quis, a posição de João Cabral ao longo de sua obra não é das mais acomodáticas. De mais a mais, uma das grandes tarefas da literatura talvez seja justo a materialização na linguagem de alteridades em conflito e este propósito aquela obra realiza sobejamente, inclusive em sua fase ulterior.

ÉTICA DA ARTE MODERNA, REPETIDA E RENOVADA

Ora, é mais do que sedutor para um leitor moderno, movido pelo gosto da novidade, que um sujeito se apresente em constante processo de renovação e produza, de fato, uma obra original e sem par, chegando mesmo a criar uma sintaxe própria (SECCHIN, 2003, p. 73), por assim dizer. Acontece que nem só de renovação vive a literatura, mas também de cristalização das conquistas atingidas e como João Cabral se fez a todo o tempo, por todas as razões e de todos os modos, uma voz isolada, a qual outro que não ele caberia o papel de cristalizar suas próprias descobertas, conseguidas a tão alto custo? Acontece que, na verdade, todo assunto abordado por João Cabral já vinha se insinuando ao longo de sua obra, só que sob outra perspectiva, menos palpável e, talvez por isso, menos reconhecível em sua historicidade. Historicidade essa que havia sido assinalada desde seu primeiro instante. A rigor, não houve mudança da matéria abordada e nem do tratamento – que se mantém e se afirma na sua estrutura formal -, diferentemente da perspectiva do autor, que se fez mais analítica e mais precisa, apresentando a matéria de modo mais ostensivo e, portanto, mais

facilmente reconhecível. O difícil é reconhecer-se no que é mostrado e sua obra pressupõe reconhecimento, já que não é mera denúncia.

Em meio a problemas formais e conteudísticos, há também o problema da comunicação. Pois desde o seu primeiro momento, críticos das mais variadas correntes de pensamento acusaram-no de hermetismo e nem só de hermetismo. Então, se para alguns a dificuldade de veicular a informação pode ser tomada como um privilégio, tornando-a acessível apenas a uns poucos eleitos, parece não ter sido esse o desejo de João Cabral ao longo de sua produção, a considerar o desencanto causado a si mesmo pela sua obra. Ali onde muito se lê declarações de falsa modéstia, a exemplo de sua insatisfação com *Morte e vida Severina*, pode haver também a manifestação da mais lídima verdade existencial do autor, que se desespera ao perceber que seu intento não foi logrado e, ao invés, sua intenção foi distorcida vertiginosamente. Basta lembrar que aquele *Auto de natal pernambucano* foi escrito sob a encomenda de Maria Clara Machado que queria encenar uma peça de natal. Lembre-se também que aquela obra foi escrita em momento que o autor estava sob o influxo das acusações que lhe renderam o afastamento do Itamaraty e que precisava também se reconciliar com a realidade brasileira, dado que ser comunista àquelas alturas implicava estar com os olhos voltados para a Rússia e não para o próprio país.

Diante disso, é de se imaginar que o desejo de comunicabilidade (GARCIA, 1996, p. 181) que sempre esteve presente ao longo da obra do autor, desde o primeiro momento, viesse a ter desdobramentos na sua produção de maturidade, à qual concorrem decerto o modelo expressional por ele forjado e a necessidade imperativa de fazer valer sua experiência memorialística, enquanto possibilidades de representação social passível de entendimento e de reconhecimento. Mesmo reconhecendo que o universo agrário foi subsumido por aquelas mesmas necessidades imperativas do capital, insistir numa experiência perdida é, antes de tudo, investir contra a uniformização inerente ao mundo capitalista e o raciocínio vale por tudo o que foi colocado como despojos da memória, ainda que se trate de uma memória espúria, medonha e degradada. De outro modo, vamos sempre idealizar uma maneira de recobrar o passado, o que implica uma intenção deliberada de distorcê-lo, não sem interesse.

No contexto do poema não parece ser gratuito o fato de que apenas na sua quarta parte aparecem versos eneassílabos, emparelhados de modo invertido nas duas primeiras quadras e intercalados na última, produzindo na métrica um movimento similar ao que deveria acontecer na rima, para chamar a atenção sobre o que acontece noutra nível do poema no momento de seu desfecho, quando se cria uma associação semântica entre Tabocas, desbocas, botas e pistolas. Por outra, ocorre uma variação métrica que não repercute na rima, que continua funcionando toantemente nos versos pares. Ou seja, uma mudança formal que repercute na sintaxe é operada (métrica) sem alterar a substância semântica constitutiva dos versos (rima), que são guiados pela reiteração sonora do /o/ aberto que assimila o /ô/ fechado e ilumina o poema de modo altissonante. Noutras palavras, por mais que vejamos mudanças explícitas na estrutura formal que apresenta o universo que enlaça os engenhos à margem do Tapacurá - notadamente o Tabocas e seu Melo -, tais mudanças não apagam a recorrência sonora que vaza o poema como um grito que ali ecoa uma experiência perdida.

