

Porto dos cavalos e outros portos de João Cabral**Éverton Barbosa CORREIA***

Resumo: Sendo um espaço público, o Porto dos Cavalos estava situado à margem do rio Capibaribe, onde havia a propriedade da Jaqueira, que pertencia aos avós maternos de João Cabral de Melo Neto e que hoje nomeia um parque da cidade do Recife. Este artigo pretende explorar como o espaço residencial de outrora se constitui na memória do poeta, o qual carrega consigo marcas da memória coletiva, referendada por aquele porto como uma parte do rio, que não existe mais. A apreciação de sua obra será feita a partir do levantamento de referências históricas, geográficas e familiares constantes em dois poemas de João Cabral de Melo Neto que tratam do Porto dos Cavalos, coligidos respectivamente nos livros *Agrestes* (1985) e *Crime na Calle Relator* (1987). Interessa explorar a estrutura dos poemas selecionados, a fim de se destacar em ambos os seus índices materiais que apontam para a subjetividade inscrita na produção de maturidade do autor.

Palavras-chave: Poesia Brasileira Moderna. João Cabral de Melo Neto. Memória. Subjetividade. Paisagem.

Porto dos cavalos and other ports of João Cabral

Abstract: Porto dos Cavalos, on the sidelines of Capibaribe River next to Jaqueira, the former property of João Cabral's maternal grandparents, was a public place that today names a city park in Recife. This article aims to explore how the residential space of yore is in the memory of the poet, which carries traces of collective memory, approved for that port as part of the river that no longer exists. The appreciation of his work will be made based on the survey of historical, geographical and family references appearing in two poems by João Cabral de Melo Neto dealing with Porto dos Cavalos, collected respectively in *Agrestes* (1985) and also in *Crime na Calle Relator* (1987). The idea is to explore the structure of those selected poems in order to highlight their material contents that point to the subjectivity on the production of the author's maturity.

* Professor Doutor – Departamento de Teoria Literária e Literatura Brasileira e do Programa de Pós-graduação em Letras - Instituto de Letras - UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Campus Maracanã. Rua São Francisco Xavier, 524 - 1006 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20550-900. A pesquisa que resultou neste artigo contou com financiamento do CNPq. E-mail: evertonbcorreia@gmail.com

Keywords: Modern Brazilian Poetry. João Cabral de Melo Neto. Memory. Subjectivity. Landscape.

Desde quando da recepção da poesia de João Cabral de Melo Neto pelos tradutores espanhóis, que alcunharam a trilogia de livros publicados na década de 1950 de *Tríptico do Capibaribe* (CRESPO e GOMEZ, 1964), a obra do poeta pernambucano vem sendo identificada cada vez mais com o rio. Em parte, porque aquela trilogia traz consigo o seu livro de maior penetração junto ao público leitor, que é o *Morte e vida Severina* (1956), cujo enredo se desenvolve ao longo daquele rio; em parte, porque os outros dois livros anteriormente publicados – *O Cão sem plumas* (1950) e *O Rio* (1954) – confirmam a excelência de realização já alcançada anteriormente quando da publicação de *Psicologia da composição* (1947), mas sem atingir o público na proporção e na intensidade dos livros que lhe sucederam. Se estas circunstâncias de publicação e de recepção da obra cabralina serviram para lhe consignar um caráter, fosse pela matéria abordada ou pelo tratamento da linguagem, nem sempre tal caracterização é tomada ao par das circunstâncias que envolveram o autor e suas motivações, como se se tratasse de uma essencialidade inerente à produção poética de João Cabral. Sem desconsiderar o seu laborioso trabalho com a linguagem nem com a matéria social que lhe vem a constituir, o interesse aqui é o de destacar as circunstâncias que conferem uma dimensão expressiva ao autor em decorrência dos elementos de construção e de representação tão evidentes e já tão bem explorados pelos seus leitores.

Por outra, a motivação agora é a de mostrar como os aspectos tão bem decantados pela sua recepção crítica – que vai de Luiz Costa Lima com a sua *Lira e antilira* (1995) a Antonio Carlos Secchin com o *João Cabral: a poesia do Menos* (1999), ou ainda, de José Guilherme Merquior com os ensaios da *Razão do poema* (1996) a João Alexandre Barbosa com a sua *Imitação da forma* (1975), passando pelo *João Cabral: a máquina do poema*, de Benedito Nunes (2007) –, desdobram-se do momento de consagração para a produção de maturidade do poeta. Este outro momento em que podemos visualizar um ponto de inflexão, a partir do qual aquela obra, nitidamente pautada pela observação objetiva da matéria circunstante sob o crivo rigoroso do acabamento formal, expande-se através de um veio expressivo inaudito que passa a caracterizar também a voz do sujeito, cuja estruturação de versos é peculiar. Trata-se, portanto, do deslocamento do foco da obra, agora visualizada em seu momento posterior, quando menos lida e reconhecida, a qual se oferece para abordagem sob nova perspectiva, considerando algo que não estava evidente na produção da década de 1950.

Refiro-me, pois, aos poemas coligidos na década de 1980, notadamente em *Agrestes* e *Crime na Calle Relator*, trinta anos depois da publicação dos livros que fizeram de João Cabral de Melo Neto um autor nacional, a despeito de ele viver, produzir e até publicar no exterior. Se esta distância da vida literária brasileira não impediu sua circulação no nosso meio intelectual, é indicativo de que ele tinha seus interlocutores no lado de cá do Atlântico, mas não somente. Os seus pares, confrades e leitores reconheciam na sua poesia certo grau de acabamento que legitimava sua produção e que passou a ser incontestado após as publicações e premiações da década de 1950, quando encontramos o *Tríptico do Capibaribe*, tal como foi nomeado pelos seus primeiros leitores espanhóis, já mencionados.

