

# INTERTEXTUALIDADE E A INTERDISCIPLINARIDADE NA OBRA DE J. C. DE MELO NETO\*

*Zênia de Faria (UFGO)*

*“Há um contar de si no escolher,  
no buscar-se entre o que dos outros,  
entre o que os outros disseram...”*

*J.C. de Melo Neto*

Afirmar-se a dimensão intertextual da obra de João Cabral de Melo Neto não pode constituir surpresa para qualquer estudioso da obra desse autor, de tal modo essa dimensão é evidente. Prova disso é que muitos dos críticos que se ocuparam de sua obra não deixaram de se referir mesmo que rapidamente, a uma outra forma de intertextualidade aí manifesta. Na verdade, o que surpreende é o fato de essa dimensão ainda não ter sido objeto de um estudo sistemático específico, apesar de sua importância na práxis do poeta.

O mesmo comentário aplica-se igualmente à dimensão interdisciplinar da obra de João Cabral. De fato, embora o termo “interdisciplinaridade” não tenha sido explicitamente utilizado com relação à sua poesia<sup>1</sup>, o fenômeno que designamos como tal tem merecido a atenção dos críticos, mesmo que de modo esporso, e também nunca foi objeto de um trabalho sistemático.

---

\* Uma primeira versão resumida deste texto foi apresentada no 1º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), realizado em Porto Alegre (RS), de 1º a 4/6/88.

A verificação de tais lacunas, aliada à atração que as dimensões interdisciplinar e intertextual da obra de J. Cabral sempre exerceram sobre nós, justificam o estudo que faremos da poesia cabralina, em uma rápida excursão, mesmo sabendo que uma análise exaustiva da matéria exigiria um percurso bem mais extenso. Assim, sem nenhuma pretensão de esgotar o assunto, este ensaio apresenta-se, sobretudo, como uma tentativa de levantamento e sistematização dos principais modos pelos quais a intertextualidade e a interdisciplinaridade se manifestam na obra de nosso autor.

Para isto, devemos lembrar, inicialmente, que a análise da poesia de J.C. de Melo Neto - dos dois ângulos que escolhemos - implica considerar sua produção poética, antes de tudo, como um espaço privilegiado de intercâmbio, de diálogo e, mesmo, de metamorfose, pois, como se sabe, tanto a intertextualidade como a interdisciplinaridade pressupõem a presença do "outro" no interior do discurso poético. No caso de João Cabral, não se trata apenas desse "outro" anônimo, implícito, o "outro" a que Bakhtine se refere, quando afirma que a criação artística não pode ser analisada fora de uma teoria da alteridade, ou quando esclarece que todo discurso é dialógico por natureza, de vez que mantém relações de diálogo com outro(s) discurso(s).<sup>2</sup> O que ocorre com a poesia de J. Cabral é que pressupostos como os da alteridade e do dialogismo - fundadores da teoria bakhtiniana - particularizam-se e aí se manifestam de modo muito concreto. De fato, na obra do vate pernambucano, na maioria das vezes, o "outro", o "fazer do outro", são apontados, nomeados explicitamente pelo próprio poeta ou, então, podem ser facilmente reconhecidos por um leitor culto.

Tais considerações permitem-nos afirmar que a leitura da obra de João Cabral é uma leitura que se faz, de certa forma, segundo um processo de *'mise en abyme'*. Com isto, queremos chamar a atenção para o processo de jogo de espelhos que a leitura de nosso autor implica: nós, leitores, lemos a obra de J. Cabral e, ao fazê-lo, lemos a leitura que o poeta severino faz da obra de outros artistas e poetas. E, nos aspectos das práxis desses outros artistas e poetas que o autor pernambucano põe em evidência em sua leitura, nós, leitores de Cabral - um constante jogo de reflexos -, reconhecemos várias marcas caracterizadoras de sua própria práxis poética. Pode-se, pois, aplicar

ao poeta severino o que ele mesmo disse no poema "Para Selden Rodman, antologista": "Há um contar de si no escolher,/no buscar-se entre o que dos outros..." (Mt, p.98)\*. Como bem o pondera Secchin: "O olhar de antologista do poeta se traduz no exercício de uma identidade, no espaço de uma ressonância, na 'luva sócia' de que fala no mesmo poema"<sup>3</sup>.

Assim, recuperar o discurso do outro pela intertextualidade, recuperar o fazer artístico do outro pela interdisciplinaridade são processos particularmente característicos de João Cabral de Melo Neto, e constituem elementos basilares de sua poética.

O exame desses dois procedimentos, tendo em vista a frequência com que se manifestam na obra de João Cabral de Melo Neto, permitirão que demonstremos a importância dos mesmos na poética do vate pernambucano.

