

O poema e seus aviamentos: o tecido poético de João Cabral de Melo Neto

The Poem and Its Trims: The Poetic Fabric
of João Cabral de Melo Neto

El poema y sus remates: el tejido poético
de João Cabral de Melo Neto

Júlio César de Araújo Cadó¹ 

Rosanne Bezerra de Araújo² 

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Programa de Pós-Graduação
em Estudos da Linguagem. Natal, RN, Brasil.

² Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Línguas e
Literaturas Estrangeiras Modernas. Natal, RN, Brasil.

E-mail: juliocadado@gmail.com

E-mail: rosanne.araujo@terra.com.br

Editora-chefe

Marcia dos Santos
Machado Vieira

Editoras Associadas

Anélia Pietrani
Carolina Quintella
Maria Aparecida Fontes
Maria Lucia Faria
Natalia Wieckmann

Recebido: 25/03/2024

Aceito: 20/02/2025

Como citar:

CADÓ, Júlio César de
Araújo; ARAÚJO, Rosanne
Bezerra de. O poema e
seus aviamentos: o tecido
poético de João Cabral de
Melo Neto. *Revista Diadorim*,
v.26, n.1, e63398, 2024. doi:
[https://doi.org/10.35520/
diadorim.2024.v26n1a63398](https://doi.org/10.35520/diadorim.2024.v26n1a63398)

Resumo

Este artigo propõe um roteiro de leitura pela poesia de João Cabral de Melo Neto, tendo como categoria norteadora da análise o universo fashionista, ou ainda, dizendo em perífrase, as intrincadas relações urdidas entre os filamentos do tecido e as linhas do poema. Adentramos a obra do pernambucano considerando a multiplicidade de lentes pelas quais se pode observar a interseção entre essas linguagens. De nossa investigação orientada, emergem diferentes fios interpretativos que constroem um percurso que parte da utilização dos versos cabralinos como inspiração para vestimentas, interpela as escolhas estéticas do autor, atravessa as dimensões sensíveis da palavra, desvela as imagens do poeta-tecelão e aporta, ao final, nos valores simbólicos inscritos nos trajes espanhóis engendrados por Cabral, em demonstração do caráter polissêmico da Moda.

Palavras-chave

Criação poética; moda; tessitura; João Cabral de Melo Neto.

Abstract

This article proposes a reading route through João Cabral de Melo Neto's poetry, using the universe of fashion as the guiding category for analysis, or, to put it in periphrasis, the intricate relationships knitted between the threads of the fabric and the lines of the poem. We approached the work of the artist from Pernambuco considering the multiplicity of lenses through which the intersection between these languages can be observed. From our guided investigation, different interpretative threads emerge building a path that starts with the use of Cabral's poems as inspiration for clothing, questions the author's aesthetic choices, traverses the sensitive dimensions of the word, unveils the images of the poet-weaver, and finally leads to the symbolic values inscribed in the Spanish costumes designed by Cabral, demonstrating the polysemic nature of fashion.

Keywords

Poetic creation; fashion; weaving; João Cabral de Melo Neto.

Resumen

Este artículo propone un camino de lectura a través de la poesía de João Cabral de Melo Neto, utilizando como categoría rectora de análisis el universo de la moda, o dicho en perífrasis, las intrincadas relaciones tejidas entre los hilos de la tela y las líneas del poema. Nos adentramos en la obra del artista pernambucano considerando la multiplicidad de lentes a través de las cuales puede observarse la intersección entre estos lenguajes. A partir de nuestra investigación guiada, surgen diferentes hilos interpretativos que construyen un recorrido que parte del uso de los versos de Cabral como inspiración para la indumentaria, cuestiona las elecciones estéticas del autor, atraviesa las dimensiones sensibles de la palabra, desvela las imágenes del poeta-tejedor y, finalmente, conduce a los valores simbólicos inscritos en los trajes españoles diseñados por Cabral, demostrando la naturaleza polisémica de la moda.

Palabras clave

Creación poética. moda; tejido; João Cabral de Melo Neto.

Colarinho: considerações iniciais

Estas palavras à guisa de introdução tentam emular, em extensão, a parte da roupa de que nos servimos para nomeá-la: o colarinho. Apesar de ser apenas um pequeno pedaço de tecido ajustado ao pescoço, essa região da camisa tem função essencial na constituição da vestimenta. De maneira análoga, o tamanho encurtado desta seção nos impele a partir para a leitura dos textos em detrimento de maiores considerações teórico-metodológicas no preâmbulo deste artigo. Em linhas gerais, propomos uma leitura de João Cabral de Melo Neto sob uma perspectiva ainda heterodoxa, em sentido amplo nos estudos literários¹ e mais ainda ao enumerarmos os principais vetores interpretativos da obra do pernambucano: a relação entre Poesia e Moda.

Para isso, reivindicamos um modo de ler que se inscreve na esteira definida por João Alexandre Barbosa (1990) como “leitura de intervalo”. Para o crítico brasileiro, esse processo interpretativo se baseia no ato de reconhecer a distância entre a realidade cifrada na forma literária e o componente referencial ao qual os traços semânticos dos vocábulos aludem. Para o professor, “O intervalo, portanto, não é um vazio: é antes aquele tempo/espaço em que a literatura se afirma como literatura sendo sempre mais do que literatura porque apontando para esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação” (Barbosa, 1990, p. 11-12).

Ao invés do vácuo hermético, o espaço entre a obra e o mundo é potencialmente preenchido pelo caráter polissêmico do poético, que engendra a linguagem em um matiz mais opaco (Bosi, 1988). Em termos procedimentais, trata-se, de maneira sumarizada, de aceitar o convite dos textos para que incursionemos pelos diferentes estratos que os configuram, uma vez que os significados concretos e virtuais que podem ser apreendidos são sustentados pela organização particular dos significantes que os estruturam e lhes dão forma. Considerando as categorias mobilizadas em nossa análise, a ideia de *intervalo* se recobre de uma natureza imagética: é o intervalo que separa os vários filamentos que dão unidade e coesão a um pedaço de tecido – nosso guia neste percurso.

Severino na passarela

Em 2023, uma coleção com o nome “O amor comeu” foi lançada pela estilista baiana Sillas Figueira. Em entrevista, a criadora informou que as trinta peças de roupas que compõem o conjunto foram inspiradas em versos de João Cabral de Melo Neto (Veiga, 2023). Especificamente, como se pode reconhecer pelo título da

¹ Sobre a fortuna crítica brasileira acerca do vínculo entre Moda e Literatura, sugerimos a leitura do artigo de Baggio (2020), no qual a pesquisadora efetua um levantamento bibliométrico da incidência dessa abordagem do texto literário.

coleção, ela se refere à prosa poética de *Os três mal-amados*, livro de 1943, em que Cabral se vale dos enunciadores masculinos de “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade – João, Raimundo e Joaquim.

Na trama cabralina, essas três vozes se intercalam na tentativa de figurativizar seus respectivos objetos de desejo, nomeados para os dois primeiros (Teresa e Maria) e eclipsado pela palavra “amor” no caso de Joaquim. Como aponta Antonio Carlos Secchin (2020) em leitura do poema, trata-se, a bem dizer, de três óticas a partir das quais se pode pensar o poema e, principalmente, certa trajetória que viria a ser empreendida no próprio decurso estético de João Cabral.

Seguindo a informação da criadora, percebe-se que a referência é, sobretudo, ao discurso de Joaquim, ao qual, ela relata, teve acesso a partir da leitura feita por Maria Bethânia para um programa dedicado ao poeta pernambucano². No texto, a estrutura “O amor comeu”, que intitula a criação, é reiterada em todos os turnos de fala da personagem cabralina, variando, por sua vez, quanto ao material que serve para o consumo desse sentimento. Vejamos uma das passagens do poema que combina, de maneira acertada, em tamanho e tom, com nosso tópico de discussão:

O amor comeu minhas roupas, meus lenços, minhas camisas. O amor comeu metros e metros de gravatas. O amor comeu a medida de meus ternos, o número de meus sapatos, o tamanho de meus chapéus. O amor comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos (Melo Neto, 2020, p. 53).