Isso posto, convém especular algo acerca da particularidade de que talvez nenhum outro poeta brasileiro seja tão identificado com uma paisagem específica quanto João Cabral de Melo Neto é com o rio Capibaribe, que se converteu em marca particular de sua expressão, frequentada sistematicamente nos livros *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida Severina*. Não estranha, pois, que o grosso de sua crítica se volte justamente para esta parte de sua produção, cuja penetração é maior junto aos leitores, sejam brasileiros ou estrangeiros. E embora a década de 1950 seja a da consagração do autor – notadamente pelos livros supracitados –, é preciso dizer que o poeta continuou a tomar o Capibaribe como matéria recorrente à sua expressão nos posteriores quarenta anos que encerram sua produção poética. Por isso, aqueles livros não serão apreciados aqui, e sim poemas esparsos que também tematizam o rio, mas que foram publicados na sua produção de maturidade. Assim, ao invés de tomar o rio como uma totalidade portadora de sentido – tal como se apresentava na década de 1950 –, a exploração aqui se voltará para fragmentos da percepção do poeta, inscrita num ponto preciso do rio que é o Porto dos Cavalos, ao qual o poeta devotou dois poemas: “Lembrança do Porto dos Cavalos” publicado inicialmente no livro *Agrestes* (1985) e “Porto dos Cavalos”, no *Crime na Calle Relator* (1987).

Acresce que nenhum de seus críticos – quer consideremos a quantidade de livros ou de teses devotadas ao autor – se voltou para a exploração de um desses poemas e muito menos para a comparação dos dois contígua e reciprocamente. Mesmo que consideremos aqueles seus críticos da primeira hora que continuaram a especular sobre sua produção em livros posteriores, a exemplo de José Guilherme Merquior com *A astúcia da mimese* (1997) ou João Alexandre Barbosa com a sua *Biblioteca imaginária* (1996) ou *Entre livros* (1999); mesmo que consideremos a produção crítica de Antonio Carlos Secchin, que tem se renovado na apreciação daquela obra de ponta a ponta, tal como está anunciado no seu *João Cabral: uma fala só lâmina* (2014), quando se volta para a apreciação dos volumes *Agrestes* e *Crime na Calle Relator*, não se ocupa dos poemas que abordam o Porto dos Cavalos, senão como uma menção fortuita no seu exemplário do poeta (SECCHIN, 2014, p.

366), mas sem a devida exploração da composição poemática. Por isso, em razão da falta de apreciações sobre os poemas destacados, a leitura a ser desenvolvida aqui haverá de privilegiar a estrutura formal das composições que é sempre o primeiro chão de qualquer objeto artístico ou linguístico, notadamente através de seu estrato sonoro que servirá de ponto de partida para considerações de outra ordem, sejam lexicais sejam semânticas.

Com isso, outra é a visada que se depreende do rio, diferente do que acontecera nos livros da década de 1950, quando o Capibaribe era tomado como personagem, como tema ou como enredo da figuração literária. Agora, por seu turno, o rio será tomado a partir de uma referência precisa para daí depreendermos laivos da memória do poeta que apontam para índices de sua subjetividade, tão controversa e tão amargamente sufocada. Com efeito, não se trata somente de uma mudança da abordagem temática que será ensaiada aqui, mas sobretudo de tratamento da obra que deixa de ser observada no momento de sua consagração, na década de 1950, para ser observada nos anos de 1980, quando encontramos o poeta já maduro como homem e como autor literário. Aliás, é bastante curioso que mesmo depois de ter passado pelos mais variados reveses, pessoais e literários – que vão do seu afastamento do Itamaraty na condição de diplomata à entrada na Academia Brasileira de Letras (ABL) –, o Capibaribe compareça relutantemente como matéria da expressão cabralina, tanto numa sucessão de imagens exploradas pelo autor quanto na sonoridade bilabialmente clara que nomeia aquele rio.

Sendo uma parte do rio, o Porto dos Cavalos se constitui como uma referência que alçada à condição de matéria poética permite que visualizemos com concretude o quadro de imagens que o autor aciona e como elas passam a compor o seu universo simbólico e, por consequência, sua expressão circunscrita a certa parte do Capibaribe, notadamente a que atravessa a cidade e margeia o espaço residencial vivenciado pelo autor. A apreciação do rio depurada de uma de suas partes é justo o que permite sua apreensão mais palpável sem se deixar converter mimeticamente num bicho, numa *persona* ou num enredo. Neste caso, a observação mais apurada e detalhada da referência, sem ignorar a ficcionalização literária, oferece as circunstâncias históricas e as marcas geográficas de modo mais direto, apesar dos filtros da poesia que não raro embaçam a visão do leitor.