## I - INTERTEXTUALIDADE

Por qualquer das obras do poeta pernambucano que se comece sua leitura, os mais variados tipos de relações intertextuais vão sendo percebidos a cada instante. Assim, tentaremos antes de tudo, classificar tais relações, em algumas vertentes básicas, o que permitirá que as examinemos de modo mais sistemático. Nesse sentido, consideraremos as três grandes vertentes de relações intertextuais, a saber: a heterotextualidade, a intertextualidade e a arquitectualidade.

\* No presente estudo, utilizaremos as seguintes edições da obra poética de João Cabral de Melo Neto:

I - *Poesias Completas: 1940-1965*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, 4. ed.

II - *Museu de tudo: poesia, 1966-1974*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, 2. ed.

III - *A Escola das Facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

IV - *Agrestes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

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

Para evitar constante remissão às notas, a maioria das citações de poemas virá acompanhada - ao lado do texto poético, ou no corpo do texto analítico - dos títulos do poema e da obra de que foram extraídos, bem como do número das páginas. As três primeiras edições acima referidas serão indicadas pelas siglas PC., Mt. e EF. Todos os grifos das citações dos textos poéticos de João Cabral serão de nossa autoria.

Achamos importante assinalar que, para esta etapa, privilegiamos alguns pressupostos teóricos de Gérard Genette sobre o assunto, embora nem sempre adotemos sua terminologia<sup>4</sup>. Iniciaremos, agora, nosso estudo pelo levantamento das relações que denominamos heterotextuais.

## 1. A HETEROTEXTUALIDADE

Por relações heterotextuais, entendemos aquelas que se estabelecem entre os textos de João Cabral e textos de outros autores. Sob esse rótulo, merecem ser salientados três tipos principais de ocorrências: a alusão, a epígrafe e o hipertexto.

### - A alusão

A alusão é usualmente uma referência implícita a outra obra literária ou artística, a uma pessoa ou a um acontecimento. Segundo Tyl-liard, a principal função da alusão é:

*“adensar a significação de certas passagens, consistindo a sua obliquidade em proporcionar ao texto um conteúdo maior do que o expresso na palavra, uma vez que tais palavras trarão à memória outro contexto, que conhecido pelo leitor, virá em prestar-lhes um sentido adicional”.*<sup>5</sup>

Ao longo da obra cabralina, a alusão constitui um procedimento freqüente. A título de ilustração, vejamos alguns exemplos desse tipo de dialogismo na obra de nosso autor. Uma clara alusão à Bíblia pode ser percebida na seguinte passagem de “Jogos frutais”:

*“Não és fruto O fruto  
e nem para a Semente  
te vejo muito”. (PC., p.181)*

Como não ver uma alusão à obra de Gilberto Freyre, nos seguintes versos de Morte e vida severina?

*“- Cada casebre se torna  
no mocambo modelar  
que tanto celebram  
os sociólogos do lugar.” (PC., p.257)*

Valéry está presente de diversos modos, na produção poética de João Cabral. Assim, pode-se perceber a presença do Mestre francês,

no poema “Cemitério Pernambucano (São Lourenço da Mata)”, pela alusão aí contida - sobretudo nos dois primeiros versos - ao seu poema “Cimitière Marin”:

*“É cemitério marinho  
mas marinho de outro mar...” (PC., p.257)*

#### - A epígrafe

A segunda variante de heterotextualidade, na obra de J. Cabral, é a epígrafe. É uma forma de discurso paralelo: um “paratexto”, no vocabulário de Gérard Genette<sup>6</sup>. Entre as diversas funções da epígrafe, deve-se assinalar, sobretudo, como bem o mostrou Gilberto Mendonça Teles, a de:

*“apontar, ao mesmo tempo, para dois outros discursos: para aquele a que serve de vestibulo e para aquele de que provém, funcionando como elemento de relação do texto com o contexto e sendo, portanto, um dos indicadores culturais da obra”<sup>7</sup>.*

Assim, a epígrafe constitui uma espécie de orientação que o autor fornece ao leitor para a leitura dos seus textos. Várias obras de J. Cabral vêm precedidas de epígrafes reveladoras da intenção do poeta: **Pedra do sono, O engenheiro, O Rio, Psicologia da Composição, A Escola das Facas**. Do mesmo modo, diversos poemas também são introduzidos por epígrafes. Tal é o caso, para ficarmos em poucos exemplos, de “El cante hondo” e de “Paráfrase de Reverdy”, em **Museu de tudo**, ou de “A imaginação do pouco”, em **A Escola das Facas**, ou ainda de “Fábula de Anfion”, em **Psicologia da Composição**.