Mais ainda, o Engenho Tabocas cujo significado remete a um tipo de cana menor – uma canafístula – sedimenta o seu sentido ao ser associado ao desbocado Seu Melo que, com sua boca, ralhava do alto de suas botas com a voz de “Melo Azedo”, o que era já o anúncio de suas pistolas. Assim como noutra momento a preciosa performance verbal do poeta se dava pela sua capacidade de desvestir a linguagem, através de associações entre palavras como faca, bala e relógio, agora sua metáfora desagregadora soaria mais aguda ainda por associar boca, bota e pistola. Associação decerto mais verossímil, porquanto mais cravada na realidade ou, ao menos, na historiografia a que o poeta teve acesso pela via familiar, onde não só a personagem se inscreve, mas também a sua propriedade e as experiências dali decorrentes, extensivas até o autor.

Ademais, devido à coerência do sujeito João Cabral, é de se presumir que os seus interesses aos sessenta anos não fossem idênticos aos dos trinta, o que só revela de sua humanidade que, afinal, é contraditória, fragmentária e precária como toda existência, mas isso não diminui e nem pode diminuir o valor de representação de sua obra. Ao contrário, não se voltar para as suas particularidades é uma maneira de ignorar que elas existiram e em função das

quais ele teceu o seu discurso, entrecortado de vários momentos e recheados de nuances que só reforçam o seu valor e modalizam sua expressão, dinamizando-a, sem fixá-la a um modelo de representação previamente dado.

De outro modo, podemos tomar o autor como sendo uma entidade autônoma, desvinculada das circunstâncias concretas que o homem João Cabral viveu. Acontece que adotar tal postura não ajuda ao entendimento de cada obra e nem de cada poema em particular, seja de João Cabral ou de qualquer outro autor. Até porque, se João Cabral se apresenta de modo diferenciado do grosso dos autores literários ou do que comumente se teve na literatura brasileira, isso só pode ser entendido como um diferencial que reforça e afirma a particularidade da sua dicção, entrelaçada num modo de fazer poesia que é todo seu, já que sua autoria é facilmente reconhecível, independente até da matéria em foco. Eis aí um diferencial que constitui sua subjetividade poética. A essas alturas, o que não conviria ignorar é que tal reconhecimento só se torna possível devido à particularidade de sua voz que se fiou e se imposta em função de eventos particulares.

Ao exibir-se como objeto de análise de si mesmo através de sua genealogia, João Cabral mais do que se oferecer como objeto de conhecimento circunstanciado num local e tempo precisos, desloca sua condição de sujeito para fora de si mesmo, inscrevendo-se na história sem se eximir dos respectivos equívocos ou crimes. Não é como portador da verdade capaz de acusar os seus circunstantes que ele se arroga. É como parte de um legado histórico que contribui para o entendimento do país que o poeta se oferece, com a consciência de que, de tanto falar em “pedra”, “cana” e “rio”, já não se pode ver longe do Capibaribe – a despeito de não mais ter voltado ao Recife -, dos canaviais da família – apesar de nunca ter sido proprietário de terra – e nem de sua própria obra – embora saiba que, a partir de certa altura, já não pode inventar outro modelo expressivo e isso não significa aderir ao conservadorismo da história ou do verso. Não nos esqueçamos que reconhecer uma tradição social e sobrepor-lhe um modelo formal, conquistado a duras penas, não é exatamente uma atitude conservadora.

Com isso, a partir de certa altura, parece plausível resignar-se perante a própria condição, porque assim estaria longe de uma entrega e porque ele já se sabe impossível de ser outro que não aquele. Em vez de saltar da própria condição, parece muito mais razoável a um senhor de sessenta anos reconhecer-se incapaz de se apresentar como a medida de todas as coisas ou ser medido de igual modo por todas as coisas, inclusive por aquelas constantes no seu repertório. Também por isso outro deve ser o sentido consignado à sua produção ulterior, devido à sua formalização ou à matéria que a trespassa. A meu ver, assim, ele contribui muito mais para o entendimento de nossa humanidade, do que aderindo a alguma universalidade que estivesse a seu alcance. Em vez de simular a capacidade de ultrapassar o limite de sua existência, soa muito mais sensato, a certa altura, deixar-se absorver pelas circunstâncias e há aí uma sabedoria inquestionável, pois este é o primeiro passo para toda e qualquer transformação. Passo esse que o poeta deu com os próprios pés contra toda a sua assistência e em direção alhures reconhecível, porque se confunde com a própria imagem que ele quis dispor de si para si e talvez para mais além, com as mesmas vinte palavras, as suas mesmas imagens repetidas e a quadratura de sempre: sua pedra – sua pedra de toque, se quisermos um preciosismo.

HISTORY, MEMORY AND SUBJECTIVITY IN JOÃO CABRAL

ABSTRACT

The sugar-cane universe pointed out in the writing of João Cabral de Melo Neto has rarely been associated with his family and, by extension, their historical experience. From the poem “Seu Melo, do Engenho Tabocas”, published in *Agrestes* (1986), the subjective and historical memory will be explored, considering the property of his great-grandfather - converted to character into the poem. Thus, the author shall be taken inside the ambiance, representative of Brazilian history, which brings a number of contradictions, whose consequences are identifiable in their social environment and in the poet’s expression.

Keywords: Modern Brazilian poetry. João Cabral de Melo Neto. Memory. Brazilian History. Subjectivity.

NOTA

¹ Pós-doutorando na UNESP/ São José do Rio Preto – FAPESP.

REFERÊNCIAS

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

GARCIA, Othon Moacyr. *Esfinge Clara e outros enigmas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

HOUAISS, Antonio. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

LEITE, Sebastião Uchôa. *Crítica Clandestina*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1986.

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

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

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

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