A propósito, mesmo quando o Capibaribe é tomado como personagem – tal como acontece em *O cão sem plumas*; como tema e personagem – tal como acontece em *O rio*; ou ainda, como enredo – tal como acontece em *Morte e vida Severina*, a figuração literária se constitui devido à realidade que referencia e, por conseguinte, só se torna acessível por causa da transfiguração que engendra. Ao visualizarmos a construção do poeta mediante uma referência concreta outro é o valor representativo que sua obra adquire, porque fica explícito que o poeta se vale de sua experiência sensível para produzir seus versos e, com

isso, abre uma vala para apreciarmos sua memória e, a partir daí, indicarmos alguns índices que apontam para sua expressão individual e, por extensão, para sua subjetividade (JUNQUEIRA, 2010, p. 12). Na sua produção ulterior, outra vem a ser a colocação do seu sujeito, o que altera significativamente a compreensão do seu desempenho estilístico e do seu perfil de poeta.

Ocorre que o Capibaribe construído, transfigurado, escandido e animizado é resultado da observação sistemática de juventude e que, gravado na memória, converte-se em veio expressivo do poeta, uma vez que desde de 1942 João Cabral de Melo Neto não residia mais no Recife. Óbvio está que o rio – convertido em título, matéria, enredo ou personagem – forjou o repertório de imagens e a própria imaginação do autor, o que não se deixa facilmente entrever na produção de juventude – talvez em virtude da proximidade do autor com sua experiência visual –, mas que se torna notória na sua produção de maturidade, quando o poeta está distanciado fisicamente do Recife e aí só volta esporádica e esparsamente nalgumas ocasiões. Coincide também com o momento em que o poeta deixa de tratar o rio como um cão dentro do bolso ou um cão vivo dentro da sala; quando deixa de considerá-lo como roteiro e destino de retirantes; quando se exime de dar voz ao Capibaribe, tal como fizera no livro *O Rio*, para falar dele referencialmente, tal como vivenciou quando de sua infância no seio familiar, por onde aquele rio se arrastava às vezes até mansamente.

Diante disso, é conveniente exercitar a leitura do poeta a partir do cotejo entre os livros *A escola das facas* (1980) e *Crime na Calle Relator* (1987), em meio aos quais se constata a flutuação de poemas que, a depender da edição, constam num volume ou no outro. Se tomarmos como parâmetro as edições da *Poesia completa e prosa* de João Cabral da Nova Aguilar, de 1994 e 2008, disporemos de três poemas que podem estar no livro *A escola das facas* ou no *Crime na Calle Relator*, quais sejam, “Menino de três engenhos”, “A múmia” e “Porto dos Cavalos”. Tal como consta em ambas as edições, estes poemas podem ser considerados como publicação do ano de 1980 ou de 1987, quando foram publicados originalmente cada um dos volumes constantes nas duas edições da Nova Aguilar. Conforme seja, a depender da compreensão editorial em voga, deve-se priorizar uma ou outra edição. Se o leitor for partidário da ideia de que a publicação original tem precedência sobre as posteriores, então, deve-se ater à edição de 2008. Se, ao contrário, simpatizar com a ideia de que a última publicação em vida do autor é a que vale, neste caso, deverá compulsar a edição de 1994.

Sendo o “Porto dos Cavalos” um dos três poemas que oscilam de publicação, será preciso tomar um posicionamento aqui sobre sua colocação na obra de João Cabral como um todo, já que o poema está implicado numa condição editorial variável, a depender da

edição que o leitor esteja compulsando. Como além da Nova Aguilar, também a editora Nova Fronteira e a editora Alfaguara optaram pela edição original das obras – conforme consta na edição de 2008 da Nova Aguilar –, será esta opção aqui subscrita, uma vez que é a de maior circulação, a qual, por conseguinte, adquire maior legitimidade. Daí advém a consideração de que o poema “Porto dos Cavalos” será tomado como uma publicação do livro *Crime na Calle Relator*. Todavia tal ambiguidade editorial serve ao menos a um propósito: chamar a atenção para a relação intrínseca entre os livros *A escola das facas* (1980), *Agrestes* (1985) e *Crime na Calle Relator* (1987), cujo montante de poemas estabelece uma cadeia de relações entre si, o que se estende do repertório formal do autor para seu arcabouço simbólico, onde o universo familiar exerce papel central nos poemas enfeixados nestes livros. Para conferir tal constatação, basta lembrar a lista de poemas em que a casa de seus avós aparece explicitamente, a saber: no livro *A escola das facas* - “Cento-e-sete”, “Autobiografia de um só dia”, “Prosas da Maré na Jaqueira”; no livro *Agrestes* – “O jardim de minha avó”, “A roda dos expostos da Jaqueira” e “Lembrança do Porto dos Cavalos”; e no livro *Crime na Calle Relator* – “Aventura sem caça ou pesca”, “A múmia” e “Porto dos Cavalos”. Para ilustrar tal entrelaçamento dos livros entre si, que nomeia a relação do poeta com o rio e com a casa dos avós, plantada na propriedade da Jaqueira, onde hoje existe um parque homônimo, detenhamo-nos à leitura de alguns versos do poema “Prosas da Maré na Jaqueira”, no qual se encontra um refrão glosado: “Maré do Capibaribe, em frente de quem nasci, [...] Maré do Capibaribe, minha leitura e cinema [...] Maré do Capibaribe, mestre monótono e mudo [...] Maré do Capibaribe, entre a Jaqueira e Santana”, para finalizar o poema com as seguintes quadras:

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

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

dos quandos no cais em ruína
seguia teu passar denso,
veio-me o vício de ouvir
e sentir passar o tempo. (MELO NETO, 2008, p. 418-419).

