



O CIRCO CHEGOU – EM JORGE DE LIMA E JOÃO CABRAL

THE CIRCUS ARRIVED – IN JORGE DE LIMA AND JOÃO CABRAL

Fernando Fiúza Moreira¹

RESUMO

Trata-se de um cotejamento analítico e interpretativo de um poema de Jorge de Lima, “O grande circo místico”, publicado em *A Túnica Inconsútil* (1938), e outro de João Cabral de Melo Neto, “O circo”, publicado em *Crime na Calle Relator* (1987), que têm em comum o tema, inscrito em ambos desde os títulos, e um procedimento, a narrativa. Cogita-se aqui a possibilidade de emulação de um poeta com outro, baseada em operações textuais, assim como em cartas, entrevistas e depoimentos.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Lima; João Cabral de Melo Neto; poema narrativo; circo; emulação

ABSTRACT

The purpose of this paper is provide an analytical and interpretative comparison between a poem by Jorge de Lima, “O grande circo místico” (“The great mystical circus”), published in *A Túnica Inconsútil* (1938), and another one by João Cabral de Melo Neto, “O circo” (“The circus”), published in *Crime na Calle Relator* (1987). The poems have a common theme, which appears also in both titles, and a common process – the narrative. This paper analyzes the possibility of emulation between the poets, based on textual operations, as well as on letters, on interviews and on written statements.

KEYWORDS: Jorge de Lima; João Cabral de Melo Neto; narrative poem; circus; emulation.

“Toutes les sciences fabriquent leur objet”.

Lucien Febvre

1 Universidade Federal de Alagoas. E-mail: bouteillepoet@hotmail.com



O estudo comparativo de dois poemas de dois poetas da mesma língua, do mesmo país e que escreveram no mesmo século, foge ao cânone da literatura comparada, que privilegia línguas, países e mesmo épocas diferentes. Mas como afirma uma das decanas desta disciplina no Brasil, Sandra Nitrini, “as fronteiras (são) nebulosas entre a literatura comparada e a teoria, a história e a crítica literárias” (NITRINI, 2000, p. 262). Portanto, é nessas águas turvas que pretendo banhar o que se segue para que, por contraste, o objeto se erga nítido como uma lona de circo armada num descampado de subúrbio.

As semelhanças e as diferenças significativas são os eixos da comparação. As semelhanças serão sempre em número menor do que as diferenças devido à complexidade e às particularidades do texto literário. Mas talvez por serem mais raras, são elas que atraem o cérebro humano, capaz de criar a metáfora – a semelhança entre objetos diferentes. “O grande circo místico”, de Jorge de Lima, foi publicado em *A túnica inconsútil* (1938); “O circo”, de João Cabral, em *Crime na calle Relator* (1987), portanto, são 49 anos que separam os dois poemas. Se a diferença temporal fosse menor, poderia ser ventilada a hipótese de um tema em moda, ou recorrente, na lírica ocidental, ou mesmo na lírica brasileira, mas nada disso é observado. João Cabral tinha 18 anos quando sai o poema de Jorge de Lima, já um poeta famoso devido ao sucesso de “Acendedor de lampiões” e, sobretudo, de “Essa Negra Fulô”. E mais: o circo não é um tema encontrado em grandes poetas brasileiros do século XX, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade ou Murilo Mendes.

Se quisermos encontrar o circo na literatura, é mais proveitoso irmos à França. E como a poesia brasileira, desde o romantismo, é confessada ou inconfessadamente influenciada pela literatura francesa, talvez seja este o caminho mais plausível para rastreamos um tronco comum.

No verbete escrito por Sophie Basch para *Le dictionnaire du littéraire* (BASCH, 2002, p. 93) sobre o tema, vê-se que²

[...] o tipo de espetáculo chamado circo na época moderna teve um impacto sobre a literatura a partir do momento em que Paris tornou-se a capital mundial do circo, depois do sucesso obtido em 1774 pelo mestre de equitação inglês Ashley que apresentou ali o primeiro espetáculo hípico. Ao lado das estruturas provisórias de madeira e lona, erguem-se em seguida estabelecimentos de alvenaria como os Dois Circos, de Verão (1841) e de Inverno (1852), o circo Medrano (1875), o Novo Circo (1886) e diferentes hipódromos. O circo aparece assim como invenção do séc. XIX. É nesta época, em que o circo se desenvolve com uma arquitetura que lhe é própria e que se constitui como arte específica, que ele atrai a atenção de pintores e escritores, interessados pela exceção deste espetáculo singular, que adquire tão logo uma dimensão mítica.

Rastreando o circo e suas cercanias (como o teatro de mímica, o teatro de feira, o music-hall) na literatura francesa, Sophie Basch vai encontrá-los nas obras de Gautier, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, os Goncourt, Barbey d’Aurevilly, para nos atermos

2 As traduções de trechos de obras em francês citados neste trabalho foram feitas por mim.

ao século XIX. E como é clara a relação entre poesia e pintura, ainda mais em Jorge de Lima e João Cabral³, são vários os artistas plásticos que viram no circo um tema de apelo forte o suficiente: Renoir, Degas, Seurat, Toulouse-Lutrec, Picasso, Léger etc.