Correspondente ao segundo momento de enunciação de Joaquim, o excerto se constrói a partir de um campo semântico relativo ao universo da moda. Após desenvolver uma série de documentos que asseguram, aos olhos do Estado, a existência e a identidade de um cidadão qualquer, a sanha do amor se direciona à indumentária. Porém, no poema, esse aspecto não se resume a elementos de cunho meramente referencial, pois essas roupas aludem a outros componentes que concernem à definição da subjetividade. Nesse caso, referimo-nos à configuração do sujeito que se estabelece pela delimitação das fronteiras de seu corpo – para além da pele. Ao falar de “roupas”, “gravatas”, “ternos” e “sapatos”, diz-se mais daquilo que delimita o corte do corpo individual.

² Referimo-nos ao terceiro episódio do programa *Prosa e verso com Maria Bethânia*, lançado em 2016 pelo canal por assinatura *Arte 1*. No estúdio, a cantora de Santo Amaro da Purificação conversa sobre aspectos da vida e da obra de João Cabral com Chico Buarque, cantor e compositor que musicou versos de *Morte e vida severina*, e Wander Melo Miranda, professor de literatura da UFMG. Além disso, o episódio traz leituras feitas por Bethânia e depoimentos de escritores e leitores cabralinos, entre os quais Alberto da Costa e Silva, Adélia Bezerra de Meneses e Evaldo Cabral de Mello – diplomata, historiador e irmão do poeta.

Outro tipo de passarela sobre a qual os versos do pernambucano também passaram foi a da Marquês de Sapucaí, em 1997. Trazendo como enredo a problemática da fome e suas consequências para a população brasileira, a escola de samba carioca Império Serrano apresentou em uma de suas alas referências à literatura de João Cabral. Como lemos na biografia do autor, Tânia Alves, que tinha sido uma das atrizes com papel de destaque na transposição para as telas de *Morte e vida severina*, ganhou também os holofotes em uma das alegorias da agremiação. Sobre esse evento, Marques (2021, p. 487) retoma a voz do autor que chegou a afirmar, em entrevista para um jornal, que “aquelas fantasias são de um mau gosto! O que o Brasil tem de negativo está nas escolas de samba”. Ora, o conteúdo do comentário não surpreende os leitores cabralinos, visto que nada menos afim ao gesto comedido da dicção do poeta do que a opulência dos adereços de uma escola de samba com brilhos, plumas e paetês.

Além desses casos, não podemos esquecer as situações em que os textos de João Cabral se transmutaram em tecido não nas passarelas, mas nos palcos das diversas montagens de seus poemas – algumas para o desgosto do autor –, principalmente aqueles textos com teor de obra teatral, como os autos de Natal pernambucano e o do último percurso de Frei Caneca pelas ruas do Recife. Materializada no tempo presente de uma boca de cena, à palavra escrita pelo autor e dita pelo ator, é necessário adicionar um conjunto de elementos artísticos e técnicos, entre os quais o figurino – componente imprescindível na construção performática do espetáculo teatral.

Poderíamos ainda comentar a experiência de assistirmos a Cabral corporificado no espetáculo *O cão sem plumas*, da companhia de dança de Deborah Colker. Nele, uma segunda pele fornece aos corpos dos bailarinos certa materialidade que adere à lama dos alagados que margeiam o Rio Capiberibe, onde difícil é ver “onde a pele/ começa da lama;/ onde começa o homem/ naquele homem” (Melo Neto, 2020, p. 107), e traz a matéria simbiótica do bioma para o corpo que dança.

A montagem apresentada até aqui não constitui, com rigor, o *corpus* sobre o qual buscamos construir uma leitura analítica. Na verdade, ainda que um tanto extenso, o conjunto de fatos costurados nesta seção funciona como motivo para visualizarmos uma relação possível entre Poesia e Moda, especificamente quando esta é presentificada na obra poética de João Cabral de Melo Neto. Em nossa leitura, partimos do entendimento de que esse diálogo se realiza em termos transdisciplinares, apontando para o engendramento de saberes diversos no esforço interpretativo, assim como intersemióticos, compreendendo, assim, a Moda como uma linguagem através da qual se constroem significações.

Palavras da moda

Gilda de Mello e Souza, intelectual precursora na academia brasileira em estudos sobre os valores cingidos à vestimenta, chama a atenção para a complexidade e as nuances que cercam a noção de Moda. Para a autora de *O espírito das roupas*:

A moda é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve à estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos (Souza, 2001, p. 29).

Considerações de ordem histórica, social, econômica, política, cultural e simbólica podem ser apreendidas sob a rubrica da Moda. Cada um desses aspectos se torna potencialmente um elemento de interesse e, como consequência, define a lente através da qual se pode observar o fenômeno. No entanto, como os fios entrançados de um corte de tecido, a interrelação entre essas camadas de sentido aponta para a transdisciplinaridade requerida no intento de depreender os significados enfaixados no vestiário. Os valores que impregnam as peças são embasados naquilo que está formalmente decantado nos filamentos dos tecidos. Dessa forma, assim como para identificar o que um texto poético diz é preciso adentrar a profundidade da urdidura composicional, os sentidos evocados por uma vestimenta são encontrados ao se observar atentamente os variados aspectos da materialidade.

Enquanto palavra, outra das acepções para o vocábulo “moda” está pautada na associação entre essa dimensão estética e cultural e os valores de certo recorte temporal, apontando para aquilo que tem popularidade no gosto em determinado intervalo de tempo. Percebemos, assim, a capilaridade e a abrangência de aplicação do conceito, pois o que *está na moda* não cabe apenas dentro do guarda-roupa nem se limita às linhas de um croqui. No campo poético, por exemplo, essa noção poderia se aproximar daquela que é cristalizada pelos manuais de literatura sob o selo do estilo, isto é, certo modo de compor a linguagem que caracteriza uma dicção autoral ou ainda um grupo de escritores.

No caso de João Cabral de Melo Neto, a crítica o enquadrado dentro do grupo da Geração de 45. O próprio poeta chegou a refletir sobre o pretense pertencimento que lhe fora atribuído. Para ele, o traço geracional que cerca um escritor “é definível mais pelos problemas que encontra do que por uma maneira comum de resolver seus problemas” (Melo Neto, 1994, p. 75). Ao mesmo tempo que Cabral esboça um denominador comum entre os artistas enfaixados em dado conjunto geracional –

o cenário confrontado e seus desafios –, ele também deixa frestas que dilatam qualquer visão limitadora. Para isso, não se exime de considerar o tempo histórico comum que o interpela, mas permite também distanciar-se dos seus contemporâneos em decorrência de escolhas estéticas diferenciadas.

Sabe-se que a Geração de 45 explorou a verve lírica da poesia, valorizando paradigmas estéticos mais tradicionais quanto à forma e aos procedimentos composicionais, tanto que outros nomes pelos quais ela ficou conhecida foi “neossymbolista” ou ainda “formalista”. Sobre ela, Alfredo Bosi (2017, p. 498) identifica a retomada de *modas poéticas* de períodos anteriores, entre as quais “a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências *intencionalmente* estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético, e, em consequência, o prosaico ou não poético”.

O projeto estético cabralino, desde os primeiros poemas, já apontava para o exercício da escrita orientado por vetores outros. É reconhecível o pendor formalista como um dos traços mais ratificados ao se pensar a escrita do pernambucano, expressivo, sobretudo, no cuidado dispensado à depuração da estrutura do texto, que, retomando o título de um dos ensaios de Secchin (2020) sobre o autor, é tensionado do “fonema ao livro”. No entanto, a valorização da estrutura poética não se confunde com estratos excessivos da sondagem intimista nem com o uso de formas, imagens e vocábulos reiterados pela força lírica das belas letras.

Esse processo de torcer as fibras de uma maneira enrijecida de poetar é o que lemos, de modo paradigmático, no poema “Antiode”. Ainda no título, o autor decide, pela inserção do prefixo de oposição, situar seu poema na contracorrente de uma forma poética codificada, qual seja, a ode. De acordo com Moisés (2000), esse gênero lírico foi cultivado desde a antiguidade helênica e atravessou os séculos com modalizações referentes tanto ao conteúdo quanto aos modos de execução/recepção dos textos. Apesar disso, a ode manteve como teor característico “seu caráter grave, solene, nobre, próximo do drama e da poesia épica, mas variava de assunto e forma” (Moisés, 2000, p. 268). Pela sequência de adjetivos encadeados no início da citação, visualizamos a atmosfera sublime que enreda essa espécie poética – ao avesso do que preconizavam as linhas de força da voz cabralina.