Além da referência infantil, que marca o quadro de referências de que o poeta se vale no ato de composição como uma experiência comunicativa válida, demarca-se o espaço de seu nascimento bem como o de aprendizado, por um mestre mudo que se dava

em leitura e cinema. O rio divisado pelo menino reflui uma experiência de convívio, que explicita uma vivência compartilhada em torno de algo interdito: ouvir e sentir passar o tempo, que simula o equívoco do vício, de quem reincide na mesma experiência já compartilhada, qual uma droga. Tal descrição interessa sobretudo porque ao falar do Porto dos Cavalos, em ambos os poemas que lhe foram devotados, tal alusão ao interdito e ao vício retorna pontualmente, como lhe sendo uma condição intrínseca e própria, como é perceptível no poema a seguir. Não deixa de ser curioso que, apesar de tudo isso, o rio não apareça mais como uma totalidade significativa, e sim como parte de um cenário que ora se expande e ora se esfuma, cujas margens estavam situadas defronte do casarão da Jaqueira – como ele mesmo dizia – e assim ficou gravado em muitos de seus poemas.

Lembrança do Porto dos Cavalos

O incenso de fumos não sagrados:
os cheiros nunca se apagaram

da lama, folhas de ingazeira,
monturo de lixo, da Jaqueira.

A maré-baixa e a maré-cheia
recobrem, tiram da panela,

essa infusão que o sol destila
no meu álcool, minha bebida.

Não tem do fumo o cheiro enxuto,
cheira entre o que é vivo e o corruto,

cheira na linha da poesia:
entre o defunto e o suor de vida. (MELO NETO, 2008, p. 496).

O título do poema reclama uma lembrança que é extraída de um local não mais existente, o Porto dos Cavalos. Por outra via, a inexistência do lugar é compensada por uma sensação física depurada do vocabulário acionado e que intencionalmente não destaca a visualidade – tão cara ao autor – ou a audição tão características à poesia, e sim o olfato, como se percebe através das seguintes palavras: “incenso”, “cheiro” (pluralizado no segundo verso e singularizado no verso nono) e o verbo “cheira”, repetido nos versos 10 e 11. Ora, a insistência lexical, mais do que instituir um campo semântico pela repetição, confere ao discurso do poema a materialidade da experiência gravada no cheiro que evoca uma sensação perdida e que se faz presente. Pois o cheiro é vívido o bastante para atualizar a experiência do sujeito que torna material a sensação decalcada de outro tempo e de um lugar que não existe mais. O cheiro se converte, assim, em recurso natural acessível ao corpo do sujeito para concretizar o inexistente da realidade presente na lembrança. Dito

de outro modo, o olfato se constitui como elemento de ligação entre a condição física do poeta e a experiência de algo perdido e, por extensão, não mais transmissível como experiência, senão como experiência perdida.

A sensação olfativa que se descola do vocabulário utilizado pode ser percebida em outros estratos de leitura do poema, a exemplo do estrato fônico, onde se grava uma sucessão incomum de palatais, que faz figura estranha tanto para a poesia em geral quanto para a poesia cabralina em particular, como se vê nas seguintes palavras constantes no poema: *cheiros*, *folhas*, *lixo*, *Jaqueira*, *maré-baixa*, *maré-cheia*, *cheiro*, *enxuto*, *cheira*, *cheira*. Se dividirmos o poema em dísticos, apenas o antepenúltimo não dispõe de palatais, a saber: “essa infusão que o sol não destila/ no meu álcool, minha bebida”. Assim será, se não considerarmos o sotaque recifense do autor, que palatiza os “ss”, quando precedidos da oclusiva “t”. Porém, se assim considerarmos, não haverá dístico neste poema sem palatal. Palatais que se multiplicam no poema, a considerar a inscrição geográfica do autor que imposta sua voz um tom abaixo do esperado, talvez em certo bemol particularizado pelas palatais que marcam o plural ao fim das palavras ou que antecedem as oclusivas, conforme a hipótese em curso. A informação sobre a palatização da linguagem no poema interessa porquanto contradiz e modaliza a reivindicação ética e expressiva do autor que pregava em momento anterior de sua própria produção um cantar ressequido, segundo ilustração do poema intitulado “A palo seco”, o que não se verifica na composição em foco, irreduzivelmente encharcada de palatais.

A partir dessa constatação, é possível perceber outra movimentação insólita na estrutura do poema, a qual conjuga com habilidade a impressão tátil e material que as palavras nos oferecem com a sonoridade impositiva e que se arrasta ao longo da composição, para repercutir numa sucessão de imagens que afetam nosso repertório de evocações mais remotas, impingindo-nos certa sensação física durante a leitura. A sinestesia constituída na estrutura do poema quando transferida para a percepção torna material a sensação de que o poema se vale e que acomete o leitor, ao provocar-lhe certo incômodo, inexplicável ao longo de uma leitura, que não se consuma racionalmente somente pela informação veiculada. Ao contrário, a materialização da leitura e sua consequente assimilação ocorrem justamente em virtude do conjunto de sensações do qual o leitor se vê absorvido, embaralhado e um tanto vesgo, porque sai do poema com a impressão de que não o leu, ao menos como um conjunto de informações ali dispostas para sua concatenação.