De fato, do diálogo entre a epígrafe e o texto de João Cabral surge a primeira pista para a interpretação do poema ou da obra, daí extraímos uma indicação da intenção primeira do autor. Um exemplo bastante ilustrativo dessa função da epígrafe é o verso de Berceo, que precede o poema **O Rio**: “Quiero que compongamos io e tú una prosa”. Como bem o observa Marta de Sena: “a partir [dessa epígrafe] (...) tem sido enfatizada a intenção prosificante da poesia de Cabral como um todo, e especialmente desta composição [O Rio]. Dessa maneira, estaria ratificada a noção de que a poesia cabralina é aquela que ‘procura’ a prosa...”<sup>8</sup>.

## - O hipertexto

Finalmente, o terceiro tipo de heterotextualidade que reconhecemos na obra de J. Cabral é o que chamamos, apoiada em Genette, de hipertextualidade. Por hipertextualidade entendemos a relação entre um texto A com um texto B, anterior, de outro autor, que o texto A evoca, sem o citar expressamente. Um dos primeiros exemplos dessa ocorrência, na produção poética cabralina, é o poema *Os três mal-amados*. Praticamente nenhum crítico, ao citar esse poema, deixa de comentar a relação evidente que existe entre essa composição e o poema “*Quadrilha*” de Carlos Drummond de Andrade. Em *Os três mal-amados*, Cabral retoma os nomes dos personagens do referido poema de Drummond: João, Joaquim Raimundo, Maria e Teresa. O diálogo que o poema de Cabral estabelece com “*Quadrilha*” é reforçado pela epígrafe a *Os três mal-amados*, constituída pelos versos iniciais do poema de Drummond.

Nessa categoria, também se inclui “*Fábula de Anfion*” que, como o texto de Valéry - *Histoire d'Amphion* - evoca o mito do herói-músico/construtor. Tal é o caso, também, de *Morte e vida severina* (um auto de Natal pernambucano), que evoca outros autos de natal - os autos pastoris pernambucanos do século passado -, segundo testemunho do próprio Cabral a Fábio Freixeiro<sup>9</sup>.

Os leitores dos poemas “*The country of the Houyhnhnms*” e “*The country of the Houyhnhms* (outra composição)”, em *A educação pela pedra*, não têm a menor dúvida de que existe uma relação entre tais poemas e o livro *As viagens de Gulliver*. Nessas composições de Cabral, além da utilização expressa - inclusive em inglês - de um trecho do título da 4ª parte do livro de Swift<sup>10</sup>, pode-se perceber a analogia que nosso autor sugere entre os nordestinos e os Yahoos - seres humanos inferiores, criados pelo autor inglês.

É evidente que, num estudo exaustivo sobre a intertextualidade na obra de J. Cabral, cada um dos exemplos supra-citados deveriam ser classificados nos diferentes tipos de práticas hipertextuais propostas por Genette, especificando, tanto quanto possível de que modo e com que intenção o texto anterior foi utilizado por Cabral, ou seja em que consiste o diálogo de João Cabral com os outros autores presentes em sua obra. Isto, no entanto, nos afastaria de nossa intenção ini-

cial que é, sobretudo, a de fazer um levantamento dos principais modos pelos quais a intertextualidade e a interdisciplinaridade se manifestam nos poemas cabralinos.

Como o provam os exemplos que acabamos de citar, a intertextualidade, na obra de João Cabral, apenas na primeira das três vertentes básicas que assinalamos - a heterotextualidade - aponta, seja por meio da alusão, da epígrafe ou mesmo da evocação do texto de outro autor, para a presença do "outro" nos textos cabralinos, num processo de intenso dialogismo.

## 2. A INTRATEXTUALIDADE

Por relações intratextuais entendemos aquelas que se estabelecem entre os textos de um mesmo autor. Aqui, consideraremos duas variantes principais: a paratextualidade e a intratextualidade propriamente dita.

### - A paratextualidade

Paratextos, segundo Genette, são os títulos, subtítulos, intertítulos, comentários marginais e outros elementos dessa natureza que acompanham os textos. Se aceitamos essa classificação, a obra de João Cabral está permeada de paratextos. De fato, além dos títulos específicos dados aos poemas ou às obras, é freqüente, também, aí, a presença de títulos alternativos, como no poema *O Rio*, cujo título vem seguido pela alternativa: "ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife". Outro exemplo a ser lembrado é a variante "ou a serventia das idéias fixas", como título alternativo de *Uma faca só lâmina*.

