

Alberto Pucheu*

Universidade Federal do Rio de Janeiro, FAPERJ, CNPq

Uma anedota de Vinicius de Moraes e João Cabral de Melo Neto: do coração e do cérebro

Resumo: A partir de um acontecimento entre Vinicius de Moraes e João Cabral de Melo Neto, o texto aborda uma anedota que, dizendo respeito a uma dupla caricatura entre o coração e o cerebral, concerne intrinsecamente à história da poesia brasileira e a seus desdobramentos nas últimas décadas do século XX, lidando com certo paradigma de pensamento da própria modernidade ocidental que atravessa posições vanguardistas: a razão X o coração (ou: o antimusical X o canto; o não lírico X o lírico; a construção X a espontaneidade; o intelectualismo X o sentimentalismo etc. etc. etc.). Além de tematizar o significado do que é uma anedota, busca-se percorrer narrativas orais e escritas desde as quais a respectiva anedota foi e continua sendo contada e construída. Não é a intenção deste ensaio pensar ou repensar a poesia de Cabral e de Vinicius em uma nova chave de leitura, muito menos de pensá-las a contrapelo da leitura que o primeiro realiza de si mesmo e de seu amigo, mas de lidar tão somente com a anedota em questão e, conseqüentemente, com uma caricatura.

Palavras-chave: poesia, anedota, Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, coração, cérebro

Abstract: Based on an event between Vinicius de Moraes and João Cabral de Melo Neto, the essay addresses an anecdote that, concerning a double caricature between the heart and the brain, intrinsically concerns the history of Brazilian poetry and its developments in the last decades of the 20th century, dealing with a certain paradigm of thought of Western modernity that crosses avant-garde positions: reason X heart (or: antimusical X musical; non-lyrical X lyrical; construction X spontaneity; intellectualism X sentimentality etc. etc. etc.). In addition to thematizing the meaning of what an anecdote is, the text seeks to go through oral and written narratives from which the respective anecdote was and continues to be told and constructed. It is not the intention of this essay to think or rethink the poetry of Cabral or Vinicius in a new key, much less to think of it as against the reading that the former carries out of himself and his friend, but dealing only with the anecdote in question and, consequently, with a caricature.

Keywords: poetry, anecdote, Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, heart, brain

Começo diretamente com uma anedota, que diz respeito à poesia e a poetas. Uma anedota que intrinsecamente diz respeito à história da poesia brasileira e a poetas brasileiros. Como quase toda a tradição anedótica, essa anedota me foi primeiro transmitida oralmente. Por um amigo? Por um professor? Por um poeta? Por um crítico? Por um desconhecido qualquer? Como em quase toda tradição anedótica, já não me lembro de quem me contou essa anedota. Anedotas são contadas informalmente, por bocas anônimas, por bocas desmembradas dos corpos, que, sóbrias ou ébrias, por desejo delas, podem se encaixar em qualquer rosto passível de receber um nome próprio, um apelido ou um nome frio. Bocas que tagarelam, bocas que fofocam, em bares, praças, ônibus, cozinhas, banheiros ou corredores universitários, antes de ganharem – e nem isso é certo de acabar por se fazer – a página impressa.

Fofoquemos, como gregos antigos e como brasileiros gostam de fofocar, pois, como o rio heraclitiano, cratiliano e roseano, que tem sua suposta verdade, calada e rasurada, totalmente impossibilitada à língua, a abrir versões as mais variáveis possíveis, a anedota não para de se transformar, de tagarelar, desde que, é importante dizer, ela diga respeito ao desguarnecimento das fronteiras entre o biográfico e o bibliográfico, entre o corpo e o *corpus*, entre a voz e a linguagem, entre a vida e o pensamento, entre o agora e o histórico. No Mediterrâneo, no Rio ou no sertão, na abundância ou na aridez, no mundo clássico ou agora entre nós, uma anedota há de ter uma hora e um lugar, um corpo e um pensamento, um modo de vida desde o qual se fala em um estilo determinado, uma língua e um contexto, tudo isso concernindo a outros tempos, lugares, línguas, contextos, pessoas, escritas... Dizendo o singular de um acontecimento, a anedota sinaliza, caricaturalmente, algo importante, decisivo mesmo, da história.