Não por acaso, aquele sujeito poético se constitui no espaço da página por se deixar absorver pela sensação de embriaguez, ilustrada pelas palavras “fumo” (no singular no verso 10 e no plural no primeiro verso), “álcool” e “bebida” (verso 8). No poema, a fusão de

tempos vivenciada pelo sujeito se vê desamparada pela realidade circunstante que simula uma vertigem, contradita pela vontade de materializar algo impalpável, a não ser pela sensação evocada de um tempo e de um espaço perdidos. A possível materialidade da referência àquele porto só pode ser dada pelo que o poeta sente, e não mais pelo que se apresenta no mundo cotidiano e tangível. Por isso a única materialidade da referência que resta àquele sujeito é proveniente de suas sensações e de seus sentimentos, umas e outros descolados de todos os modos daquilo que seus olhos veem. Ao invés disso, parece-lhe impossível ver o que lhe interessa e a lupa de seus olhos parece contradizer os seus sentimentos. Por conseguinte, trata-se de algo disparatado que ele reclama como experiência, no limite entre a vertigem e a embriaguez.

Por esta razão, antes de maiores divagações, eu gostaria de atentar para a sonoridade do poema, com as suas dominantes entre sons fechados, notadamente pelo som /ê/, que se aguçam na semivogal recorrentemente seguinte /i/, que, por sua vez, passa a ser a dominante. É como se houvesse a preparação do som fechado, de tonalidade fúnebre, para a consolidação da estridência das semivogais que se alternam, indicando um lamento decorrente da perda do objeto inefável que é o Porto dos Cavalos. Essa movimentação sonora no interior do poema pode ser mais bem evidenciada por meio do esquema rímico, no qual a sonoridade do poema como um todo se cristaliza. Seguindo o raciocínio, a predominância das semivogais nas rimas se dá a partir do quarto dístico, após a rima em /ê/, cortada pela palavra “panela”, no qual encontramos a rima toante entre “destila” e “bebida”, que repercute, desestabilizando, os pares seguintes, quais sejam, “enxuto” e “corruto” ou “poesia” e “vida”. É certo que aí existe um campo semântico a ser visualizado de dístico a dístico ou de rima a rima, mas que ilustra a construção de um sentido enredado ao longo do poema – estendendo o sentido construído no dístico para o poema como um todo –, a exemplo do que se consuma na rima do último par de versos, que encerra a dualidade entre vida e poesia, onde se lê: “[...] Cheira na linha de poesia/Entre o defunto e o suor de vida [...]”.

Este dístico encerra uma imagem reflexa inscrita na sonoridade de cada verso, assim como há um espelhamento invertido dos dois versos entre si. No penúltimo verso do poema, a palavra “cheira” com seu ditongo decrescente repercute no ditongo crescente do vocábulo “poesia”, divisados pelo /i/ da palavra “linha”, também presente em ambos os ditongos. De igual modo, no último verso, as elisões – provocadas pela leitura das sílabas sonoras compostas em “entre o” e “defunto e o” – constituem uma modalidade sonora crescente que é desestabilizada pela abertura do som de “suor” e se isola na cava semivogal da palavra “vida”, que contradiz a um só tempo o equilíbrio do verso anterior animado pelo jogo de espelhamento entre os vocábulos “cheira” e “poesia”, bem como o ciclo das elisões que

ocorrem ao longo das palavras “entre”, “defunto” e “suor”. Aliás, é bem curioso que o hiato que haveria em “suor”, separando as sílabas gramaticais, torna-se no poema um ditongo pela sílaba sonora, repercutindo o mesmo procedimento elíptico que havia no “defunto” que o antecede. Por contiguidade, o suor acaba por absorver as propriedades do defunto, mas sem contaminar a vida com o mesmo procedimento, o que equivale a dizer que o suor é algo do defunto e não da vida. Assim, o sentido da locução “suor de vida” desestabiliza a expectativa de qualquer adjunto adnominal, já que o “de vida” não pode ser substituído pelo adjetivo “vital”, uma vez que o adjunto torna ambos os termos mutuamente intercambiáveis, tanto o suor pode ser de vida quanto a vida pode ser de suor. Apenas aparentemente, já que no plano sonoro há uma ruptura entre o hiato ditongado de “suor” e o abismo provocado pela semivogal da palavra “vida”, que a afunda num eco não repercutido no poema, mas decerto evocada pelo leitor.

No plano sonoro, é tão exclusiva a função que a palavra “vida” exerce no dístico, que, ao mesmo tempo que reverbera todo o enunciado construído pela sucessão de “ii”, contrapõe-se a este mesmo enunciado, como se houvesse uma oposição incontornável entre a elaboração formal de que a palavra “vida” faz parte e a vida mesma. Ou ainda, para simplificar o conflito, rimando toantemente com a poesia no mesmo dístico, a vida não se conforma ao que ela instaura como sentido nem ao que se constrói em seu interior como discurso concreto. O que nos leva a crer que há uma relação inconciliável entre a construção discursiva e a representação da vida, que é negada peremptória e terminantemente. Diante da circunstância formal, temos o seguinte silogismo: a vida só cabe no poema como uma palavra que tem som e grafia, assim como o poema só pode comportar as dimensões palpáveis da existência, por mais inefável que se queira. O limite estaria dado, pois, pelo sujeito e sua experiência intransmissível para outra vida, outro sujeito ou outra experiência com os quais ele jamais poderá se identificar, porque ninguém saberá nomear precisamente o objeto de que ele fala ou como se fez um elemento simbólico nos labirintos daquele sujeito perdido na própria lembrança. Afinal, o Porto dos Cavalos só existe na cabeça do autor, que o aporta talvez na elaboração poética. O Porto dos Cavalos passa a ser, assim, um lugar só de João Cabral, que, perdido, precisa se prender a alguma referência. Por outra, a rima entre “poesia” e “vida” antes se oferece como um problema, do que como uma solução, já que a vida representada não cabe naquela poesia, senão como uma construção discursiva, cuja correspondência com a realidade é absolutamente parcial e circunstante, mas nunca orgânica ou sistemática.