Não raro, os títulos dos poemas vêm seguidos de explicações ou especificações parentéticas. Tal é o caso da série de poemas sobre os cemitérios pernambucanos, cujos títulos vêm acompanhados de suas especificações geográficas: "Cemitério pernambucano (Custódia)", "Cemitério pernambucano (São Lourenço da Mata)". O título do poema "Duelo à Pernambucana" também é seguido de comentário colocado entre parênteses: "Creio que de uso perdido". Por sua vez, "Terra provável do autor anônimo do Cantar de Mio Cid" é a explicação que acompanha o título do poema "Medinacelli".

Os intertítulos constituem, também, uma forma de intratexto bastante freqüente na obra do poeta pernambucano. Obras como *O Rio*,

O Cão sem Plumas, Morte e vida severina, ou poemas como “Fábula de Anfion”, “Diante da folha branca”, “Díptico” têm seus segmentos ou partes introduzidos por intertítulos. Em “Fábula de Anfion”, por exemplo, além de as três grandes divisões do poema virem anunciadas por intertítulos, há notas marginais no início dos diferentes segmentos de cada parte.

Todos esses paratextos são discursos paralelos ao texto - considerado em sua singularidade - mas, que, no entanto, mantêm com ele relações constantes, ora anunciando-o, ora explicando-o, ora colocando-se como marcos indicadores da relação do texto com o espaço extraverbal que nele se concretiza.

#### - A intratextualidade propriamente dita

A intratextualidade propriamente dita consiste na relação que o poeta estabelece entre textos de sua própria autoria, sejam tais textos poemas completos, partes de poemas diferentes, ou, ainda, partes de um mesmo poema.

Utilizando uma técnica de paralelismo e/ou de permuta, J. Cabral retoma, com frequência, na segunda estrofe de um poema, parte da primeira estrofe, ou a mesma matriz de alguns versos. Assim, ora contrapõe elementos pertencentes a domínios diferentes - como “Na morte dos rios” - onde a primeira estrofe enfoca a vegetação, e a segunda estrofe enfoca o homem nordestino, evidenciando, através de um procedimento paralelístico, a diferença de comportamento entre o homem e o vegetal, quando os rios secam:

#### *Na morte dos rios*

*Desde que no Alto Sertão um rio seca,  
a vegetação em volta, embora de unhas,  
embora sabres, intratável e agressiva,  
faz alto à beira daquele rio tumba.  
Faz alto à agressão nata: jamais ocupa  
o rio de ossos areia, de areia múmia.*

#### 2

*Desde que no Alto Sertão um rio seca,  
o homem ocupa logo a múmia esgotada:  
com bocas de homem para beber as poças  
que o rio esquece, e até a mínima água;*

*com bocas de cacimba para fazer subir  
a que dorme em lençóis, em fundos salas;  
e com bocas de bicho para mais rendimento  
de seu fossar econômico, de bicho lógico.  
Verme de rio, ao roer essa areia múmia,  
o homem adianta os próprios póstumos. (PC., p.9)*

ora mantém os termos referentes aos elementos centrais do poema, nas duas estrofes que o compõem, invertendo a posição de tais termos. Este é, por exemplo, o caso de “O mar e o canavial” e de “O canavial e o mar”, onde o poeta estabelece uma relação, não apenas entre uma estrofe e outra do mesmo poema, mas também entre os dois poemas, mostrando a transferência de aprendizagem que ocorre entre os mestres/discípulos mar e canavial, e os limites dessa aprendizagem:

### *O mar e o canavial*

*O que o mar sim aprende do canavial:  
a elocução horizontal de seu verso;  
a geórgica de cordel, ininterrupta,  
narrada em voz e silêncio paralelos.  
O que o mar não aprende do canavial:  
a veemência passional da preamar;  
a mão-de-pilão das ondas na areia,  
moída e miúda, pilada que pilar.*

### 2.

*O que o canavial sim aprende do mar:  
o avançar em linha rasteira da onda;  
o espriar-se minucioso, de líquido,  
alagando cova a cova onde se alonga.  
O que o canavial não aprende do mar:  
o desmedido derramar-se da cana;  
o comedimento do latifúndio do mar,  
que menos lastradamente se derrama. (PC., p.7)*

## *O canavial e o mar*

*O que o mar sim ensina ao canavial:  
o avançar em linha rasteira da onda;  
o espriar-se minucioso, de líquido,  
alagando cova a cova onde se alonga:  
O que o canavial sim ensina ao mar:  
a elocução horizontal de seu verso;  
a geórgica de cordel, ininterrupta,  
narrada em voz e silêncio paralelos.*

### 2.

*O que o mar não ensina ao canavial:  
a veemência passional da preamar;  
a mão-de-pilão das ondas na areia,  
moída e miúda, pilada que pilar.  
O que o canavial não ensina ao mar:  
o desmedido derramar-se da cana;  
o comedimento do latifúndio do mar,  
que menos lastradamente se derrama. (PC., p.14)*