Mário de Andrade, em artigo de jornal publicado logo após o lançamento de *A Túnica Inconsútil*, percebe claramente a presença francesa em Jorge de Lima: “[...] A Túnica Inconsútil tem um sabor antológico, de tal forma o poeta compila nas suas páginas toda a temática posta em foco pela poesia contemporânea... franco-brasileira. Aparece a estrela, aparece o anjo, comparecem o marinheiro, o violinista, a dançarina, o mágico, o circo e o music-hall inteiros.” (ANDRADE, 1980, p.216).

De fato, “O grande circo místico” não é ambientado no Brasil, e tirado de um *fait divers* que se passou provavelmente na Europa Central. É um circo estável, de alvenaria, como os circos de Paris. Os nomes e o sobrenome dos personagens são alemães. O fundador do circo é filho do médico da corte da imperatriz Teresa.

O circo de João Cabral é bem diferente. É móvel e circula pela Zona da Mata de Pernambuco na época da passagem dos engenhos para as usinas de açúcar. Se por acaso o poeta pernambucano escreveu seu poema contra o poema do poeta alagoano, não poderia ser mais antitético na escolha do espaço, ainda que o tempo em que se passam ambas as narrativas possa ser aproximado.

Além da temática comum – o circo –, os dois poemas são narrativos, a segunda e forte semelhança que justifica este breve estudo.

A poesia francesa, a partir de Rimbaud e Mallarmé, evitou a narrativa, tomou-a como inimiga a ser varrida em nome da pureza lírica. Dominique Combe, em *Poésie et récit*, faz um minucioso levantamento desta questão tão importante no destino da poesia ocidental, ao menos no que diz respeito a seu consumo. Comentando uma conhecida passagem de Mallarmé, Combe conclui que

[...] a exclusão da narrativa é correlativa a uma recusa global, onde cabem tanto a descrição e o didatismo, quanto as formas de ‘reportagem’; no entanto, posta no começo da enumeração desta ‘lista negra’ da poesia, a narração parece se revestir de um valor quase simbólico, a ponto da recusa da narrativa englobar os outros termos da exclusão. A narrativa só é um dos fatores que definem o ‘estado bruto, imediato’ da palavra, mas ele (Mallarmé) a define de maneira privilegiada, como sua essência mesma. (COMBE, 1989, p. 12).

Valéry, Breton e Eliot continuarão nesta pisada da recusa da narrativa (1989, p. 15- 20). Mas Combe constata no fim do primeiro capítulo de seu livro que “[...] contar é sem dúvida o ato de linguagem o mais fundamental da literatura. [...] Tal onipresença, em todas as culturas,

3 Jorge de Lima foi também pintor e autor de colagens; João Cabral escreveu um célebre ensaio sobre Juan Miró e vários poemas sobre artistas plásticos.

faz da narrativa um universal da palavra, uma categoria transcendente a todas as línguas e a todos os discursos, consubstancial ao homem.” (1989, p. 21). Na conclusão, o autor inventaria os poetas que, ao menos na França, voltariam ao poema narrativo a partir da década de 1960.

Mas no Brasil foi diferente. Apesar da confessada influência desses negadores da narrativa sobre nossos grandes poetas, nem Drummond, nem Bandeira, nem Jorge de Lima, nem João Cabral acataram o veto. Todos eles, em todas as respectivas obras, escreveram poemas narrativos. A pureza não é um traço da cultura brasileira, a mestiçagem infiltra-se em tudo que é canto.

Como explicitaram Propp e Tomachevski, para haver uma narrativa é preciso que haja modificação. Jean-Michel Adam, em *Le récit* (1984, p. 14) resume a teoria formalista no seguinte esquema, comovente por sua clareza e simplicidade:

I: A é X no instante t1.

II: O acontecimento Y ocorre a A (ou A faz Y) no instante t2

III: A é X' no instante t3.

Mas não basta a modificação no tempo de um sujeito ou objeto para caracterizar o fato narrativo, é preciso outros elementos estruturadores, como o espaço, o ponto de vista do narrador e o tema principal, que dá coerência semântica ao narrado, além do jogo de forças entre os personagens, pois não há narrativa sem conflito. Todos estes fatores são observados nos dois poemas aqui estudados. Respeitando a ordem cronológica de fatura e publicação, será analisado primeiro o poema de Jorge de Lima e em seguida o de João Cabral.

O circo Jorge de Lima

“O grande circo místico”⁴ faz parte de *A Túnica Inconsútil*, segundo livro da segunda fase da obra de Jorge de Lima, começada com *Tempo e Eternidade*, este publicado em conjunto com Murilo Mendes, em 1935. Ambos e mais *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* formam um conjunto serrado onde o catolicismo visionário é combinado ao orfismo. Elvo Clemente nos explica que túnica inconsútil, objeto e símbolo, “[...] é a túnica sem costura, inteiriça em seu passo, em seu todo. Revolve a vida de Cristo, a vida da humanidade, através da história do povo de Deus, do novo povo de Deus, a cristandade, a Igreja... até o fim do mundo, até o juízo universal” (1988, p. 41). Mais adiante, Clemente revela as fontes bíblicas presentes no livro: “O Evangelho de São João toca os começos de toda a história da Salvação. E vem a história do povo de Deus através de todos os livros e desertos do Gênesis, do Pentatêutico, do Êxodo, dos Reis e do Evangelho, das Epístolas para desembocar solenemente no Apocalipse.” (1988, p. 42).