Se Diógenes Laércio nos deu a mais deliciosa das histórias da filosofia, é exatamente por nos ter doado anedotas maravilhosas do mundo grego. Nas palavras de Gilles Deleuze:

É possível que Diógenes Laércio, em suas melhores páginas, tivesse um pressentimento deste método: encontrar aforismos vitais que sejam também Anedotas do pensamento - a gesta dos filósofos. Empédocles e o Etna, eis uma anedota filosófica. Ela vale tanto como a morte de Sócrates, mas precisamente opera em uma outra dimensão. O filósofo pré-socrático não sai da caverna, ele estima, ao contrário, que não estamos bastante engajados nela, suficientemente engolidos. (Deleuze 1974: 73)

Diferente de tratados filosóficos, em seu tom de provocação, de petulância, de atrevimento e de irreverência a, muitas vezes, abrir feridas de constrangimentos, as anedotas, em muitos casos, são bem menos do que “gesta dos filósofos”: nada, então, de Anedotas em maiúsculas, de feitos heroicos, memoráveis ou ilustres, nenhuma proeza nem façanha a serem cantadas, mas, antes de tudo, em minúsculas, um gestar de poetas e filósofos, servindo para, pré-socráticos, sertanejos, cariocas e quem mais, aprendermos a não querer sair da caverna, a, mudando os referenciais, desejarmos adentrar ainda mais

nela, a nos engajarmos ainda mais nela, a nos deixarmos ser engolidos por ela. Falo aqui de uma filosofia, de uma poemática e de uma anedótica cujos pensamentos gestadores se fazem dentro da caverna, no corpo, nos afetos, nas vidas singulares. Talvez, por isso, o caráter impúblicável das anedotas, até que um dia, num futuro mais ou menos distante, alguém finalmente as publique. Afinal, as anedotas são muito mais afins à intimidade dos apelidos do que aos registros dos nomes próprios. Nas anedotas que nos chegaram por Diógenes Laércio, não há nenhuma propriedade decisiva nem nenhuma essencialidade em nomes como Platão, Sócrates ou Diógenes (o cínico), por exemplo, que funcionam muito mais como apelidos a nomearem algo como caricaturas momentâneas de algumas movimentações do pensamento e da vida que elas expõem.

Eu devia estar com vinte e poucos anos quando escutei tal anedota. Com exceção do flamenco e do frevo, todos sempre soubemos da indisposição de João Cabral de Melo Neto pela música, de modo geral, demasiadamente melodiosa e lírica para ele. E, pelo contrário, todos também sempre soubemos tanto do amor e da dedicação de Vinicius de Moraes pela música popular, pela lírica e pela mélica quanto da excelência dele com elas. Pelo começo ou pelos idos dos anos 1990, contaram-me que Vinicius de Moraes ia dar um *show*, tendo presenteado o amigo, como ele, poeta e diplomata, com um ingresso. Ao fim do *show*, depois de ouvir aquelas músicas todas amorosas, o pernambucano teria ido ao camarim e perguntado ao compositor e letrista carioca algo como: “Vinicius, você não tem outra víscera para cantar além do coração?”

Como minha memória sempre foi totalmente esburacada e inconfiável, fui buscar, mais uma vez, a anedota em questão, guardada de cor, em algum texto mais confiável que a tivesse estabelecido. Por si só, tal gesto já é um contrassenso, pois, em grego, ἀνέκδοτος (*anekdotos*) quer dizer exatamente o que não foi publicado, o impúblicado, o que, muitas vezes, por inapropriado e impróprio, permanece inédito, não merecendo ganhar publicação. Lembremos que as anedotas contadas por Diógenes Laércio levaram 4 ou 5 séculos para serem publicadas, distando tal tempo dos acontecimentos a que se referem. Como a poesia, guarda-se a anedota de cor, é de cor que se conta uma anedota como é de cor que se fala um poema. Toda anedota tem seu lado, como já disse, impúblicável. Contada ao pé do ouvido, a anedota se presta a ser impúblicável justamente por dizer, à boca miúda, o que não se diz publicamente. Com essa outra versão do que é público, contada meio secretamente de boca em boca, a anedota tem seu modo, menor, de lidar com o publicado, de profanar o de antemão publicizado. Rindo da publicidade que ela propositalmente fere, acessível a todos, a anedota tem um modo mais popular de construir o público, um jeito mais horizontal e democrático de construção do pensamento. A anedota está muito mais do lado da “logologia”, do discurso “performático” ou “fazedor” (para usar expressões de Barbara Cassin ao se apropriar do conceito de Novalis (Cassin 2009: 33)), que quer se inscrever num instante qualquer, do que do lado da ontologia. Só para dar um exemplo conhecido de todos, Platão, em alguma apresentação pública, havia definido o homem como “um animal bípede, sem penas”; Diógenes, o cínico, depenou um

galo, levando-o ao local da palestra platônica e, jogando-o entre as pessoas, disse: “eis o homem de Platão” (Laêrtios 2008: 162). Provavelmente, Diógenes foi um dos primeiros desconstrutores da história da filosofia.