No poema do pernambucano, efetua-se um movimento de retorção da imagem da flor como símbolo do poético. Inicialmente, da flor vegetal que brota do mundo, chega-se à flor imagem com seus ecos líricos. Na sequência, como lê Benedito Nunes (2007, p. 45), reverte-se o símbolo, uma vez que “despoja-se a poesia de todas as imagens supérfluas e de toda profundidade ilusória de todos os ornamentos da fantasia e da sublimação dos sentimentos”. Em seguida, passa-se ao lado silenciado da figura “de duas pontas”, elegendo a face negativa no lugar daquela outra, primeira, facilmente acessada pelos meandros do “vício da poesia”. Ao prescindir dos artifícios de uma perfumaria transcendentalista, a legitimidade da metáfora está assegurada quando esta é vista como vocábulo, rastro de carvão sobre o papel.

Considerando esse pano de fundo a partir do qual Cabral inicia seu percurso de escrita, que se estenderia até a última década do século XX, é incontornável ter em perspectiva a maneira como o autor estabeleceu relações e diálogo com poetas e outros criadores de diferentes matrizes culturais. Nesse sentido, pensando nas *modas* com as quais ele costurou pontos de contato, consideramos necessário focalizar as afinidades eletivas do escritor. Uma prática reiterada na obra do poeta é a menção a outras personalidades – poetas, romancistas, arquitetos, artistas plásticos, toureiros, para citarmos alguns exemplos –, a ponto de o próprio poeta referenciar um gênero de composição o qual chamou de “poesia crítica”³, através do qual fez ouvir a voz do leitor crítico traduzida na forma poética.

A menção a esse vetor em sua poesia nos interessa, pois coloca no horizonte de leitura o movimento de fricção com outras linguagens empreendido pelo poeta. Exemplar quanto a esse aspecto é o poema “O sim contra o sim”, de *Serial*. Ordenado irmãmente em quatro seções que colocam em contato diferentes artistas – da palavra e de outras linguagens –, o poema se transmuta em elemento comparativo do qual se apreendem semelhanças e diferenças nos modos como cada uma das personalidades citadas manipula sua matéria de criação. Na terceira seção, dois poetas são postos para conversar com o intermédio do pernambucano. De um lado, o português Cesário Verde, do outro, um nordestino do estado limítrofe da Paraíba, Augusto dos Anjos. Para os dois, elegem-se como ponto de irradiação as tintas utilizadas por cada um na produção de suas poéticas eminentemente imagéticas.

Sobre o primeiro, diz-se que possui tintura de “águas claras” com a qual, menos do que pintar, “escrevia lavando:/ relavava, enxaguava/ seu mundo em sábado de banho” (Melo Neto, 2020, p. 307). Cesário como que descasca a cor do real que estava encoberta pela sujidade do cotidiano: sua escrita, tida como pouco poética e muito prosaica, reacende os tons que tinham se perdido no automatismo da memória. Por seu turno, sobre Augusto dos Anjos, lembrado pelos versos escatológicos e preenchidos por um léxico cientificista, o poeta julga que suas águas, pelo contrário, “deixam tudo encardido” e, uma vez usadas para formar imagens, elas pintam “um mundo velado/ por véus de lama, véus de luto” (Melo Neto, 2020, p. 308).

Conforme Fiuza (2021), a relação de Cabral com a lírica de língua portuguesa é, muitas vezes, regida pelo signo da tensão, principalmente em decorrência do forte influxo de subjetividade que marca essa matriz poética. Nesse sentido, ao trazer Cesário e Augusto, lado a lado, Cabral reorienta as coordenadas de uma tradição do avesso à qual pretende se vincular:

³ O poeta lançou um volume que tinha justamente esse sintagma como título pela editora José Olympio, em 1982. É importante lembrar também que Cabral sempre ressaltou que seu desejo inicial na lida com o poético seria no campo da crítica literária, mas, como se considerava com pouca bagagem intelectual, tomou o caminho da escrita como forma de angariar repertórios.

Não casualmente, quando o poeta já maduro de *Serial* homenageia a tradição brasileira e portuguesa no poema “O Sim contra o Sim”, nela se entroncando, escolhe, para fazê-lo, dois poetas de exceção: Augusto dos Anjos e Cesário Verde. Entre os dois, a considerar vários depoimentos de Cabral, o português é tomado como o pai poético por excelência, como aquele que está a contrapelo do que considera o excessivo lirismo luso-brasileiro (Fiuza, 2021, p. 103).

Seja através dos limites de uma imagem poética ou da série histórica que o antecede, João Cabral não se mostra apático mesmo àquilo que, por princípio, não lhe agrada. Longe da indiferença, o poeta propõe ler criticamente essa genealogia, adotando abordagem diversa em sua produção. Na sequência, por meio da aproximação entre a postura do autor frente aos materiais disponíveis para a composição e a do trabalhador do vestuário que escolhe o melhor corte para ser utilizado em seu modelo, procuramos apontar algumas tendências da moda escrita na obra cabralina, elegendo, para isso, a figuração em poemas dispostos nas duas pontas do novelo da literatura: o escritor e o leitor.

Cortes de tecidos

Embora ainda seja vista com preconceito, sendo marginalizada como pura expressão de futilidade, a Moda, por seu caráter significativo, chamou a atenção de intelectuais como Roland Barthes, que tomou as manifestações do universo que cerca as roupas como motivo de alguns textos e como fio condutor do livro *Sistema da moda*. Nessa obra, o semiologista propõe a formulação de uma espécie de gramática da indumentária capaz de sustentar a análise do fenômeno.

O autor não demonstra a pretensão de explorar todas as reentrâncias do universo fashionista. Na verdade, desde o princípio, Barthes (2009) delimita seu *corpus* de investigação, que compreende a materialidade das revistas de moda francesas. Ainda que esteja circunscrito a esse objeto da cultura, o autor reconhece a existência de, pelo menos, vestuários de três naturezas – o vestuário-imagem das ilustrações, o vestuário escrito dos textos de acompanhamento e o vestuário real que serve como componente referencial para os dois primeiros – que se relacionam, ainda que não possam ser confundidos entre si nem submetidos ao mesmo regime de leitura.

Considerando essa triangulação, o autor elege como foco o vestuário escrito. Sobre tal vértice da Moda, destaca-se que “somente [este] não tem nenhuma função prática nem estética: ele é inteiramente constituído em vista de uma significação: se a revista descreve certo vestuário com palavras, é unicamente para transmitir uma informação cujo conteúdo é: *a Moda*” (Barthes, 2009, p. 27). No confronto com esse material, deve-se ter no horizonte alguns princípios, a exemplo do percurso do

olhar perceptivo que o texto encaminha, a mais-valia de informações fornecidas (para além do que seria opaco na imagem) e a incidência sobre recortes do que se focaliza. No geral, essas orientações decorrem da própria natureza do objeto:

Essa ênfase, evidentemente, repousa num carácter intrínseco da linguagem: sua descontinuidade; o vestuário descrito é um vestuário fragmentário; em relação à fotografia, é resultado de escolhas, de amputações [...]. Aplicada ao vestuário, a ordem da língua separa o essencial do acessório (Barthes, 2009, p. 37).

Apesar de tomar o partido da Moda que circula nas revistas, Barthes não deixa de mencionar que, enquanto vestuário escrito, ela também se espraia, sobremaneira, em textos literários. A diferença está, segundo o autor, nos referentes. Ainda que se embeba do mundo na mobilização do repertório lexical da língua e da cultura, a literatura não se reduz à função referencial da linguagem, logo, diz o autor, “a descrição [da Moda literária] se apoia num objeto oculto (seja ele real ou imaginário): ela deve fazê-lo existir” (Barthes, 2009, p. 34). O texto do periódico, por sua vez, intenta alcançar, pelo trabalho com a sintaxe vocabular, objetos concretizados em outras matérias, aos quais pretende adicionar informações suplementares.

Nessa busca por dar a ver aquilo que não está, entendemos que, além dos valores que preenchem os interstícios das imagens lidas nos poemas, é necessário nos defrontarmos com os estratos sensíveis das unidades composicionais, identificando-os e averiguando os potenciais expressivos da língua, isto é, aquilo que emerge do corpo a corpo com a carnadura da materialidade significante, das palavras. Essa compreensão adere ao teor sinestésico que pode ser depreendido da linguagem, traço realçado quando esta é posta para funcionar na maquinaria do poema.

Pela interseção entre um vocabulário referente à Moda e a manifestação do cuidado com o trabalho linguístico, emerge dos versos do autor o poema “A palavra seda”, publicado em *Quaderna*. Similarmente aos procedimentos engendrados para descoser a imagem da flor, nesse texto, Cabral repertoria os valores que cercam a ideia de “seda”, desbravando uma erótica que transpassa o corpo humano para a carne da palavra:

A atmosfera que te envolve
atinge tais atmosferas
que transforma muitas coisas
que te concernem, ou cercam.