Mas nem todos os poemas de *A Túnica Inconsútil* têm por tema principal uma passagem

4 in *Poesia Completa*, Vol. 1, 1980.

da Bíblia. Ainda que se possa numa adjetivação ligeira etiquetá-lo de apocalíptico, é o caso, por exemplo, de “O grande desastre aéreo de ontem”, talvez o mais conhecido desta recolha, por trazer a chancela de Mário de Andrade, e que em seguida será um dos dois escolhidos deste livro na seleção feita por José Aderaldo Castelo e Antonio Candido para *Presença da Literatura Brasileira – Modernismo – História e Antologia* (2001, p. 244-245). Este poema tem em comum com “O grande circo místico” ainda o fato de serem tirados de um *fait divers*. Sobre isso, nos diz Mário de Andrade que “[...] o poeta não descobre a poesia dos *faits divers*, o que me parece mais ou menos fácil, mas se baseia nos *faits divers* para criar uma página de grande imaginação, intensidade lírica e sensibilidade mística.” (1980, p. 217). Há outros poemas narrativos no livro, mas que não acusam sua origem em uma notícia tirada de jornal, como “A ave”, “Para degolar o chefe” e “A cura do homem possesso”.

“O grande circo místico” deve sua fama tardia ao balé do Teatro Guaíra, de Curitiba, em espetáculo dirigido por Naum Alves de Souza, que fez uma livre adaptação do poema, e cuja trilha sonora foi composta por Edu Lobo e Chico Buarque em 1983, portanto, 45 anos após sua publicação. Dos críticos do passado, só Mário Faustino se ateuve, ainda que pouco, ao “Grande circo...” em “Reverendo Jorge de Lima”, estudo publicado em 1957, onde logo no começo encontra-se a retumbante passagem: “[...] pelo menos neste momento de nossa própria evolução, é Jorge de Lima o maior, o mais alto, o mais vasto, o mais importante, o mais original dos poetas brasileiros de todos os tempos.” (2003, p. 215)

Ao fazer um ensaio teleológico, pois para Faustino toda obra do poeta alagoano é um preparativo para *Invenção de Orfeu*, o ensaísta paraense é impiedoso ao comentar *A Túnica Inconsútil*: “[...] o livro é daqueles em que o poeta menos acerta. [...] trata-se apenas de longa série de poemas de todas as influências, embaraçados caminhos cruzados onde mal importa ao autor a construção da unidade do poema, onde pouco se lhe dá emitir uma linguagem poética.” (2003, p. 223) Mas se condena a recolha por atacado, Faustino perdoa no varejo e, em particular, o poema sobre o qual nos debruçamos: “‘O grande circo místico’ deixa-nos perplexos: atinge-nos quase como os grandes versos (talvez pela simplicidade e fluência narrativas), ou, pelo menos, como uma peça antológica de linguagem prosaica, em verso ou não. O encanto do motivo assegura o encanto da expressão.” (2003, p. 224) O crítico ainda se vale de uma passagem do poema para ilustrar o uso que faz Jorge de Lima do ridículo: “[...] sem essa *délivrance* do grotesco, sem essa intimidade com o absurdo, sem essa ingenuidade no *approach* do convencionalmente ridículo, Jorge de Lima não teria chegado ao plano livre, à ampla medida, ao ‘barroco’ da *Invenção*.” (2003, p. 224-225)

“O grande circo místico” (1980, p. 239-240) conta a história de uma espécie de dinastia circense da família Knieps que atravessa cinco gerações. O filho do médico da imperatriz Teresa, Frederico Knieps, resolveu não acatar a vontade do pai, que o queria médico também. Mas o filho o desobedece, pois se apaixona pela equilibrista Agnes e funda o circo com seu sobrenome. Este é o conflito, a quebra do equilíbrio inicial, que dá origem à narrativa.