Por outro lado, o equilíbrio constante na sonoridade do verso que fala de poesia é simetricamente oposto ao ciclo rompido da sonoridade do verso que fala de vida, o que está contradito pela métrica que simula uma identidade no octossílabo de ambos os versos. Não

há identidade expressa na configuração sonora dos versos do último dístico, como foi mostrado, nem na disposição gráfica do espaço da página. Com isso, o que está aí enunciado é que as diversidades existentes no estrato sonoro e na disposição gráfica dos versos não repercutem na métrica, que planifica e padroniza o enunciado simulando uma identidade entre os versos que não existe. Sendo o índice de formalização facilmente reconhecível, a métrica instaura na superfície do discurso uma impressão que não é reproduzida nos interstícios do texto, como se houvesse um descompasso entre a formalização exteriormente visível e a formalização interiorizada no corpo do poema. Por outra via, podemos visualizar aí a mesma dissensão anteriormente assinalada entre vida e poesia, consoante a qual a formalização palpável destoa da formalização inerente ao texto. Assim, aquela formalização mais facilmente associada à poesia (a métrica) passa a ser índice de uma ordem que somente ela pode instaurar, ao passo que a diversidade constitutiva do caos cotidiano (a sonoridade que sinestesticamente conduz ao olfato) figurasse tão só como circunstantes formalizações de possibilidades descabidas na vida real.

Pois não é fácil imaginar um cheiro molhado – contrário ao cheiro enxuto do fumo –, mas se a sensação olfativa se funde com a sensação tátil, mais do que uma sinestesia, o poeta encontrou aí uma figura que torna material sua experiência sensível gravada na memória e que se concretiza na linguagem, a partir de onde podemos visualizar a água do rio se imiscuindo no cheiro que evoca uma experiência perdida no tempo. E se a referência explícita ao Porto dos Cavalos se estende até o sítio da Jaqueira (verso 4) – onde estava encravada a casa de seus avós maternos, local de seu nascimento – há aí uma clara opção pelos elementos mundanos que margeavam o rio, a exemplo da lama, folhas de ingazeira, monturo de lixo... Se o Porto dos Cavalos vem a ser uma referência do espaço familiar com o qual se limita, de igual modo referenda o Capibaribe onde estava situado, constituindo-se como uma ponte que liga o espaço residencial ao rio, do qual ora se aproxima mais ou menos, conforme a baixa ou a cheia da maré.

Daí advém “os cheiros (que) nunca se apagaram”, destilados pelo sol que os fermentaram, e que se convertem em álcool a inebriar o sujeito do poema que, por sua vez, se revela pelo uso do possessivo “minha” aplicado à “bebida”. Segundo o raciocínio, sua bebida passa a ser, pois, “o incenso de fumos não sagrados”, do primeiro verso, cujo cheiro oscila entre o vivo e o corruto, entre o defunto e o suor de vida. A rima toante interna entre “corruto” e “defunto” explicita algo de morto na experiência, sobretudo porque o Porto dos Cavalos não existe mais, senão como uma lembrança que dá a dimensão da vida levada às margens do rio que ainda está vivo, tal como a lembrança.

E já que o Porto dos Cavalos se constitui como uma referência perdida do rio, porquanto não existe mais, materializa, por sua vez, como referência perdida uma experiência igualmente perdida, não mais respaldada pela realidade concreta, uma vez que o Capibaribe de hoje já não mais possui portos, mas dimensiona o que o rio foi e, por extensão, o sujeito lírico também, o qual se vê igualmente perdido tal qual a referência, que ele quer a todo custo restaurar como se pudesse por intermédio dela reviver e, com isso, se atualizar de seu próprio repertório sensível. Revivendo uma experiência, guardada na memória, aquele sujeito se recompõe e se refaz ao ressignificar uma referência perdida no tempo. A referência confere àquele sujeito decalcado de um tempo remoto a possibilidade de se restituir a si próprio. Perdida a referência, perdido o sujeito. Só que a perdição de ambos, quando identificada, torna concreta a existência vivida que é repercutida na experiência registrada no espaço do poema, tornando-se material para ambos, o poeta e sua experiência. Experiência esta que só é alçada à condição de elemento simbólico de um tempo e de um espaço perdidos, com os quais aquele sujeito se identifica, porque está inscrita no espaço da página. Uma vez aí inscrita, não vai ficar somente aí, mas se desdobra no livro seguinte, onde a mesma experiência daquele tempo vai reverberar de maneira mais precisa e discriminada, para se constituir como uma atualização efetiva do tempo rememorado no espaço do poema, conforme se vê.

Porto dos Cavalos

De Santana de Dentro à curva
da “Padaria Seu Castor”,
o Capibaribe é mais íntimo:
cão que me segue sem temor.

Havia oitizeiros (cortados),
as casas de tios passados;
há o muro secreto da Roda,
como a caridade, caiado.

Depois, o Porto dos Cavalos,
de nome gratuito ou perdido:
é ali que o rio se remansa
e em sesta fala a seu amigo.