Na *Poesia Completa de João Cabral de Melo Neto*, Antonio Carlos Secchin, organizador da edição, escreve em seu prefácio:

Sobre o peso da tradição poética, outra vez pode-se evocar Vinicius de Moraes, como esse outro que é seu oposto: quando surgiu a bossa-nova, João Cabral ouvia Vinicius cantar suas parcerias com Tom Jobim. Começou a se entediar porque em todas as letras surgia a palavra ‘coração’. Na quarta música, surgiu de novo um coração. Não se conteve e suplicou: ‘Ó Vinicius, não dá pra trocar de víscera, não?’. Um poema com fígado, pulmão, pâncreas... (Secchin 2020: 10)

Além de engraçada, a anedota é significativa, ainda que a pendência para João Cabral seja, obviamente, evidente, inclusive, tal qual há décadas eu a escutei, no silenciamento de uma possível resposta de Vinicius de Moraes. Seja na frase de João Cabral para seu amigo como, há décadas, escutei a anedota, seja em seu contar por Secchin, Vinicius de Moraes é o sem voz, o zoadado, o recalcado, o que, seguindo certa tradição poética predominante desde o romantismo, poeta exclusivamente com o coração e não, acrescenta o poeta-crítico especialista no poeta pernambucano, com “fígado, pulmão, pâncreas...”. Demanda pertinente, a de Secchin, não cumprida, entretanto, literalmente, por João Cabral, de cuja poesia não me lembro, tampouco, de lidar nem com o fígado, nem com o pulmão, nem com o pâncreas, nem com nenhuma outra víscera. Em sua poesia, é mais fácil encontrarmos um relógio submerso em algum corpo, uma faca compondo a anatomia ou habitando, como esqueleto, um corpo, uma bala que o homem pode levar na carne. Aliás, lembro-me de, no evento Enciclopédia da Virada do Século/Milênio, organizado por Antonio Cicero e Waly Salomão em 1993 no MAM, ter escutado o poeta dizer algo como: “Não tenho nenhuma víscera que cante”. Ironizando uma poesia, para ele, melosa, cantada, a partir do coração, se não com uma víscera e se nem mesmo com um canto, com que órgão preferencialmente João Cabral poeta? Apesar de, ao menos anedótica e caricaturalmente evidente, deixemos, momentaneamente, isso de lado.

Contada dessa maneira, tal anedota toma partido de um determinado lado: lançado para uma poesia do coração, Vinicius de Moraes é levado para o lado da “tradição poética” convencional, lírica, melodiosa, cantante, embriagante, sentimental, derramada, facilitadora e recitativa, enquanto João Cabral é colocado solitariamente em oposição a tal tradição poética brasileira. Mostrando uma estratégia típica das vanguardas, tal movimento de isolamento através de uma denegação das alteridades e de uma valorização exclusiva de seu próprio trabalho é continuamente reforçado pelo poeta de “Uma faca só lâmina”. No que diz respeito a poetas do século XX, como pode ser visto, por exemplo, no documentário *Pernambuco / Sevilha: João Cabral de Melo Neto*, de Beбето Abrantes,

João Cabral empurra com frequência Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e sabe-se lá mais quem para tal grupo de “líricos” ou, para ser mais preciso, para tal “‘clube de líricos’ que hoje constitui quase inteiramente a poesia escrita em nosso mundo”, como diz o poeta no “Agradecimento pelo Prêmio Neustadt” (Melo Neto 1998: 133). Em tal agradecimento, ele lamenta o fato de a poesia escrita ter ficado espremida entre sua hipertrofia lírica, com seu lugar esvaziado pelo lirismo da música popular, e o abandono de outros modos como “a poesia histórica, a poesia didática, a poesia épica, a poesia narrativa [e] a poesia satírica” (*idem*: 134), sacrificadas, no pós-romantismo, ao “lirismo” e, então, fazendo a poesia ficar reduzida em seu público.

Na parte 5 do poema “Prosas da maré na jaqueira”, do livro *A Escola das Facas*, é a vez de, aprendiz de um Capibaribe monótono e mudo que já no título do poema requer a prosa, esse autorreferenciado “antipoeta” distanciar-se de Gilberto Freyre, Joaquim Cardozo, Carlos Pena Filho e Jorge de Lima:

Maré do Capibaribe,
Mestre monótono e mudo,
que ensinaste ao antipoeta
(além de à música ser surdo?).