Assim como nos exemplos supra-citados, o autor estabelece, com frequência, uma relação entre dois poemas diferentes, sendo que um dos poemas retoma o poema anterior, ora invertendo a posição de uma das estrofes, ora retomando-a de maneira idêntica, introduzindo apenas a alteração de alguns de seus termos, quer invertendo-os, quer substituindo-os por outros. Outras vezes, o poeta retoma uma parte da estrofe, introduzindo versos diferentes na outra parte; ou, ainda, ao contrário, mantém apenas um dos versos da estrofe, completando-a com versos diferentes. Através da dinâmica desses paralelismos, inversões, etc., as semelhanças e diferenças dos objetos enfocados, bem como suas singularidades vão sendo evidenciadas.

Benedito Nunes denomina tais textos “poemas emparelhados”<sup>11</sup>. Esses poemas aparecem, sobretudo, em *A educação pela pedra*. São exemplos de poemas emparelhados: “Uma mineira em Brasília”/“Mesma mineira em Brasília”; “Coisas da Cabeceira, Recife”/“Coisas da cabeceira, Sevilha”; “Comendadores jantando”/“Duas fases do jantar dos comendadores”; “Nas covas de Baza”/“Nas covas de Guadix”.

Talvez um dos exemplos mais interessantes de intratextualidade propriamente dita, na obra de Cabral, seja o de um poema que remete a outro, não pela técnica de permuta dos exemplos anteriores, mas por referir-se diretamente à mesma temática tratada concretamente, em um poema anterior, do próprio João Cabral, e pelo fato de o leitor só conseguir atingir a plenitude significativa desse poema, se relacioná-lo com o citado poema anterior. Trata-se da composição “Dois P.S. a um poema”, publicado em *A Educação pela Pedra*, que constitui, de fato, como o faz um “post-scriptum”, uma complementação, um esclarecimento ao poema “Estudos para uma bailadora andaluza”, publicado em *Quaderna*.

### 3. A ARQUITEXTUALIDADE

A última vertente da intertextualidade que analisaremos, na obra de Cabral, é a que designamos arquitextualidade. Por este termo, entendemos, com Genette, a relação que se estabelece entre o texto propriamente dito de um autor e as referências a tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros e formas literárias presentes nos títulos e subtítulos de obras ou poemas. Consideramos arquitextos, também, os prefácios, posfácios e textos similares, desde que contenham a dimensão metalingüística acima referida. Caso contrário, devem ser considerados como paratextos, mantendo com o texto relações de intratextualidade, se forem, é claro, do mesmo autor da obra em questão.

Assim como em *Morte e vida severina*, o subtítulo indica que o que se vai ler é um *Auto de Natal*, vários poemas de Cabral indicam, desde o título, o domínio literário a que pertencem. Ao longo de sua obra, o poeta vai anunciando o gênero ou a forma literária do que se vai ler. Assim acontece, por exemplo, com “*Fábula de Anfion*”, com “*Fábula de um arquiteto*”, com “*Fábula de Juan Brossa*”; assim acontece, também, com os poemas: “*Autocrítica*”, “*Autobiografia de um só dia*”, “*Descrição de Pernambuco como um trampolim*”, “*Paráfrase de Reverdy*”, “*Antiode*”, *Pequena Ode mineral*, e outros poemas.

Outro tipo de arquitexto são as indicações metalingüísticas parentéticas, apostas ao título, como, por exemplo, “contra uma poesia dita profunda”, que explicita o teor metalingüístico de “*Antiode*”. Os poemas de *Dois Parlamentos* representam, também, bons exemplos

desse tipo de architextualidade, quando, após o título “Congresso no polígono das secas”, o poeta introduz a menção: “o ritmo senador; sotaque sulista”, ou, ainda, quando após o título “Festa na Casa-grande”, o poeta introduz, entre parênteses, a indicação: “ritmo deputado; sotaque nordestino”.

Um tipo particular de architexto é o poema-prefácio, do próprio autor, que abre a coletânea *A Escola das Facas*. Trata-se do poema “O que se diz ao editor a propósito de poemas”.

Na verdade, os architextos são paratextos, e poderiam ter sido incluídos nas relações paratextuais, como um dos tipos de intratextualidade. No entanto, preferimos separá-los em uma categoria diferente, na medida em que, os termos que os compõem - ode, paráfrase, descrição, diálogo, autobiografia, fábula, etc. - são termos metalingüísticos e pertencem à teoria literária. Assim, a relação que se estabelece, por exemplo, entre a noção de “fábula” em “Fábula de um arquiteto” ou “Fábula de Anfion” e os textos que tais títulos anunciam implicam também uma relação entre a noção de fábula existente no glossário da teoria literária e a noção de fábula, tal como é concebida por J. Cabral. Esta é a razão pela qual, apesar de serem paratextos, essas formas de intertextualidade não foram incluídas nas relações intratextuais, mas nesta última categoria, a dos architextos.