E, como as coisas, palavras
impossíveis de poema:

exemplo, a palavra ouro,
e até este poema, seda.
(Melo Neto, 2020, p. 250).

Nas primeiras estrofes, acima transcritas, é feito o deslocamento entre as duas dimensões aludidas. Inicialmente, toma-se o corpo, potencialmente um corpo feminino – informação a ser confirmada em versos subsequentes (“talvez fora de ti mesma”) –, como um instrumento imbuído da capacidade de modificar tudo aquilo que toca apenas ao se colocar no espaço, eletrizando-o. De maneira análoga, quando posta como motivo do poema, a figura contamina as palavras encadeadas no texto com a carga de sua personalidade.

Por esse processo atrativo, podem ser trazidas para o texto mesmo aquelas “palavras/ impossíveis de poema”, exemplarmente extraídas do par “ouro” e “seda”, que provocam o contraste entre os timbres vocálicos. Destaca-se que Cabral não tenta elidir o campo no qual transita. Trata-se do espaço do discurso, do dizer, evidenciado, de maneira explícita, no último verso da passagem citada: “e até este poema”. O pronome dêitico aponta para o presente da enunciação, demonstrando a consciência do poeta acerca do exercício com a linguagem que está realizando.

Uma vez dentro desses domínios, o poema efetiva a sondagem dos vários sentidos da palavra “seda”, além de jogar com as possibilidades virtuais de derivação a partir desse substantivo primitivo – outro modo de operar a multiplicação semântica:

É certo que tua pessoa
não faz dormir, mas desperta;
nem é sedante, palavra
derivada da de seda.

E é *certo* que a superfície
de *tua* pessoa *externa*,
de *tua* pele e de *tudo*
isso que em *ti* se *tateia*,
nada tem da superfície
luxuosa, falsa, acadêmica,
de uma superfície quando
se diz que ela é “como seda”.

(Melo Neto, 2020, p. 250, grifos nossos).

Além da referência ao tipo de tecido com alto valor devido à característica de ser suave e agradável ao toque, a partir de “seda” pode-se chegar a outro grupo de palavras que giram ao redor do adormecer, como “sedante” e “sedativo”, o avesso da atenção constante buscada pelo verso de Cabral. Conforme Secchin (2020, p. 184), “[p]ara combater a metáfora-clichê, o poeta percorre, inicialmente, um trajeto de esvaziamento do signo, desobstruindo-o daquilo que o costume linguístico estatuiria ser sua ‘verdade’”. A princípio, a aproximação entre os dois elementos se dá pela disjunção, pois, diferente do tecido, que amortece o toque, o corpo feminino eriça quem dele pretende se aproximar. Percebe-se a imitação dessa dimensão tátil no texto nas síncopes sucessivas do fonema /t/ de modo flagrante na segunda estrofe da passagem citada, inscrevendo o atrito no fraseado do poema.

Esses traços se expressam, também, nos significados sociais que cercam algo alçado ao patamar da seda, com sua aura “luxuosa, falsa, acadêmica”. Abaixo das camadas mais superficiais que encontra na palavra, o poeta busca desentranhar outros vetores de sentido, o que se mantém “de cru, de cruel, de crueza” – tríade de palavras internamente relacionadas que destoam da sonoridade harmônica afim ao toque de um corte de seda – sob uma primeira mirada automatizada. Em consonância com essa perspectiva, é pertinente recuperar o que Perrone-Moisés afirmou sobre Mallarmé e seus influxos nos rumos da poesia moderna. Retomando a metáfora da língua-moeda, a estudiosa afirma que

[b]analizada e desgastada no manuseio cotidiano, a linguagem perde seu valor-ouro e adquire um mero valor venal. Contaminadas pelas relações econômicas, todas as relações humanas, trocadas no miúdo da fala, se corrompem e se desgastam. [...] Seu trabalho [do poeta] consiste em “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”, fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, instaurem uma realidade de valor (Perrone-Moisés, 2000, p. 32).

Semelhante à operação de retirar as camadas oxidadas da linguagem em busca do metal, ainda reluzente, que se vislumbra ao fundo, Cabral intenta lançar fora a poeira que o uso cotidiano faz questão de sobrepor. Para isso, o poeta adiciona um jorro eletrizante sobre a palavra, capaz de recuperar aquilo que esta ainda tem “de animal, carnal, pantera” – aquilo que se mantém no contrafluxo do poder limitador. É através do poema, local em que a linguagem se mostra enovelada pelos vetores da forma e do sentido, que se pode trazer, novamente, para o primeiro plano as camadas “que sob a palavra gasta/ persiste[m] na coisa seda” (Melo Neto, 2020, p. 250). Da referência ao tecido até “seda” enquanto unidade lexical, pelo percurso do texto, termina-se por afirmar a indissociação entre esses aspectos ao ratificá-los no amálgama de palavra-coisa e, por isso, objeto de nossa experiência sensorial.

Semelhante no tom e nas configurações estruturais, a exemplo do domínio da quadra e das rimas toantes – bem ao gosto de Cabral –, “Escritos com o corpo”, de *Serial*, também explora o espaço do encontro entre corpo e linguagem deflagrado na urdidura do poema dividido em quatro grandes blocos. Anteriormente, verificou-se a predominância do foco sobre o texto em vias de se elaborar a partir dos insumos que se mostram à mão para o criador, por meio de uma reflexão que, como procuramos demonstrar, religa palavra e objeto. Neste, por sua vez, o poema já se encontra montado e a questão que se impõe gira em torno de como postar-se diante dele. Seguindo o enunciado, lê-se que a arquitetura desse corpo-poema (igualmente identificado com o feminino) se apresenta de forma tão bem engendrada que o princípio seccionador da análise é, de antemão, ineficaz para confrontá-lo.

§

Ela tem tal composição
e bem entramada sintaxe
que só se pode apreendê-la
em conjunto: nunca em detalhe.

(Melo Neto, 2020, p. 302).

Deve-se romper o movimento hermenêutico que sai da porção atomizada em direção ao plano mais amplo do macrotextual, tal como o fluxo que se dá em sentido contrário, para cogitar alcançar a coesão de sentido necessária. A ênfase em um estrato exclusivo da linguagem, ao invés de contribuir, serve para obliterar a leitura, que se mostrará, portanto, lacunar. Apesar disso, vale ressaltar o dado metalinguístico colocado na linha do verso, sua “bem entramada sintaxe”, realçada na disposição da pontuação e nos *enjambements* que cortam, com justeza, o poema, impedindo seu esgarçamento.

“Escritos com o corpo” se configura como defesa da totalidade de apreensão do poema, concebido, em termos cabralinos, como *machine à emouvoir* que gira em engrenagem unitária. Objeto assim dessemelhante requer de quem pretende lê-lo a entrega igualmente integral, como vemos nestas estrofes:

Apenas um corpo completo
e sem dividir-se em análise
será capaz do corpo a corpo
necessário a quem, sem desfalque,

queira prender todos os temas
que pode haver no corpo frase:

que ela, ainda sem se decompor,
revela então, em intensidade.
(Melo Neto, 2020, p. 302-303).

Nesses versos, percebe-se a necessidade de encadear as linhas de modo a compor uma unidade sintática e significativa para o texto; os períodos requerem a entrada nos versos seguintes para que a linha do raciocínio não se desfie, perdendo-se na passagem das instâncias do poema. Quanto à organização argumentativa, é interessante apontar para os sequenciadores que iniciam cada um dos períodos-estrofes (“nem”, “e”, “então”, para citarmos alguns). Isso funciona como mais uma força coesiva para manter a composição articulada do poema – o todo do tecido poético. Entendido em termos de um “corpo a corpo” com a linguagem, sugere-se que o contato com o texto se dê como uma fricção, à qual se chega melhor quando são abolidas as zonas intermediárias, “de perto, quando o olho é tato,/ ao olho imediato em cima”, proximidade reforçada pelo eco que se verifica na similaridade entre os segmentos finais das palavras “tato” e “imediato”.