Em versos longos, que são versos apenas porque a margem direita da página é um limite topográfico – melhor seria chamá-los frases –, a sucessão geracional é contada com a velocidade típica de um *fait divers*. O interesse do leitor pela fábula, pois o enredo é contado em ordem cronológica, se dá pelas peripécias. Depois do rompimento do filho com o pai médico, tem-se na terceira geração outro conflito que alimenta a caldeira de interesse: a filha de Lily Braun, casada com o neto, Oto, do fundador do circo, não quer manter a tradição familiar e resolve entrar para o convento. É uma passagem importante da narrativa, não só pela ameaça de descontinuidade da atividade familiar, mas porque é inserido no poema o principal elemento temático do livro: a religiosidade. Lily Braun, “a grande deslocadora”, trazia no ventre um santo tatuado. A filha, Margarete, que tem o desejo negado pelo pai, continua no circo, mas tatua, como compensação, ou vingança, pelo desejo frustrado, a Via-Sacra do Senhor dos Passos em sua pele rósea. A voltagem dramática e religiosa se intensifica e uma nova dinastia se esboça: a de tatuadas com motivos sacros. O poder conferido a Margarete pela tatuagem (uma blasfêmia, porque se sabe que a Igreja Católica não tem a tatuagem como prática simbólica) é extraordinário: as feras a respeitam (“o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,/ quando ela entrava nua pela jaula adentro,/ chorava como um recém-nascido.”) Mas a marca física que dota a portadora de tanto poder, também emascula seu marido Ludwig: “as gravuras sagradas afastam/ a pele dela o desejo dele”.

É quando outra reviravolta acontece: Margarete é violada pelo *boxeur* Rudolf (“ateu” e “homem fera”), que, findo o ato, converte-se e morre. Aqui é clara a alegoria do paganismo enfim derrotado, depois de séculos de violência, pelo cristianismo. Do estupro nascem “duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.” Uma se chama Helene, a outra, Marie (mais uma volta no torniquete da relação paganismo-cristianismo: o pivô da Guerra de Troia e a mãe de Jesus, respectivamente).

A partir deste fato, a narrativa cessa e o restante do poema entra em regime lírico. Os verbos no passado, típicos da narrativa, cedem lugar aos verbos no presente. Dá-se então a enumeração dos prodígios alcançados pelas gêmeas contorcionistas.

O espaço onde se dá o drama é geograficamente impreciso, mas há indícios de que seja em um país da margem direita do rio Reno pelos nomes e sobrenome teutônicos. A imprecisão espacial é um traço dominante do gênero lírico, e mais ainda do universo onírico de Jorge de Lima. Até chegar às irmãs, a narrativa se passa no microespaço das coxias do circo. Só quando elas aparecem e os verbos ficam no presente, é que as cenas enumeradas trazem o picadeiro.

O narrador é onisciente, tem parte com o divino, como é também típico de Jorge de Lima, mas não é neutro. Seu intuito é mostrar ao leitor o que a imprensa não revela. O verso: “de que tanto tem se ocupado a imprensa” se repete como prova de que a origem é um *fait divers*, ainda que fictício, e o poema acaba com “muito pouco se tem ocupado a imprensa”, no caso, com os milagres perpetrados pelas irmãs.

Que milagres são esses? Manterem-se virgens diante do assédio de “banqueiros e homens de monóculo”, são “suas levitações que a plateia pensa ser truque” e “suas mágicas que os simples dizem que há o diabo”. Elas se apresentam nuas, mas ninguém acredita em sua pureza, “ninguém vê as almas que elas conservam puras”. Cabe, portanto, ao poeta-narrador dar a chave do segredo: “E quando atiram os membros para a visão dos homens,/ atiram as almas para a visão de Deus.” O jornal revela os fatos, não a causa dos fatos, esta quem revela é o poeta iluminado, aquele que vê além das aparências. Vê-se também neste e em outros poemas de *A Túnica Inconsútil* um ponto de vista bem definido: não importa o que se faça, contanto que se creia em Deus, e que a verdade não está na aparência, mas na alma fiel a Deus.

Portanto, Jorge de Lima se vale de uma notícia banal para criar uma narrativa de forte apelo popular – não é à toa que foi adaptada para o cinema pelo diretor Cacá Diegues –, em que o ridículo, constatado por Mário Faustino, é contrabalançado pelo que aponta Mário de Andrade: “[...] se baseia nos *faits divers* para criar uma página de grande imaginação, intensidade lírica e sensibilidade mística.”

Interessante também seria imaginar que tal história poderia ser encenada num circo, numa espécie de *mise en abyme*, procedimento recorrente em narrativas desde a Odisseia.

O circo de João Cabral

“O circo” (1987, p. 69-74) foi publicado, como já vimos, em *Crime na Calle Relator*, penúltimo livro de João Cabral de Melo Neto e composto por apenas dezesseis poemas narrativos. Como ficamos sabendo, o poema, no projeto inicial, deveria encerrar o fino volume, mas o autor, de última hora, acrescentou mais dois – “O bicho” e “História de mau caráter”. (ATHAYDE, 1998, p. 119).

É um típico artefato cabralino: versos de oito sílabas agrupados em quartetos e com rimas toantes entre os versos pares. Contém seis partes numeradas, cada parte com quatro estrofes, perfazendo 96 versos, portanto, mais que o dobro de versos do poema de Jorge de Lima, ainda que medidos e muito mais curtos.