Sem dúvida, os exemplos que acabamos de citar, embora limitados, em cada caso, serviram, no entanto, para tornar patente a variedade com que o princípio dialógico subjacente à criação poética de João Cabral se manifesta. De fato, o autor constrói sua obra, por um lado, através dos diferentes “diálogos” que representam formas diversas de intertextualidade, e que foram acima enumerados e exemplificados: diálogo entre seus textos e textos de outros autores; diálogo entre seus próprios textos; diálogos entre seus textos e formas da tradição literária. Por outro lado, nosso autor constrói sua obra, também, através de outras modalidades de diálogos diretamente ligados ao binômio criador/criação, enfocando, sobretudo, o fazer artístico. É desta segunda dimensão da obra do poeta pernambucano - a interdisciplinaridade - que nos ocuparemos agora.

## II - INTERDISCIPLINARIDADE

No campo da Estética, costuma-se falar de correspondência entre as artes. Nos territórios da Literatura Comparada, costuma-se estudar a relação entre a Literatura e as outras artes. Mas, em que campo situar, e como definir a relação que se estabelece entre o “fazer” poesia e o “fazer” pintura, o “fazer” poesia e o “fazer” arquitetura?

Esse questionamento, no entanto, surge, quando se estuda a obra de João Cabral de Melo Neto. Desse ponto de vista, devemos tratar, agora, não mais do diálogo que João Cabral estabelece com algum tipo de texto literário ou de forma literária, mas do diálogo que o poeta estabelece com escritores, pintores, escultores, em sua obra, na medida em que o “fazer” destes corresponde, de alguma forma, ao seu próprio “fazer” de poeta: seu ideário estético e/ou sua práxis. A concretude, a plasticidade, a lucidez, o rigor da composição, por exemplo, são exigências que nosso poeta demonstra claramente partilhar com esses outros artistas. Poemas que ilustram esse tipo de diálogo, embora concentrados em *Museu de tudo* (mais de cinquenta por cento do livro), encontram-se disseminados por toda a obra de Cabral. Tal é o caso de “O sim contra o sim”, em *Serial*, que reúne vários poetas e artistas plásticos, “luvas sócias” de Cabral: Marianne Moore, Francis Ponge, Miró, Mondrian, Cesário Verde, Juan Gris; tal é o caso, também de “Fábula de um arquiteto”, em *A Educação pela Pedra*, o caso de “No Centenário de Mondrian”, o caso de “A escultura de Mary Vieira” ou de “Exposição Franz Weissman”, em *Museu de tudo*.

Para ilustrar esse tipo de diálogo do poeta pernambucano com outros artistas, transcrevemos as estrofes de “O sim contra o sim”, relativas ao pintor Mondrian:

*Mondrian, também, da mão direita  
andava desgostado;  
não por ser ela sábia:  
porque, sendo sábia, era fácil.*

*Assim, não a trocou de braço:  
queria-a mais honesta  
e por isso enxertou  
outras mais sábias dentro dela.*

*Fez-se enxertar réguas, esquadros  
e outros utensílios  
para abrigar a mão*

*a abandonar todo improviso.*

*Assim foi que ele, à mão direita,  
impôs tal disciplina:  
Fazer o que sabia  
como se o aprendesse ainda. (PC., p.60)*

O “sim” de Cabral em favor de Mondrian, o que nosso poema aprova no “fazer artístico” desse pintor, é o que se percebe em seu próprio fazer artístico, a partir de *O engenheiro*: a recusa do fácil, da improvisação, a construtividade, a busca de disciplina.

Em outros poemas, ao contrário, a presença de certos artistas, nos textos de João Cabral, pode evidenciar, antes, uma recusa do poeta pernambucano a certas formas de fazer artístico. Este é o caso de Van Gogh, no poema “Diante da folha branca” (em *Agreste*), onde o poeta severino vê a atividade criadora do pintor como um “estupro” praticado contra a “folha branca”, pela violência, não só de suas cores agressivas, como também, acreditamos, do movimento convulsivo de seu pincel. Segundo Cabral, os excessos da pintura de Van Gogh dão “vertigem”, fazem “perder pé na realidade” e “dentro de si mesmo”. Todas essas são atitudes que nosso poeta, ao longo de sua trajetória poética, recusa. Os poemas “Anti-Char” e “Retrato de poeta”, em *Museu de tudo*, são, também, exemplos de “recusas” dessa ordem, por Cabral.