Para tratar a relação corpo-poema, Cabral se vale do diálogo com a pintura de Mondrian, sendo este usado como comparante para a imagem. De início, o poema se baseia na interseção entre essas semioses, partindo, na sequência, para a proposição do que as diferencia. No primeiro momento, tanto a pintura quanto o texto disposto sobre a superfície da folha de papel demonstram a “indiferente/ perfeição da geometria”. Porém, esse encaixe é tensionado, pois, quando nos aproximamos do poema, logo descobrimos que naquela “paisagem tipográfica”, a matéria guarda energia que, para a pintura, só é flagrante quando estamos em frente ao original, “se vistos na pintura viva”, e imperceptível em qualquer tipo de reprodução.

Além disso, outro ponto surge no poema como corda dissonante entre os elementos da comparação. Ao passo que os quadros se dinamizam em consequência do jogo de cores que os enforma, a energia do texto poético é flagrante mesmo se impresso em preto e branco. Isso decorre, talvez, da particularidade da matéria dessas artes. Pautado no trabalho com a língua, o poema manifesta a energia que provém da articulação dos significantes e das reverberações dos significados, sendo, portanto, capaz de “vibrar [mesmo] com a textura em branco/ da pele, ou da tela, sadia”.

Para nosso estudo, o terceiro bloco do poema é pulsante de significações. Afinal, consta entre os versos, de maneira reiterada, a palavra “seda” já lida neste artigo. Nesse estágio do texto, as imagens ganham ainda mais vetores de ordem erótica, pois torna flagrante a tônica do encontro carnal entre os sujeitos do enunciado, os quais estão totalmente despidos, totalmente despojados das roupas que os envolviam: “Então, de fato, está despido,/ senão dessa roupa que é ela” (Melo Neto, 2020, p. 303). No conjunto da obra de João Cabral, é curioso averiguar a presença do par dialético

vestir-despir, muitas vezes reiterado no percurso poético do autor do qual “Escritos com o corpo” é apenas um caso exemplar.

O poema radicaliza a situação de entrega ao outro, porque mesmo o toque entre os corpos tende a ser suprimido no embate carnal e amoroso. Nesse contexto, os sujeitos envolvidos se interpenetram com tal intensidade que, por fim, efetivam a comunhão entre os dois, ecoando os versos de Camões que cantaram a metamorfose do amador na *cousa* amada por virtude do muito imaginar: “até acabar por nada ter / nem de epiderme nem de seda:/ e tudo acabe confundido,/ nudez comum, sem mais fronteira” (Melo Neto, 2020, p. 304).

Com esse poema, dois comentários mais amplos sobre a obra cabralina podem ser propostos. O primeiro diz respeito à presença do erotismo como tópica dentro dos versos do autor, algo para o qual outros estudos já chamaram a atenção, ainda que seja pouco explorado pela crítica à exceção dos textos que trabalham a figuração da Espanha. O segundo, ainda vinculado a essa temática, é que, em Cabral, em vez do lastro lírico que apela para a fabulação enunciativa, o que se tem é a sagração do corpo; distante das fronteiras que cercam os lamentos de amor infeliz, tem-se a abolição dos limites epidérmicos entre os amantes. Canta-se, portanto, o amor corporificado, assim como, no último bloco do poema, ao tratar da memória, é também da imagem de *hardware* acoplado por fora que o poeta falará:

Memória exterior ao corpo
e não da que de dentro aflora;
e que, feita que é para o corpo,
carrega presenças corpóreas.
(Melo Neto, 2020, p. 304).

Ao invés de provocar a recuperação mnemônica pelo que viria de dentro, a presença extinta da conjunção dos corpos se faz inscrita também na materialidade dos sujeitos. Nesse sentido, rememorar é trazer novamente a sensação um dia vivenciada, que, no presente, foi transformada em aparente paradoxo dos pares presença-ausência, cheio-vazio e maciço-oco. Não passar de novo pelo coração (“recordar”), mas fazer passar pelo corpo, através da pele. Destacamos, ao final do poema, os verbos que dão forma ao processo de retomada do passado. Ecoando a unidade produzida entre os corpos, mais do que a noção de possuir (“o que o corpo teve”), evoca-se o esquema de localização de um dentro do outro (“onde já estive”). Intensificando esse vínculo, os valores dos dois verbos tendem a ser nivelados pela experiência, visto que recuperam um momento “onde o ter e o estar igual fora” (Melo Neto, 2020, p. 305).

Entre a prensa e o bilro

No século XV, Gutemberg deu uma das mais influentes contribuições para o porvir. Aludimos ao desenvolvimento de um maquinário apto a diminuir o tempo de trabalho dos copistas, otimizando, assim, o processo de produção e, mais ainda, de reprodução dos livros (Vallejo, 2020). A engenharia da prensa móvel permitia que, uma vez munidos dos tipos metálicos, os caracteres fossem impressos com mais agilidade sobre as páginas de papel. De modo similar, porém já em meados do século XVIII, a invenção do tear mecânico revolucionou os métodos de tecelagem (Eulálio, 2001). Os dois eventos históricos encadeados neste parágrafo apontam para uma convergência entre Moda e Literatura que foge ao que vimos focalizando até então. Em vez de nos levar a pensar o código manipulado por cada uma dessas linguagens, eles indiciam a importância da técnica para seus respectivos domínios e embasam mais um argumento que nos permite aproximar a prensa e o bilro como um modo de ler o texto-tecido.

Se falamos sobre um escritor como João Cabral de Melo Neto, a menção à ferramenta utilizada para dar concretude ao livro ganha relevo ainda maior, uma vez que, no território editorial, ele não se contentou com os gestos de enviar manuscritos ou fazer provas de capas. O poeta assumiu, por vezes, atividade mais corporal no que diz respeito à formatação dos livros, tanto os próprios quanto os alheios. Referimo-nos, especificamente, ao trabalho como tipógrafo que o pernambucano desenvolveu nos anos em que morou no exterior, quando empreendeu a gráfica *O livro inconsútil*.

A escolha pelo nome foi uma estratégia que, de acordo com o poeta em carta endereçada ao amigo Lauro Escorel, “poderia irritar, ao mesmo tempo, [...] duas classes extremas de bobocas: o pessoal ‘em Cristo’, por causa do emprego prosaico do adjetivo, e o pessoal do prosaico que o achará luxuoso e místico” (Marques, 2021, p. 137). Focalizando o universo visado neste artigo, “inconsútil” é também palavra cara, já que significa aquilo que é feito sem costura, aludindo ao formato de plaquete que predominava nos livros impressos por Cabral. Segundo relato de Ivan Marques na biografia do autor:

Paixão antiga, a tipografia era um velho sonho que tornava a assaltá-lo, como relatou a amigos. Desde a infância, habituara-se a ver prelos na casa de familiares. [...] *Tipografia era, por excelência, coisa de pernambucano, uma das tradições de sua terra natal* (Marques, 2021, p. 136, grifos nossos).

Se o gosto pela tipografia, *métier* que trabalha, literal e materialmente, a lida das palavras impressas no papel, fazia parte do “*riguroso horizonte*” cabralino, a força que o impeliu a enveredar por esse novo ofício partiu de ordem de saúde. Em consulta ao

médico motivada pela ininterrupta dor de cabeça que o afligia desde a adolescência, Cabral recebeu como recomendação a prática de alguma atividade física. De maneira inusual, optou pela tipografia, com suas peças e encaixes manuais. Contrariando a ideia inicial de ter como obra de estreia da gráfica um livro do primo recifense Manuel Bandeira, Cabral decidiu pelo lançamento de um livro autoral, como forma de colocar em teste as recentes habilidades adquiridas.

Apesar do inconsútil no nome da gráfica, poderíamos comparar, em nossa leitura, a prática de tipógrafo cultivada por Cabral e o ofício de tecer, se não pela ausência de linha e agulha na construção dos volumes de poemas, ao menos pelos trabalhos de escolha, disposição e ordenamento das peças na prensa, assim como o tecelão os faz na procura pela melhor configuração dos filamentos de tecido. Também ao caminharmos por poemas do autor, identificamos textos que decantam imagens baseadas na prática do tecer ou de outras ações do mesmo campo semântico. Este é o caso da figura da aranha do poema “Formas do nu”.

1

A *aranha* passa a vida
tecendo cortinados
com o fio que fia
de seu cuspe privado.

Jamais para velar-se:
e por isso são ralos.
Para enredar os outros
é que usa os enredados.

Ela sabe evitar
que a enrede seu trabalho,
mesmo se dela mesma
o trama, autobiográfico.

E em muito menos tempo
que tomou em tramá-lo
o véu que não a velou
aí deixa, abandonado.

(Melo Neto, 2020, p. 331).