A história contada é bastante conhecida, faz parte do imaginário coletivo e não só nordestino: uma família perde um membro para um circo – outra semelhança com “O grande circo místico”. Mas neste caso, uma filha. A história não foi tirada de uma notícia de jornal, mas confessadamente das páginas de dois autores, como é sabido na primeira estrofe: “Passou num engenho de açúcar/ de Pernambuco, numa data/ entre os engenhos de Zé Lins/ e os de Casa Grande & Senzala”. Numa narrativa curta, geralmente o tempo e o espaço são dados sem rodeios e logo no início. Aqui, Cabral, por medida de extrema economia, um dos paradigmas de sua poética, funde tempo e espaço: “numa data/ entre os engenhos”. Nesta primeira estrofe tam-

bém já se observa a presença da ironia: apesar da história que se terá ser largamente conhecida no âmbito da cultura oral, sua base está em livros. A segunda estrofe explica a opção livresca: “Para saber-se de um engenho,/ melhor recorrer a esses livros:/ neles habita toda a gente/ que os habitava, e seu estilo,”.

Esta primeira parte do poema serve para situar o leitor no tempo, no espaço e na sociedade em que se passará o drama. Ainda não há ação, é o mundo estagnado dos engenhos e do canavial que os cerca “com seu bocejo/ e sua atmosfera sem saída”. Portanto, vemos aqui o referente coincidir com o significado – um dado externo (a paralisia do engenho) se infiltra na estrutura do texto, como reza o princípio da sociocrítica.

A ação começa na segunda parte, quando o equilíbrio estagnado da situação inicial é rompido:

2.

Pois no povoado ali perto
Certo dia aparece um circo
Com seu imenso cogumelo,
Encanto de pobre e de rico.

Na noite de estreia do circo
Vai completa a família.
Vai completa, e só quando volta
Se vê incompleta da filha.

Nunca se pode descobrir,
Entre o Persinunga e Goiana,
Onde se evaporou o circo
Com seu cogumelo de lona.

Melhor: onde pousou o circo.
Nem mesmo se pousou no chão,
Nem quando foi que o cogumelo
Fez-se o milagre de um balão.”

Além do começo da narrativa propriamente dita, assinalada pela fuga da filha, há outro aspecto que chama atenção, nesta segunda parte, por seu caráter literário e mais ainda, lírico: o emprego ostensivo da metáfora “circo = cogumelo”. Há ao menos três camadas semânticas aqui: a primeira e mais óbvia é visual: o formato do circo se assemelha ao de um cogumelo; a segunda é temporal: o circo demora tão pouco tempo no lugar quanto um cogumelo, que tem vida muito curta; a terceira e mais ousada é perceptiva: sabe-se que vários cogumelos são alucinógenos e o desaparecimento do circo, sem deixar rastro algum, a ponto de se supor “o milagre de um balão” (metáfora sobre metáfora), instala no poema uma atmosfera fantástica que corre paralela ao realismo mais elementar: “entre o Persinunga e Goiana”. Portanto, mais

uma camada de ironia.

A terceira parte descreve as consequências da fuga da filha: a ruína e a morte da família. Para dar a ver a aparência do patriarca decadente, Cabral lança mão de um símile extremamente engenhoso: “A barba cresce como as canas/ criadas soltas sem seu dono”.⁵ O descuido facial e o agrícola, unidos pelo “como” num par de versos, são de um poder visual e informativo capaz de comover até o mais frio leitor. É um daqueles momentos em que se dá razão a Platão quando no livro X de *A República* acusa os poetas de, pelos seus artifícios, sensibilizarem “os melhores de nós”, aqueles que se dedicam a pesar, medir e contar.

Observa-se uma elipse temporal já na primeira estrofe da quarta parte: “Anos depois, quando o engenho/ é anônima terra de Usina,/ baixa o circo nesse povoado/ que já não tem quem antes tinha.” É, portanto, nesta segunda metade do poema, que o circo de fato aparece. E aparece decadente – “está mais murcho o cogumelo”. Se o engenho foi engolido pela Usina, o circo foi arruinado pelo tempo. Há uma antítese de grande força visual e alta voltagem de crueldade na terceira estrofe desta quarta parte: “Os animais estão mais magros/ como burrama num mau pasto/ e os artistas que estão mais gordos/ não estão nem assim mais sábios”. Na última estrofe há uma fusão da decadência da casa grande do engenho (passado) com a do circo (presente): “Se o circo parasse alguns dias,/ se cada dia não viajasse/ teria ervas-de-passarinho/ nas frestas do sujo velame.” As ervas-de-passarinho, atributo de uma construção descuidada, são transferidas ao circo, flexível e circulante por excelência. Nada escapa à ação nefasta do tempo, o tema principal deste poema, como de muitos outros de João Cabral, que consegue materializar pelas imagens o que há de mais abstrato e metafísico.

Na quinta parte dá-se uma analepse, uma volta ao passado, para explicar a fuga da moça. Fugira do engenho para não “ser a espera/ nas sextas vãs da camarinha”. O leitor fica sabendo que ela “No circo, de tudo fizera,/ foi de equilibrista a cantora” e que agora, no presente narrativo, se transformara em “gorda e proprietária”. E o narrador a deixa sentada “no tamborete/ precário da bilheteria”.

Na sexta e última parte a ação é suspensa e de narrativo o poema se transforma em lírico-filosófico, como o de Jorge de Lima passa, em seu fim, de narrativo a lírico-religioso. Os verbos estão predominantemente no presente e os efeitos da cana (vegetal e destilado) na percepção do tempo tornam-se o assunto principal.