Aqui, já não estamos mais diante de uma relação de texto para texto, que é o que geralmente define as relações intertextuais; nem estamos diante de um caso em que a criação literária recupera lingüisticamente a representação pictórica, a representação arquitetônica, a representação escultural. O que está em questão nesses poemas não é a obra artística como representação da realidade, mas o “ato” artísti-

co responsável pela obra final. O que está em evidência, aqui, é o **POÏËN** - o ato de fazer -, ou a **POÏÉTICA** - a ciência do fazer.

Falar sobre a dimensão metalingüística da obra de João Cabral seria supérfluo, de tal modo esse aspecto de sua obra tem sido posto em evidência pelos críticos. Nós mesmas, há pouco, ao nos referirmos às relações arquitextuais, não estávamos apontando senão uma das dimensões metalingüísticas de sua obra. E é exatamente pela amplitude que essa dimensão assume na obra - em suas várias manifestações, mas sobretudo naquelas voltadas especificamente para o fazer poético, para a crítica poética - que acreditamos poder considerar uma parte importante dessa mesma obra como uma **Poética** - ou como uma **Poïética** - no sentido em que Valéry definiu tal disciplina:

*“Eu denominaria Poética, ou antes, Poïética, por um lado, o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, o da reflexão, o da imitação, o da cultura e do meio; por outro lado, a poïética compreende o exame da análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais e suportes da ação.”<sup>12</sup>*

Como se pode constatar, grande parte dos aspectos citados por Valéry, nessa definição de poïética, são os mesmos que mereceram uma atenção especial dentro da Poética de nosso autor. Aliás, as declarações de João Cabral sobre sua vocação crítica, bem como o próprio fato de o poeta ter organizado uma coletânea de seus próprios poemas, dando-lhe o título **Poesia crítica**, demonstram que o poeta severino está plenamente consciente de que, em sua obra poética, ao lado do “poeta”<sup>13</sup>, existe um “crítico atuante” do “fazer poético”.

Nesse sentido, o seguinte comentário de Valéry, onde este tenta, de maneira conclusiva delimitar a noção de poïética, poderia ser atribuído ao nosso autor: “... c’est enfin la notion toute simple de *faire* que je voulais exprimer”<sup>14</sup>.

São esses fatos que nos levam a ver os diferentes fazeres artísticos focalizados por João Cabral, não como artes acabadas, mas como disciplinas artísticas, como “modos” de produção. Assim como a Literatura, enquanto arte, conta com uma disciplina, a poïética - que estuda o **fazer literário** -, as diferentes artes: a pintura, a escultura, a arquitetura contam também com disciplinas que estudam seus diferentes fazeres artísticos. Tais disciplinas chamam-se também poïéticas. Segundo René Passeron, que toma o termo em seu sentido pleno, a

Poética é a promoção filosófica das artes, de todas as artes, enquanto “fazer”, enquanto “artifício”<sup>15</sup>.

Assim, considerando-se a obra de João Cabral como uma “disciplina”, uma “poética” e os diferentes “fazeres artísticos” focalizados em sua obra, como tantas outras disciplinas - ou como “poéticas” - a relação que se estabelece entre elas é de real interdisciplinaridade.



Cabe-nos assinalar, ainda, uma outra modalidade de interdisciplinaridade que se percebe, com freqüência, na obra do autor pernambucano. Trata-se, não mais, da relação que se estabelece entre a Poética cabralina e a de outras disciplinas artísticas, como a pintura, a escultura ou a arquitetura. Trata-se, agora, da aproximação sugerida entre o “ofício” do poeta e o de outros profissionais ou artesãos. A primeira estrofe do poema “Catar feijão”, publicado em *A educação pela Pedra*, ilustra bem essa outra dimensão interdisciplinar da poesia de Cabral:

*“Catar feijão se limita com escrever:  
joga-se os grãos na água do alguidar  
e as palavras na folha de papel;  
e depois, joga-se fora o que boiar.  
Certo, toda palavra boiará no papel,  
água congelada, por chumbo seu verbo;  
pois para catar esse feijão, soprar nele,  
e jogar fora o leve e o oco, palha e eco.” (PC., p.21/22)*

De fato, ao longo da obra de João Cabral, são inúmeros os poemas que focalizam o “fazer”, os “ofícios”, das mais diversas profissões. Para citar apenas alguns exemplos, tal é o caso das poesias: “O engenheiro”, em *O Engenheiro*, de “O Ferrageiro de Carmonsa”, em *Crime na Calle Relator*. Outro exemplo notável desse tipo de interdisciplinaridade pode ser encontrado no poema “Pescadores pernambucanos”, publicado em *Serial*. Nesse poema, são as várias artes de pescar - do pescador de vara, do de tarrafa, do de covo, do de jere-ré - que se assemelham às atitudes de diferentes tipos de poetas, diante do fazer poético.