Novamente, comparece nesse texto o procedimento de criação de séries poéticas, organizadas em termos estruturais ou temáticos. No poema em tela, Cabral se deteve nas maneiras como diferentes espécies animais, entre as quais o ser humano, se colocam

no mundo a partir da relação com a nudez. A primeira parte traz como protagonista a aranha, que se relaciona com a prática da fiação sob as lentes biológica e simbólica. Quanto ao primeiro aspecto, sabemos que o aracnídeo é conhecido pela produção de sua morada a partir da teia. Com essa mesma substância, o bicho dá forma às armadilhas usadas para capturar suas presas e, desse modo, conseguir alimento.

Já da perspectiva simbólica, o animal se faz presente em diferentes mitologias, com destaque para a de matriz greco-latina e o mito de Aracne. De acordo com uma dessas narrativas, Aracne era uma tecelã muito talentosa que desafiou Atena para uma competição. Impressionada com o resultado do trabalho humano, mas relutante em reconhecer seu valor, a deusa provoca o desgosto da artesã que acaba por se enforcar. Após a morte da jovem, a divindade da sabedoria decide transformá-la na aranha.

Mapeando essa imagem em autores de diferentes literaturas, Amaral e Martelo (2006, p. 32) percebem nessa narrativa aspectos valorizados ao se pensar a produção literária, principalmente “o reconhecimento da indissociabilidade entre poeta e obra ou a hipervalorização da tessitura poética”. Em Cabral, tende-se à minimização do primeiro aspecto destacado em comparação com o segundo. Como lemos, apesar de a substância de que se faz a teia ter origem no próprio animal, o poeta chama a atenção para o fato de o objetivo pretendido visar o outro, a presa, não o caçador: “Para enredar os outros/ é que usa seus enredados”. Depois de feita, a teia, assim como o poema, deve ser enxergada como um objeto dotado de autonomia, símbolo da alteridade do criador, “mesmo se dela mesma/ o trama, autobiográfico”.

Interessante salientar que o próprio poema parece se constituir enquanto uma teia em que cada uma das estrofes, como um dos setores da geometria da aranha, acaba por prender quem o lê (presa do poeta). Identificamos que Cabral não se furta a recorrer aos efeitos depreendidos da materialidade fônica dos vocábulos, caso da continuidade de sons fricativos que costuram o todo do poema no “fio que fia” para que, por fim, o objeto inteiro esteja à disposição do leitor, desprendido de quem o fez nos sons explosivos do adjetivo “abandonado”, que encerra o texto.

“Formas do nu” não foi a única vez em que a aranha apresentou lições de poética. Em um dos segmentos de “Psicologia da composição”, é também a figura do pequeno animal que serve ao autor para mostrar certo modo de compor que lhe apraz. Ao invés do poema encontrado por acaso, pela força da inspiração ou do destino, prefere-se “[...] a forma atingida/ como a ponta do novelo/ que a atenção, lenta,/ desenrola, // aranha [...]” (Melo Neto, 2020, p. 91).

Outro poema em que se identifica, ainda que obliquamente, a figura do poeta-tecelão é “Tecendo a manhã”, de *A educação pela pedra*. Nele, o campo semântico da costura é explícito desde o título, “tecendo”, em que se ouve o aspecto inconclusivo e contínuo da ação na forma nominal do gerúndio. O poema retoma o provérbio popular que diz “Uma andorinha só não faz verão”, adaptando-o para a premissa colocada logo no primeiro verso: “Um galo sozinho não tece uma manhã:”, propositadamente finalizado pelos dois-pontos que se abrem, na sequência, para desdobramentos:

De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

(Melo Neto, 2020, p. 384).

Assim como apenas um pássaro não é capaz de indicar a mudança das estações, a manhã anunciada por um galo só não surge em toda a sua potência; apenas uma comunidade de aves pode vir a convocar o amanhecer – condensado na imagem final de uma “luz balão”, que não deixa de ser um tecido insuflado pelo ar quente. Nos versos, encena-se o próprio movimento de tecer, cujos filamentos, que são as palavras, vão se inter cruzando, sobrepondo-se e estruturando o poema, partindo da “teia tênue” até chegar ao “toldo de tecido tão aéreo” – do micro ao macro, da parte ao todo numa sorte de “solidariedade literal” (Arrigucci Jr., 2010). Em arguta leitura desse poema, Secchin (2020, p. 464-465) concebe-o como um cortinado de signos, visto que “o texto inteiro se desenrola em teias solidárias de sentido, de sintaxe e de fonética, numa confluência irremediável em direção à manhã”.

Embora os textos comentados nesta seção tenham sido extraídos de diferentes livros do autor, separados por alguns anos de publicação, ao serem colocados em contiguidade, consideramos que eles podem desvelar um traço diferencial da poética cabralina. Neles, ao invés de o poeta se voltar para o repositório imagético da tradição que cerca a figura da tecelã, ele decide reorientar a fonte da criação e direcioná-la para o mundo, para os elementos da natureza, como enuncia o eu lírico fluvial de *O rio*: humano e mundo juntos com o intuito de dar forma a “esta relação/ tecida em grosso tear” (Melo Neto, 2020, p. 143). Em especial, a visão do poeta é guiada para duas espécies animais, provocando-nos a refletir sobre o lugar marginal desses seres em nossa lógica antropocêntrica e nas leituras da poesia de Cabral. Afinal, é se deslocando em direção aos bichos que o poeta encontra modelos para a escrita.

Desfile espanhol

Como parte do corpo da diplomacia brasileira, João Cabral percorreu diferentes latitudes e longitudes nos quase cinquenta anos que atuou no Itamaraty. No âmbito poético, muitos desses espaços percorridos foram recriados em textos do autor, ainda que ele asseverasse, com constância, a recusa do vínculo biográfico como limite da

leitura do poema. Ao lado da região de nascimento, Pernambuco – e, ainda em menor escala, a cidade do Recife –, a Espanha é, quantitativamente, o espaço mais referido e mobilizado na escrita do poeta.

Desde *Pedra do sono*, de 1942, a região ibérica se fez presente no formato de citações, principalmente na menção a artistas plásticos e outros escritores. Porém, é com *Paisagens com figuras* que a Espanha ganha novos contornos no poeta, tanto do lado das “paisagens” (lembramos poemas como “Medinaceli”, “Campo de Tarragona” e “Outro rio: o Ebro”) como do lado das “figuras” (a exemplo de “Fábula de Joan Brossa”, “Encontro com o poeta” e “Alguns toureiros”). Lendo a inscrição da Espanha na obra de Cabral, de modo amplo, Secchin (2020, p. 483) considera que “o país se torna plural: várias Espanhas convivem na Espanha ideal do escritor”.

Do conjunto de matrizes hispânicas que encontramos em João Cabral, não restringimos nosso olhar a apenas um dos vetores elencados pelo pesquisador. Na verdade, reconhecemos em poemas de livros distintos modos singulares de se pensar e trabalhar a Moda em diálogo com outras dimensões que circulam a cultura do país. Nesse sentido, concordamos com Salomon (2011, p. 103) por entender que, nos poemas hispânicos, visualiza-se a Moda escrita “em ação e em associação com um tempo, lugar, situação, indivíduo, sociedade, coletividade”.

Para isso, valemo-nos, novamente, de Barthes (2009), que, no já citado *Sistema da moda*, distingue as funções do vestuário e do traje, estabelecendo um paralelo com a dicotomia saussuriana entre *langue* e *parole*, nessa ordem:

Essa é uma diferença importante, e poderíamos convencionar chamar, sempre que necessário, de *vestuário* a forma estrutural, institucional da indumentária (aquilo que corresponde à língua), e de *traje* essa mesma forma atualizada, individualizada, vestida (o que corresponde à fala) (Barthes, 2009, p. 42).

Seguindo essa divisão, o vestuário corresponde às peças em potencial, tomadas como categorias e tipologias significativas para as relações estabelecidas no campo da Moda. Sob o signo dos trajes, por sua vez, tem-se a peça colocada em prática ao recobrir um corpo, momento em que tanto a roupa quanto seu usuário se tornam singulares. Nesse sentido, neste momento da leitura, nossa intenção analítica se detém mais propriamente na segunda categoria.