6.

Nem se lembra que foi dali
Que levantou voo certo dia.
Também se lembrasse ou revisse
Nada do de então acharia.

5 Há uma passagem num conto de Maupassant, “Miss Harriet”, cuja imagem é a mesma: “Des deux côtés du chemin les champs dénudés s’étendaient, jaunis par le pied court des avoines e des blés fauchés qui couvraient le sol comme une barbe mal rasée.” (1984, p. 18).

Veria horizontes de cana,
Como os que vira em toda parte;
Cana que após gastar o homem
Dá-lhe a paz de sentir passar-se,

Especial imagem do tempo,
Que tem a missão assassina
Mas que depois dilui no homem
A sensação de que se fina.

Talvez disso viveu fugindo,
Do antigo engenho e seu bocejo:
Não se detém quem sente o tempo
Vivendo em cima de dois eixos.

Vê-se o eu lírico chamar atenção pelo feito de criar “especial imagem do tempo”: o poder que tem o álcool e a monotonia da paisagem dominada pela monocultura que o gerou, poder de “gastar o homem” e depois dar-lhe “a paz de sentir passar-se.”

Depois desta passagem predominantemente lírico-filosófica que ocupa a maioria dos versos da última parte, o narrador traz de volta a personagem, mas não é mais um narrador onisciente, prova-o o “talvez” com que abre a última estrofe. Os dois últimos versos encerram a moral da fábula, como em *La Fontaine*: “não se detém quem sente o tempo/ vivendo em cima de dois eixos.” A troca da paralisia (“do antigo engenho e seu bocejo”) pela mobilidade (“dois eixos”) foi também o que fez o eu empírico, o Sr. João Cabral de Melo Neto: o descendente de senhores de engenhos arruinados e engolidos pela usina escolhe como profissão a diplomacia. *Madame Bovary c’est moi*.

Semelhanças, diferenças e emulação

Debruçamo-nos sobre os dois poemas que trazem o tema do circo, é o momento de estabelecermos as relações entre ambos.

Como vimos, “O grande circo místico”, de Jorge de Lima, foi publicado em 1938; “O circo”, de João Cabral, em 1987, portanto, 49 anos separam os dois poemas.

Jorge de Lima tira supostamente o assunto de seu poema de uma notícia de jornal e tal fato é reiterado pelos versos: “de que tanto se tem ocupado a imprensa” (duas vezes) e o verso final: “muito pouco se tem ocupado a imprensa”. João Cabral colhe o assunto do seu num caso popular largamente difundido, mas ambienta-o, no tempo e no espaço, nos livros de Zé Lins e na obra mais célebre de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*. Aqui se pode estabelecer uma relação especular entre os dois poemas: um é tirado de algo de grande circulação horizontal,

como o jornal na época da publicação do poema, mas a narrativa é ambientada na Europa, o circo é provavelmente de alvenaria, não circula, e seu fundador é descendente de um alto funcionário de uma corte imperial. O circo é frequentado por “banqueiros e os homens de monóculo” dispostos a comprarem a virgindade das “duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps”. Portanto, é algo bem distante da realidade brasileira e há uma atmosfera de conto de fadas, infantil (“as crianças creem nelas, são seus fieis, seus amigos, seus devotos”) e popular.

Já o poema de João Cabral, apesar de seus vínculos livrescos, remete a um circo ambulante, que não circula por grandes centros urbanos, mas pelas pequenas cidades e povoados do Nordeste brasileiro, mais especificamente pela Zona da Mata de Pernambuco, quase toda ocupada pelos canaviais de engenhos e usinas de açúcar. Nesta paisagem monótona, dominada pela monocultura, o circo é “o encanto de pobre e de rico”, e é a fuga da filha de um senhor de engenho, que teria status de uma princesa naquele ambiente de grande desigualdade social, que dispara os acontecimentos caracterizadores de uma narrativa. A decadência em que entra a família amputada de seu mais valioso membro é uma representação bastante fiel de um fato econômico de significativa consequência social: a vertiginosa acumulação de capital na mão de poucos usineiros em detrimento de uma classe alta, mas bem mais numerosa, de senhores de engenho, numa modernização extremamente perversa que só fez acentuar-se até os dias de hoje. Mas há um dado significativo sobre a personagem da trãnsfuga: ela acaba a narrativa como proprietária, ainda que de um antípoda de um engenho, o circo, pela ambulância, pela origem obscura dos artistas, por um certo nivelamento social entre aqueles que compõem o elenco, pela venda de diversão, algo imaterial, e não de alimento (açúcar) e álcool.