Como última ilustração desse tipo de interdisciplinaridade, na produção poética de Cabral, lembraremos o poema “Alguns toureiros”, publicado em *Paisagens com Figuras*, e que merece um destaque especial. Nesse poema, as figuras do toureiro e do poeta se superpõem. As diferentes maneiras de tourear, evocadas pelo autor, representam, de fato, posturas de poetas, no ato da criação poética. A última parte do poema, sobretudo, relativa ao toureiro Manuel Rodriguez, pode ser considerada uma síntese do fazer poético de Cabral, de sua poética:

*‘Mas eu vi Manuel Rodriguez,  
Manolete, o mais deserto,  
o toureiro mais agudo,  
mais mineral e desperto,*

*o de nervos de madeira,  
de punhos secos de fibra,  
o de figura de lenha,  
lenha seca de caatinga,*

*o que melhor calculava  
o fluido aceiro da vida,  
o que com mais precisão  
roçava a morte em sua fimbria,*

*o que à tragédia deu número  
à vertigem geometria,  
decimais à emoção  
e ao susto peso e medida,*

*sim, eu vi Manuel Rodriguez,  
Manolete o mais asceta,  
não só cultivar sua flor  
mas demonstrar aos poetas:*

*como domar a explosão  
com a mão serena e contida,  
sem deixar que se derrame  
a flor que traz escondida,*

*e como então trabalhá-la  
com mão certa pouca e extrema:  
sem perfumar sua flor,  
sem poetizar seu poema." (PC., p.258/259)*

Acreditamos que os exemplos apresentados ao longo deste ensaio deixaram patente a variedade e a frequência com que a intertextualidade e a interdisciplinaridade se manifestam na obra poética de João Cabral de Melo Neto, bem como a importância dessas dimensões no conjunto da obra. Tais fatos permitem-nos reiterar nossas observações iniciais de que tais dimensões devem ser incluídas, plenamente, entre os princípios estruturantes fundamentais da poética cabralina, e justificariam, além deste estudo que esboçamos, um trabalho amplo e exaustivo sobre o assunto.

## Notas

- 1 – Pelo menos na bibliografia sobre o poeta a que tivemos acesso.
- 2 – Ver a esse respeito: Tzvetan Todorov. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. Paris, Seuil, 1981.
- 3 – In: *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL/Fundação pró-memória, 1985, p.253.
- 4 – Tendo em vista a grande variedade de tipos de relações intertextuais, na obra de João Cabral de Melo Neto, vimos-nos forçada a recorrer a uma terminologia igualmente variada para designar os diversos tipos e suas variações, diferenciando-os uns dos outros. Embora tenhamos tomado, com frequência, a terminologia proposta por G. Genette, em *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, nem sempre nossos conceitos dos diferentes fenômenos intertextuais coincidem com os dele. Aliás, para o que continuamos a chamar genericamente de **relações intertextuais** ou **intertextualidade**, Genette adota o termo **transtextualidade**, isto é: "tout ce qui le texte met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes" (p.7). Neste caso, alteramos a terminologia e ficamos com o conceito. Genette reserva o termo **intertextualidade** para um dos tipos específicos de **transtextualidade**.
- 5 – Apud Geir Campos. In: *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. Rio de Janeiro, Conquista, 1960.
- 6 – Op.cit., p.8.
- 7 – Cf. "Os limites da Intertextualidade", in: *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1970, p.28.
- 8 – In: *João Cabral. Tempo e Memória*. Rio de Janeiro: Antares; Brasília: INL, 1980, p.51.

- 9 – Cf. "Depoimentos de João Cabral de Melo Neto (adaptado à 3ª pessoa)", In: *Da razão à emoção II. Ensaio Rosianos, Outros ensaios e Outros documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL/MEC, 1971, p.191.
- 10 – O título completo da 4ª parte do livro de J. Swift é: "A voyage to the country of the Houyhnhms". Cf. *Gulliver's Travels*. London, Dent, 1966, p.233.
- 11 – Cf. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis, Vozes, 1974, p.136.
- 12 – Cf. "Discours sur l'esthétique". In: *Oeuvres*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, vol.I, p.1311. A tradução da citação é nossa. Ver também a respeito, nos estudos: "Première leçon du cours de poétique", e "L'enseignement de la poétique au Collège de France", publicados no mesmo volume.
- 13 – Embora João Cabral afirme não gostar de ser chamado de poeta.
- 14 – Cf. "Première leçon du cours de poétique". *Op.cit.*, p.1343.
- 15 – Cf., "La poétique". In: *Recherches poétiques I*. Paris: Klincksieck, 1975, p.16.



4/84