Esse amigo que ele escolheu
entre meus irmãos e meus primos,
talvez porque, menos falante,
menos de falar que de ouvidos.

Ou talvez porque no menino
sentisse o amigo-inimigo,
o que entende o que você diz
mas que o diz outro, noutra ritmo;

seja o que seja, no remanso
que há pelo Porto dos Cavalos,
o Capibaribe, em silêncio
(pouco ele foi de sobressaltos),

o Capibaribe repete
o que diz e cantei no Rio,
e mais uma vez repeti
em poemas de alguns outros livros.

Me diz de viés, não me diz:
sua voz são os cheiros que lembram
como Combray regressa a Proust
quando o convoca a “madalena”. (MELO NETO, 2008, p. 589-590)

Levando em conta que há um poema no livro anterior que lembra o Porto dos Cavalos, é de se presumir que o público leitor de poesia já soubesse do que se tratava neste poema publicado em *Crime na Calle Relator*. E seu título grafado por extenso, ao nomear o objeto a que se refere, simula sua descrição, o que parece acontecer. Constituído de oito quadras, nas suas duas primeiras compõem pontualmente os verbos “ser” e “haver”, apontando para a caracterização do que o porto devia ser ou houvesse nele, mas a hipótese já é desestabilizada pela forma verbal “segue”, relativa ao cão que seria o Capibaribe. Assim, já se percebe a explicação do porquê em outro livro o rio é nomeado como “Cão sem plumas”, pois, sendo um objeto de uso doméstico – já que o rio beirava a casa de sua parentela –, o Capibaribe se converte em animal de estimação, como um cachorro pertencente à família, que segue seu curso e, consoante o poema, segue também o autor, conforme o quarto verso: “Cão que me segue sem temor”, domesticado e sob certa estima.

A pretexto de dizer o que o rio é, o verbo “ser” ainda aparece residualmente na terceira quadra, como um eco da caracterização ensaiada nas duas primeiras estrofes, mas já se desfaz diante do intransitivo e reflexivo “remansa”, que desestabiliza toda a leitura do poema até aí e, por extensão, toda a caracterização do Capibaribe também. Pois, se aceitarmos, consoante a composição, que o rio é um cão que se remansa no Porto dos Cavalos e é ali que fala a seu amigo, toda a tentativa de caracterizar o rio objetivamente vai por água abaixo e só tem sentido como construção do autor que se quer amigo do rio. Amigo que está indicado pelo possessivo “seu” e pelo demonstrativo “esse”, duas formas pronominais de ele se referir a si próprio.

Cumprе assinalar que o amigo eleito pelo rio, no poema, figura entre os “irmãos” e “primos”, o que reforça o ambiente familiar, por um lado, e o caráter eletivo da amizade, por outro. Acontece que sendo o rio o elemento passivo da relação, tal escolha afetiva só poderia partir do sujeito escolhido que se transfere e se projeta no rio com quem conversa.

Ao se projetar no Capibaribe e transferir para ele a responsabilidade da eleição, mais do que inverter os termos da amizade entre aquele sujeito e o rio, o poeta escancara qual o procedimento que anima seu princípio de composição, qual seja, o de se projetar num referente concreto – a exemplo do que acontece com o Capibaribe – e narrar o episódio como se fosse uma terceira pessoa, imantada pelas determinações do referente tratado em compasso com a sua subjetividade ali projetada.

Daí resulta uma voz que fala de si e por si sobre um referente animizado pela sua tonalidade expressiva. Não espanta, pois, que nessa interlocução, de si para si, apareça com tanta frequência os verbos “falar” e “dizer” ao longo do poema. Se considerarmos as suas formas infinitivas e as conjugadas, acrescidas das variações “cantar” e “repetir”, que são outras maneiras de falar e de dizer, chegamos a oito ocorrências, o que nos leva a crer que o poema é pautado por uma vontade irreprimível de fala e de discurso. A exceção fica por conta da quinta quadra, quando os verbos “ser” e “haver” voltam à tona e também no antepenúltimo verso com mais uma conjugação do verbo ser: “sua voz são os cheiros que lembram”.

Aliás, este verso tem uma configuração semântica bem instigante, a considerar o emprego do verbo “lembrar” com a designação intransitiva, consoante a qual mais do que lembrar de alguma coisa, interessa o verbo porque faz lembrar. De outro modo, poderíamos ler o verso como estando na ordem inversa, cuja ordem direta seria: “são os cheiros que lembram sua voz”. Neste caso, ficaria explícito que “os cheiros” na condição de sujeito da oração motivariam a lembrança, que vem a ser a própria voz do rio; ou ainda, a oração poderia tomar a seguinte disposição “os cheiros que lembram são sua voz”. Aí a voz daquele rio seria designada somente por aqueles cheiros que acionam a lembrança do sujeito, que está em absoluto fundido ao rio, que fede e não diz nada para quem lhe é exterior. Portanto, é somente para quem sente o rio como uma parte constitutiva do seu ser que o Capibaribe fala, já que só absorvendo os cheiros por ele exalados poder-se-á identificar o timbre de sua voz. Voz bifurcada no olfato que filtra seu discurso e na fala do sujeito em quem ecoa este mesmo discurso. Trata-se, portanto, de uma fala ambígua, que é de dois entes (o Capibaribe e o poeta) e dois sentidos (o olfato e a audição), mediados pela lembrança visual. Daí o dístico que inicia a última quadra funcionar como uma síntese estruturadora do poema como um todo, quando registra o seguinte pronunciamento do poeta sobre o rio: “Me diz de viés, não me diz: /sua voz são os cheiros que lembram.”