Vimos também que formalmente o poema de Jorge de Lima se inscreve no verso livre, beirando a prosa, que foi a nota dominante da poesia modernista brasileira, depois da Semana de Arte Moderna de 1922 até a década de 1940, quando se observa a volta dos metros fixos, tanto da parte dos novos poetas (geração de 45), quanto de poetas já estabelecidos. Já o poema de Cabral segue um esquema fixado por ele na década de 1960, o uso do octossílabo, um verso estranho à poética em língua portuguesa, porque com uma sílaba a mais na familiar e musical redondilha maior (heptassílabo), e a rima toante, também pouco familiar aos falantes e ouvintes da língua portuguesa. Aqui vale uma observação: por sua grande influência na poesia brasileira a partir da segunda metade da década de 1950, João Cabral tornou, de certa forma, familiar ao leitor de poesia em nosso idioma os dois procedimentos – o octossílabo e a rima toante. Hoje até canções se ouvem no rádio com este metro e esta rima. Portanto, ambos os poetas escreveram seus poemas com a prática dominante em suas respectivas obras.

Outro dado contrastivo entre “os circos” é a atmosfera em que se banham as narrativas. A de Jorge de Lima tem algo de onírica, afinal, ao lado de Murilo Mendes, ele é o surrealismo na poesia brasileira. Há milagres em seu “circo” e aí se vê claramente a particularidade que ganhou o movimento (freudiano e comunista) fundado por Bréton & Companhia quando chegou ao Brasil: a mistura com o catolicismo. Já “o circo” de João Cabral segue a cartilha realista: os

personagens são bem fincados num referente de que o uso de topônimos é uma prova cabal. O que ali está descrito pode ser constatado nos estudos de sociologia e nos romances neorrealistas da década de 1930.

Mas há uma característica em comum que salta aos olhos e que já assinalamos *en passant*: se ambos os poemas são narrativos, nos seus finais os poetas não escondem aquilo que os faz serem chamados de poetas: o lirismo. Não mais o lirismo sentimental e amoroso, mas um lirismo em que a narrativa se ausenta e as convicções e princípios estéticos, éticos, políticos e religiosos se manifestam, onde o centro de gravidade do poema se transfere do drama dos personagens para um centro fixo – o eu lírico, ainda que este não se manifeste gramaticalmente. Vimos que a mudança de regime (do narrativo ao lírico) nos dois poemas se dá, na superfície textual, pelo emprego majoritariamente no presente dos verbos (quando se sabe que é no passado em que estão convencionalmente os verbos numa narrativa, afinal se conta o que se passou). Mas há uma camada mais profunda em que se percebe a mudança de regime: nessa parte de ambos os poemas estão expostas as linhas de força das respectivas poéticas. Em Jorge de Lima, a desconfiança com as aparências e a revelação da verdade do que está por trás, o maravilhoso, a força da fé. Os quatro primeiros versos que abrem *A Túnica Inconsútil* são: “Porque o sangue de Cristo/ jorrou sobre os meus olhos,/ a minha visão é universal/ e tem dimensões que ninguém sabe” (1980, p. 219). João Cabral, na célula lírica de seu poema, retoma, de forma resumida, uma obsessão que lhe ocorre desde pelo menos *Serial*, publicado em 1961. O longo poema que fecha este livro traz como título “O alpendre no canavial” e seus quatro primeiros versos são: “Do alpendre sobre o canavial/ a vida se dá tão vazia/ que o tempo dali pode ser/ sentido: e na substância física” (p. 89). Ou seja, a obsessão de dar a ver, com imagens concretas, a percepção do tempo. Se em Jorge de Lima é o Deus cristão que se manifesta nas imagens, em João Cabral é o tempo. Esta investigação sobre o tempo, uma categoria filosófica por excelência, é justificada num curto poema de *Agrestes* (1985), “Questão de pontuação”: “viva em ponto de interrogação/ (foi filosofia, ora é poesia).” O poeta toma o lugar do filósofo na especulação metafísica e leva suas imagens para a seara desértica dos conceitos. Assim como Jorge de Lima será em seus poemas o verdadeiro sacerdote de Cristo: “E o manto do poeta lhe foi dado frente a frente/ e investido pelas próprias mãos do Senhor”, lê-se no começo de “O manto do poeta” (1980, p. 221), também pertencente à *Túnica Inconsútil*.

Os vínculos estabelecidos entre os dois poemas sobre o circo foram operados pelo leitor que, curioso, vai atrás de indícios extratextuais, depois do cotejamento textual, o que acabamos de fazer. Foram publicadas cartas e entrevistas de João Cabral de Melo Neto onde se rastreiam as menções feitas a Jorge de Lima. E são em número suficiente para se levantar a hipótese de emulação⁶.

6 O conceito de emulação, utilizado pela antiga retórica latina, foi posto à baila recentemente pelo crítico João Cezar de Castro Rocha, em livros como *Crítica literária – em busca do tempo perdido?* (2011) e mais efetivamente em *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013).

Na biografia baseada numa série de entrevistas feitas com o poeta, *O homem sem alma* (1996), o jornalista e escritor José Castello dedica uma página a Jorge de Lima e ao irmão deste, Mateus de Lima, de quem Cabral foi amigo na juventude recifense. O tema desta página é a rivalidade entre os irmãos poetas e Cabral toma partido do menos famoso: “Jorge de Lima é um poeta de mais fôlego, capaz de saltos e rupturas mais ousadas, mas prefere Mateus, que lhe parece mais autêntico.” (CASTELLO, 1996, p.57) Em seguida, sabemos pelo biógrafo que Cabral passa a frequentar “[...] o consultório de Jorge de Lima na Cinelândia, no último andar do Café Amarelinho. É levado, pela primeira vez, por Murilo Mendes. Torna-se uma presença assídua.” (Idem, p.73).