Dentro do recorte espanhol da poética de Cabral, um dos primeiros trajes focalizados pelo autor foi o espaço, especificamente a região andaluza, ao sul, tendo como epicentro do encantamento Sevilha. Como forma de destacar a espacialização do poético, é pela cidade que iniciamos as considerações sobre os valores culturais que o poeta enredou em poema chamado, justamente, “Sevilha”, de *Quaderna*. No plano macroestrutural, o croqui da cidade é mapeado pela quadratura tão recorrente

na dicção do poeta – quatro seções, cada uma com quatro estrofes, cada estrofe com quatro versos (estes setorizados: os ímpares de extensão maior do que os pares).

Na primeira parte, lemos uma apresentação da cidade que se mostra aos olhos do enunciador. Sem excessos ou sobras, nem remendos ou faltas, Sevilha adere ao corpo de forma justa, adequando-se ao tamanho do usuário, visto que é das cidades a “mais bem cortada”. No entanto, não serve a qualquer um, pois, para bem caber nos meandros das ruas, é necessário trazer consigo algo da natureza “sevilhana”, capaz de irmanar o humano e o espaço. Recuperando a imagem proposta por Italo Calvino (1990) em sua conferência sobre a “Exatidão”, é preciso que haja a convergência entre o cristal da planta urbana e a energia da chama humana. Se for figura de gente, precisa-se que seja comedida, só assim a cidade lhe cai bem como “roupa/ bem cortada” – versos que também partem o sintagma. A esse tipo de sujeito:

Que ao sevilhano Sevilha
tão bem se abraça
que é como se fosse roupa
cortada em malha.
(Melo Neto, 2020, p. 256).

A escolha do tecido não é em vão. As fibras que dão forma à malha são todas dispostas na mesma direção, o que proporciona homogeneidade ao produto formado. De maneira análoga, poderíamos dizer que o sevilhano e a cidade têm mesma orientação, conseqüentemente, aderem-se um ao outro com tal intensidade que se fazem um par perfeito. Sendo roupa feita sob encomenda, para contornar, com exatidão, as dimensões do corpo humano, a cidade não impede em nada que este realize as ações desejadas: “Nem com os gestos do corpo/ nunca interfere” (Melo Neto, 2020, p. 256). Essa adequação se refere, também, à possibilidade de utilizar a cidade com intimidade, cortar o traçado das ruas com destreza, permitindo a vivência plena do espaço urbano. Cabral ressalta ainda que a confluência entre o sevilhano e a cidade é tal que esta chega a se adaptar àquilo que o corpo do habitante requer, como roupa que se ajusta bem ao usuário quando “tudo o que habitar cede ao habitante” (Melo Neto, 2020, p. 442). Seja “pequeno”, “pouco”, “míope” ou “coxo”, Sevilha “[n]unca tem panos sobrando” (Melo Neto, 2020, p. 256).

A recursividade na estrutura dos versos é um procedimento recorrente em Cabral. Na verdade, por meio da reiteração da sintaxe, ele parece querer encontrar a forma mais adequada de engendrar seu discurso, assim como, ao empreender a procura da pertinência imagética, o poeta realiza a proposição de hipóteses sucessivas que, uma vez testadas, colocam à prova a validade do que se propõe. Esse modo de organização também é utilizado em “Sevilha”. Para realçar o vínculo entre o habitante e seu *habitat*, na terceira parte do poema, Cabral encena a interiorização das zonas de contato, adentrando, a cada estrofe, em camadas mais íntimas dessa conjunção:

3

O sevilhano usa Sevilha
com intimidade,
como se só fosse a casa
que ele habitasse.

Com intimidade ele usa
ruas e praças;
com intimidade de quarto
mais que de casa.

Com intimidade de roupa
mais que de quarto;
com intimidade de camisa
mais que casaco.

E mais que intimidade,
até com amor,
como um corpo que se usa
pelo interior.

(Melo Neto, 2020, p. 256-257).

Seguindo a progressão de elementos referenciados, da cidade – nosso ponto de partida – passa-se à casa, mais íntimo ainda que externo. Em seguida, um cômodo específico é eleito representante; não qualquer parte da habitação, mas o quarto, território, por excelência, do que é próprio do sujeito. Porém, a relação com Sevilha é tamanha que pode ser mais bem compreendida quando colada ao corpo, por isso, chega-se às roupas. Se roupa, mais camisa do que casaco, visto que aquela está em contato direto com a pele de quem a veste. Por fim, imprimindo um tom erótico ao poema, a cidade é habitada em esquema semelhante à cópula – em que o interno e o externo se perdem na convulsão dos corpos.

No entanto, para quem não é sevilhano nem traz consigo algo dessa personalidade, não se indica essa espécie de cidade. Aos detentores de temperamento pouco ibérico e ainda menos andaluz, a exemplo dos nórdicos, o traje que é Sevilha “lhe ficará muito curto/ e ele incômodo”. Cabral compara essa inadequação à tentativa vã de carros “elefânticos” insistirem em percorrer as ruas guenzas do lugar, pois estas são, desde o princípio, destinadas aos caminantes, “ruas que o sevilhano/ fez para si mesmo”.

A figuração da cidade espanhola que se faz ver no poema não deixa de tensionar certa visão do espaço urbano, principalmente ao considerarmos o caráter metonímico que este tem para a modernidade (Friedrich, 1978). Espécie de signo-síntese,

a metrópole se consagrou como local da velocidade e do desenvolvimento, onde o poeta moderno, a seu espaço semelhante, pode ainda se surpreender ao cruzar uma esquina, sob a égide do concreto e do cimento armado. Na contramão dessa ótica, Sevilha preserva o humano como cerne, “única cidade/ que soube crescer sem matar-se” (Melo Neto, 2020, p. 763), sendo, portanto, destinada àquele “em quem se encontra / ainda o gosto / de ter a vida à medida/ do próprio corpo” (Melo Neto, 2020, p. 257).

No período de convivência espanhola, Cabral se encantou com uma série de manifestações culturais emblemáticas, a exemplo do canto cigano (principalmente quando *a palo seco*), da dança flamenca e da tauromaquia. Em princípio, o trabalho que cerca essas artes dá pano para mangas de outras abordagens intersemióticas da poética cabralina aquém à relação com a Moda. Porém, atento ao conjunto de elementos que, uma vez entremeados, dão forma a esses espetáculos, o poeta pernambucano não se escusou de abordar a indumentária utilizada pelos artistas na execução do *métier*. Detemo-nos nos dois últimos exemplos de artes sevillhanas.

Sobre a dança flamenca, o poema “Estudos para uma bailadora andaluza” é emblemático. No texto, Cabral realiza a procura da melhor imagem para figurativizar o momento *sui generis* da dança. Progressivamente, o poeta explora as imagens da chama, da cavaleira e da égua, da telegrafista, do agricultor e da árvore, da estátua e, por fim, da espiga. O procedimento corresponde àquilo que Nunes (2007, p. 132) chamou de “retórica da esquivia” delineada por João Cabral. Uma vez identificada a distância entre palavra e objeto, linguagem e realidade, o poeta assume postura de caça à minimização desse hiato – empreendimento malogrado, pois, ao se aproximar dessa “realidade, prima/ e tão violenta”, “toda imagem rebenta” (Melo Neto, 2020, p. 219).

Desde a primeira palavra do texto, Cabral desvela para o leitor que se trata de literatura, de trabalho com a linguagem. Afinal, o poema se abre com a forma verbal “Dir-se-ia”, que o inscreve no plano discursivo. Na última estação do poema, que contorna a imagem da espiga, o ponto de apoio material para a comparação recai na roupa da dançarina. Assim como o legume é coberto pela justaposição de folhas de palha, a andaluza carrega camadas e mais camadas de tecido em sua saia, que imprime volume à figura. Todavia, com o caminhar da coreografia,

Parece que sua dança
ao ser dançada, à medida
que avança, a vai despojando
da folhagem que a vestia.
(Melo Neto, 2020, p. 228).

Nota-se como os elementos do poema parecem, em alguma medida, realizar também uma sequência de passos devido ao deslocamento de palavras e sons semelhantes linha a linha, como no encadeamento translinear “dança”, “dançada” e “avança”. Nessa mesma tríade vocabular, percebemos a dominância das vogais abertas /a/ e /aN/, que, entre outros efeitos de sentido, estão relacionadas à luminosidade, à clareza da visão (Martins, 1989), propriedade ótica cada vez mais realçada pela bailadora, pois “como a palha que seca,/ vai aos poucos entreabrindo-se”.