A mesma sensação trânsfuga em que o cheiro resente uma experiência que se transfigura em discurso está ilustrada no último par de versos do poema quando a madalena, Combray e Proust são acionados. Mais do que uma referência literária no corpo do poema, interessa ao poeta realçar o valor significativo do Capibaribe para sua

composição, similar a de Combray para Proust. Desse modo, parece haver uma correspondência quase exata entre Combray, a madalena e Proust para com João Cabral, o cheiro do Porto dos Cavalos e o Capibaribe. O prosador francês preenche seu tempo com a narrativa de experiências que tentam resgatar a memória individual que só ganha corpo no seu livro. De maneira muito semelhante, o poeta brasileiro tenta imprimir nos seus versos um sentido que só existe na sua cabeça, porquanto a lembrança está esfumada na sua memória celebrada no poema não constitui e nem pode constituir a memória coletiva, que se vale de outros referentes e de outros expedientes.

Do restante do vocabulário presente neste poema, afora a última quadra que exerce função estruturante no poema, constituído de oito estrofes, a única palavra que chama a atenção por provocar algum tipo de desestabilização no seu sentido usual é a já mencionada “remanso”. Se tal escassez de figuração na linguagem dá a dimensão do quanto o poema é pautado pela referencialidade, em contrapartida, aí o remanso aponta para uma polissemia. Pois o remanso pode ser tomado como o lugar de descanso do rio, ali onde há sua paragem e as suas correntes já não são caudalosas e, portanto, não há corrente; é ali onde o poeta se espelha no rio e faz coincidir o discurso do Capibaribe com a sua expressão. Não só porque o Capibaribe aparentemente ali estaria parado, calmo e contido, mas também porque, devido às referências geográficas à Jaqueira e à Roda dos Expostos, o Capibaribe passa a ser o objeto próximo, constituindo-se como espaço contíguo e extensivo à residência familiar, tanto dos avós quanto dos “tios passados” que o poema informa. O local onde o autor nasceu – objeto do poema “Autobiografia de um só dia” –, não sendo a nascente exata do rio, vem a ser o local onde o rio expressa suas maiores peculiaridades ou, ao menos, aquelas que melhor servem aos propósitos do poeta.

Tal qual reza o poema, o seu propósito mais explícito ali parece ser o de entender o que o rio diz, para dizer-lhe de outro modo, noutra forma. O ritmo do poema é, como quase toda a produção do autor, quebrado, descompassado, barulhento, ao passo que o rio é sinuoso, lento e compassivo, ao menos como se nos apresenta por ora. Acontece que dizendo o rio de outro modo, o poeta o diz obliquamente, pela sucessão de autorreferências que o poema carrega consigo e pela utilização do pronome oblíquo por meio do qual identificamos ali um sujeito. Dizendo o rio de outro modo, o poeta acaba por dizer-se a si próprio, dizendo-se de viés, não se dizendo explicitamente. Ele se diz na condição de pronome objeto e não de pronome pessoal, por meio do qual seu sujeito seria explicitado.

O Porto dos Cavalos gravado na memória do poeta ao mesmo tempo que indica uma experiência histórica perdida no tempo, qual seja, a de transportar víveres ao longo do curso do rio, indica também uma condição do sujeito histórico que foi João Cabral de Melo Neto, cuja experiência sensível não tem mais amparo na realidade, onde possivelmente seriam

reconhecidos o poeta e a sua experiência sensível. Tal como consta no poema “Porto dos Cavalos”, sua experiência sensível paira esfumada na sua própria memória, já que ele não existe mais como ancoradouro para transporte de mercadorias, nem o transporte fluvial pode mais ser feito pelo Capibaribe. Com isso, não é somente o espaço físico que foi apagado historicamente, mas também um tipo de experiência que lhe era decorrente ou que se reconhecia através do Porto dos Cavalos que deixou de existir, senão como evocação a um passado remoto, perdido e sem amparo na realidade, gratuito como diz o poema. Condição similar a do sujeito histórico que foi João Cabral de Melo, que não se reconhece nos índices da realidade e carrega uma experiência perdida, impartilhável, intransferível e por isso mesmo gratuita. As suas imagens evocadas da memória só podem ser acionadas como um vácuo no tempo, como um cheiro rememorado, que o poeta reconstrói e só assim podemos vê-lo, porque tragado do rio que ele talhou, construiu e do qual falou à sua maneira, repetidas vezes.

Recebido em: 28/03/2016

Aprovado em: 07/06/2016

REFERÊNCIAS

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

_____. “João Cabral ou a educação pela poesia” in: *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 1996. p. 239-247.

_____. “Sevilha, objeto de paixão” in: *Entre livros*. São Paulo: Ateliê, 1999. p. 223-229.
CRESPO, Ángel e GÓMEZ, Pilar. *Realidad y forma en la poesia de Cabral de Melo*. Madrid: Revista de Cultura Brasileña, 1964.

JUNQUEIRA, Ivan. *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: ABL; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010.

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

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996

_____. *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MERQUIOR, J. G. *Razão do poema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

_____. “Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto.” in: A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 84-187.

NUNES, Benedito. João Cabral: a máquina do poema. 2ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

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

_____. João Cabral: uma fala só lâmina. São Paulo: Cosac e Naify, 2014