Se consultarmos a *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, organizada por Flora Süssekind (2001), tomamos conhecimento de que o primeiro contato que o poeta teve com a poesia moderna brasileira foi numa antologia de que faz parte “Essa Nega Fulô” e que lhe foi uma “revelação” (p. 84). Em carta a Manuel Bandeira, Cabral detecta e condena a retórica contida nas poesias de Schimidt, Lêdo Ivo, Emílio de Moura e Jorge de Lima (p. 114). Sabe-se ainda que Cabral conheceu Jorge de Lima por intermédio de Murilo Mendes em 1940 (p. 159) e em carta a Drummond, de 1942, que um exemplar de *Pedra do Sono*, seu primeiro livro, foi entregue ao poeta alagoano, já estabelecido no Rio de Janeiro desde 1929.

O jornalista Félix de Athayde organiza, por ordem temática, recortes de entrevistas em *Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998). É onde ficamos sabendo que “Eu tenho a maior admiração por Jorge de Lima! Quer dizer, eu não sou capaz de gostar só daquilo que eu faço. Nem daquilo que é parecido com o que eu faço.” (ATHAYDE, 1998, p. 79). Isto foi dito numa entrevista de 1989.

José Castello publica em 2006 uma nova edição de sua biografia acrescida do diário que escreveu durante a série de entrevistas com o poeta. E é justamente neste acréscimo que ficamos sabendo o seguinte: “Fala de suas relações pessoais com os outros grandes poetas brasileiros do século XX, tema que propus para esta sexta-feira. Mas, como sempre, só se fixa nos nomes que quer. Eu falo de Drummond, de Bandeira, mas ele passa rapidamente sobre eles, escapa. Só fala dos que quer falar. Em particular, Jorge de Lima e Vinícius.” (CASTELLO, 2006, p. 240).

Eis então a suposição do leitor, com a dose de arbítrio que há em toda crítica: João Cabral não foi indiferente à obra de Jorge de Lima, da juventude até perto de morrer. “O grande circo místico” tornou-se amplamente conhecido na década de 1980 devido, sobretudo, à trilha sonora composta por Chico Buarque e Edu Lobo para o balé do Teatro Guaíra. “O circo” foi escrito e publicado um pouco mais tarde nesta mesma década. Talvez não seja descabido, portanto, supor que o que motivou Cabral a escrever seu poema tenha sido a emulação, como se dissesse: “vou utilizar o mesmo tema, o circo, e o mesmo procedimento, a narrativa, mas vou compor um poema bem diferente: vou usar um metro fixo, estrofe regular, rimas toantes, vou ambientar meu circo no Nordeste, e não na Europa, vou tirá-lo de livros e de um caso popular e não de

notícia de jornal, vou me valer da sociologia e da filosofia e não da religião, minha única heroína acabará gorda e proprietária, e será o contrário das duas gêmeas jovens e virgens operando milagres no picadeiro. Por fim, vou limpar o título: vou tirar os adjetivos (‘grande’ e ‘místico’), deixar apenas o artigo e o substantivo, para que mais?”

Referências

ADAM, J.-M. *Le récit*. Paris: PUF, 1984.

ANDRADE, M. A Túnica Inconsútil. In: LIMA, Jorge. *Poesia Completa*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 2ª edição. Publicado originalmente em *O Estado de São Paulo*, 8 de janeiro de 1939.

ATHAYDE, F. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BACH, S. Cirque. In.: ARON, P.; SAINT-JACQUES, D.; VIALA, A. (org.). *Le dictionnaire lu Littéraire*. Paris: PUF, 2002.

CABRAL DE MELO NETO, J. *Terceira feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

_____. *Agrestes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 2ª edição.

_____. *Crime na Calle Relator*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

CANDIDO, A. e CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira – Modernismo – História e Antologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, 12ª edição.

CASTELLO, J. *João Cabral de Melo Neto – o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. *João Cabral de Melo Neto – o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CASTRO ROCHA, J. C. *Crítica literária – em busca do tempo perdido?* Chepecó: Argos, 2011.

_____. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CLEMENTE, E. O poeta e sua dimensão espiritual. In: REBAUD, J.-P. (org.). *90 anos de Jorge de Lima*. Maceió: Edufal, 1988.

COMBE, D. *Poésie et récit*. Paris: José Corti, 1989.

FAUSTINO, M. *De Anchieta aos Concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LIMA, J. *Poesia Completa*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 2ª edição.

Diadorim, Rio de Janeiro, vol. 21, n. 1, p. 119-133, jan.-jun. 2019.

MAUPASSANT, G. *Miss Harriet*. Paris: Le Livre de Poche, 1984.

NITRINI, S. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

SÜSSEKIND, F. (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Casa de Rui Barbosa, 2001.