Cabral elege como um dos tópicos de análise a natureza da folhagem sustentada “ao dorso da dança”. Com rigor, segundo o poema, trata-se de duas espécies. Uma que aponta para a parte superior do corpo da mulher e que é representada pela “densa floresta de gestos” característicos do flamenco. Nessa modalidade de dança, além das voltas dos membros inferiores, do balançar da saia e do taconear dos sapatos sobre o tablado, é necessário realizar toda uma gestualidade com as mãos: elas sobem, giram, manipulam os leques com destreza; enfim, performam uma coreografia miniaturizada. As roupas da bailadora são justamente a segunda categoria de flora, esta “de que ela dança vestida/ (saias folhudas e crespas/ do que no Brasil é chita)” (Melo Neto, 2020, p. 228).

Como fizera em outros momentos com a seda e a malha, no poema em análise, Cabral observa a tipologia do tecido enformado na roupa andaluza. Os elos entre o Nordeste brasileiro e a Espanha comparecem ao atentar que a matéria-prima a partir da qual os trajes foram produzidos é semelhante à chita nordestina, tecido de baixo custo muito utilizado para fazer as indumentárias das festas de São João e que tem como característica marcante o colorido exuberante.

Ao final da dança, o que se pode constatar é que, de modo insuspeito, a bailadora vai sendo despida aos olhos de quem a assiste, “embora tudo/ aquilo que ela leve em cima/ [...] continue nela a vesti-la” (Melo Neto, 2020, p. 228). Do ponto de vista empírico, a roupa se mantém, contudo, em decorrência da intensidade dos passos realizados pela dançarina, parece que ela vai perdendo tudo que a reveste, mantendo-se enquanto energia despida, energia somente, desta capaz “de incendiar-se estando fria, / de incendiar-se com nada,/ de incendiar-se sozinha” (Melo Neto, 2020, p. 223).

Vários elementos que concernem à experiência das corridas de touros foram tematizados na obra do poeta, reflexo do gosto que nutriu por esse paradoxal espetáculo – em que a “indesejada das gentes” comparece no derradeiro movimento, ainda que não se saiba quem a acompanhará. A arquitetônica (“A Praça de Touros de Sevilha”), os animais (“Touro andaluz”) e as personagens emblemáticas (“Alguns toureiros”) são exemplos das lições que o poeta soube extrair da *lida*. Além dessas,

como indicamos, também os trajes dos toureiros, como lemos no poema “As roupas de tourear de Manolete”⁴:

Pouco se lembra nesse branco-
-e-prata que amam os ciganos.
Mas os trajes de Manolete,
que vivia com a morte nele,
eram sempre desses tons pálidos,
azuis e rosas desbotados.
Não ser da morte reparado,
mimetismo de um caiado?
Nem seu alfaiate diria
por que cores murchas queria.
Se não do gosto, Manolete,
vejo-o em maçã, verde anteverde.
(Melo Neto, 2020, p. 806-807).

A admiração que João Cabral tinha por Manolete era nítida em poemas de livros anteriores. No citado “Alguns toureiros”, o poeta chega a dizer que Manuel Rodríguez, verdadeiro nome do toureiro, cultivou flor de técnica singular, sendo “o mais deserto”, “mais agudo”, “mais mineral e desperto” dos toureiros (Melo Neto, 2020, p. 158). Considerado um fator de distinção, seu estilo se daria pela impavidez de se colocar sobre a fronteira da vida sempre que toureava, flertando com a morte a cada vez que ousava entrar na arena. Com aptidão, ele conseguiria atingir o limite entre esses domínios por saber, milimetricamente, como “[roçar] a morte em sua fímbria”.

Ao lado do conhecimento técnico, Cabral suspeita que as roupas do toureiro têm algo a ver com a constante esquiva da morte. No lugar de trajes chamativos, com cores mais abertas e adornos incandescentes, Manolete prefere aqueles pintados com “tons pálidos,/ azuis e rosas desbotados”. Para o poeta, trata-se de um estratégia para enganar a inimiga final, pois, em meio à brancura das casas espanholas e suas paredes caiadas, as cores claras podem funcionar como técnica de camuflagem, despistando a morte por meio desse “mimetismo de um caiado”. Assim, poderia passar mais facilmente despercebido e enganar as afiadas armadilhas da morte que

⁴ Este poema foi um dos textos inéditos encontrados pela professora e pesquisadora Edneia Ribeiro nos arquivos de Cabral guardados na Fundação Casa de Rui Barbosa. Posteriormente, eles passaram a integrar o volume da poesia completa do autor organizado por Antonio Carlos Secchin (2020).

se escondem na ponta dos chifres dos bovinos. Apesar disso, o contraste entre fundo e figura é realçado pela impavidez do toureiro e impede que este passe incólume aos olhos do poeta, capaz de fisgá-lo ainda que estivesse na sobreposição *ton sur ton* da cal sobre a cal, do “verde anteverde”.

Bainha: considerações finais

Apesar do quantitativo referente ao estado da arte de João Cabral de Melo Neto, não encontramos estudos que apontam a Moda como categoria verticalizada da poética do autor. Porém, como procuramos apresentar nas análises dos poemas, diferentes estratos desse universo podem ser convocados como instrumento de amparo à compreensão dos versos cabralinos, possibilitando a abertura de novas perspectivas ou reelaborando considerações já colocadas pela crítica a partir de outro tratamento.

Assim como na introdução (o colarinho), em exercício de imitar um fragmento de roupa, sintetizamos nossas considerações finais nas breves linhas destes parágrafos – como a indispensável bainha no rodapé de uma calça. Com esta leitura, percebemos Cabral como um costureiro à sua maneira, demonstrando rigor e cuidado na escolha da matéria-prima em seu ofício de bordar imagens singulares que estampam essa tapeçaria incontornável na poesia de língua portuguesa. Fez-se, então, a farda do poeta-engenheiro!

Referências

ARRIGUCCI JR., D. *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AMARAL, A. L.; MARTELO, R. M. Aranhas e musas: representações de poeta, subjectividades e identidades na poesia. *Cadernos de Literatura Comparada*, Porto, v. 2, n. 14/15, p. 31-63, 2006. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/14198?-mode=full>. Acesso em: 20 fev. 2024.

BAGGIO, A. T. A pesquisa em moda e literatura no Brasil: perfil quantitativo, tipologia das abordagens e questões metodológicas. *Ensinar mode*, Florianópolis, v. 4, n. 2, p. 124-134, 2020. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/ensinar mode/article/view/17037>. Acesso em: 20 fev. 2024.

BARTHES, R. *Sistema da moda*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BOSI, A. A interpretação da obra literária. In: BOSI, A. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988. p. 274-287.

- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARDOSO, E. de A. *O léxico no discurso literário: a criatividade lexical na poesia moderna e contemporânea*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- FIUZA, S. Dois momentos da recepção crítica portuguesa de *A educação pela pedra*. *Revista Guarará*, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 96-106, 2021. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/guara/article/view/8790>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- FRIDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- MARQUES, I. *João Cabral de Melo Neto: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2021.
- MARTINS, N. S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- MELO NETO, J. C. *Poesia completa / João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
- MELO NETO, J. C. *Prosa / João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MOISÉS, M. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- NUNES, B. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.
- SALOMON, G. T. Moda e literatura: convergências possíveis. *Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte*, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 99-112, 2011. Disponível em: <https://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/index.php/vol-4-no2-ano-2011/>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- SECCHIN, A. C. *João Cabral de ponta a ponta*. Recife: Cepe, 2000.
- SOUZA, G. de M. e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- VEIGA, L. *Com coleção inspirada na obra de João Cabral, Silla Filgueira participa da Casa de Criadores, em São Paulo*. 2023. Disponível em: <https://aloalobahia.com/colunas/com-que-roupa/com-colecao-inspirada-na-obra-de-joao-cabral-silla-maria-participa-da-casa-de-criadores-em-sao-paulo>. Acesso em: 17 fev. 2024.

Declaração de Autoria

Júlio César de Araújo Cadó: Levantamento bibliográfico, elaboração da fundamentação teórica, concepção do artigo, análise dos dados e construção argumentativa do texto.

Rosanne Bezerra de Araújo: Revisão da fundamentação teórica, orientação metodológica, organização argumentativa e discursiva, revisão final do texto.

Financiamento

Trabalho desenvolvido durante vigência de bolsas de fomento à pesquisa pela Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal do Nível Superior (CAPES).

Júlio César de Araújo Cadó: Bolsa de Mestrado CAPES-DS.

Rosanne Bezerra de Araújo: Bolsa de Pós-Doutorado CAPES – Programa de Pesquisa Pós-Doutoral no Exterior.