Nada de métrica larga,
gilbertiana, de teu ritmo;
nem lhe ensinaste a dicção
do verso Cardozo e liso,
as teias de Carlos Pena,
o viés de Matheos de Lima.
(Para poeta do Recife
achaste faltar-lhe a língua). (Melo Neto 1988: 250)

De Adélia Prado, com quem iria participar de leituras em universidades norte-americanas, mas desistiu, afirmara: “Nem sei o que ela chama de poesia. Se ela chama de poesia a poesia dela, eu não chamo” (Marques 2021: 467); em troca, Adélia teria escrito o poema “A formalística”:

O poeta cerebral tomou café sem açúcar
e foi pro gabinete concentrar-se.
Seu lápis é um bisturi
que ele afia na pedra,
na pedra calcinada das palavras,
imagem que eleger porque ama a dificuldade,

o efeito respeitoso que produz
seu trato com o dicionário.
Faz três horas já que estuma as musas.
O dia arde. Seu prepúcio coça.

Daqui a pouco começam a fosforescer coisas no mato.
A serva de Deus sai de sua cela à noite
e caminha na estrada,
passeia porque Deus quis passear
e ela caminha.
O jovem poeta,
fedendo a suicídio e glória,
rouba de todos nós e nem assina:
'Deus é impecável.'
As rãs pulam sobressaltadas
e o pelejador não entende
quer escrever as coisas com as palavras. (Prado 1991: 376)

Também no filme mencionado, mesmo Drummond, mestre assumido por João Cabral por sua poesia “prosaica” e “direta”, é colocado como o “menos lírico”, ainda que, muitas vezes, tenha caído, segundo o poeta recifense, em uma “prosa discursiva”, enquanto João Cabral diz, de si, “nunca ter caído no discursivo”.

Tal solidão parricida e matricida requerida para si por João Cabral, a afastar-se de grande parte dos poetas mais significativos do século XX do Brasil e da tradição poética brasileira, inclusive, de seu mestre, é avalizada e pensada por Antonio Carlos Secchin em seu ensaio introdutório à poesia completa do poeta. Se, como citado, Vinicius de Moraes representa “esse outro que é seu oposto”, esse outro que, aliado à tradição preponderante, é o oposto de João Cabral, o poeta e crítico carioca abre seu texto de maneira contundente:

A crítica tende a considerar João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade como os maiores poetas brasileiros do século xx. Embora sejam ambos, efetivamente, autores excepcionais, não são do mesmo modo. Grandes poetas acrescentam novos capítulos à história da literatura, e certamente Drummond escreveu peças fundamentais para a poesia brasileira. Mas autores como João Cabral, em vez de acrescentarem um capítulo, conseguem criar uma outra gramática. Capítulos, por extraordinários que sejam, se inserem numa dinâmica sequencial. A produção de Drummond é entendida a partir da fermentação poética do modernismo de 1922, do qual representa a expressão mais perfeita. Nesse sentido, Drummond é responsável por capítulos novos e importantes no âmbito de uma história que se explica pelo contexto literário e cultural do Brasil dos anos de 1920 e 1930. Já a obra de João Cabral de Melo Neto apresenta-se quase isolada em nosso panorama literário, por não existir

uma linhagem ostensiva na qual ela se possa inscrever, à exceção, talvez, da dicção, todavia narrativa, de um Graciliano Ramos. (Secchin 2020: 7)

Se, na passagem, Drummond ocupa um lugar privilegiado na tradição poética brasileira, levando-a a alturas jamais alcançadas em uma espécie de ápice de perfeição histórica do ciclo modernista, João Cabral é colocado, mais uma vez, em outro modo de excepcionalidade: bastardamente, isoladamente, desenraizadamente, desconectadamente, como uma espécie de *ursprung* absoluta – metafísica –, fora da suposta sequencialidade histórica da poesia brasileira. Enquanto Drummond seria o herdeiro que levou a linhagem pré-existente da poesia à grandeza a que ela não havia chegado, João Cabral, órfão de mãe e de pai, nascido sabe-se lá como, bastardo por ter um possível ascendente ilegítimo na prosa narrativa e não na poesia, conseguiria, mais do que estabelecer um capítulo de nosso livro coletivo, criar uma “outra gramática” diferenciada de tudo e de todos, escapando completamente a uma “dinâmica sequencial”. Para Secchin, Graciliano Ramos seria o único escritor brasileiro mencionado a anteceder João Cabral, por escrever “a palo seco” e quem merece um poema com título homônimo no qual é dito que, falando com as mesmas vinte palavras “girando ao redor do sol/ que as limpa do que não é faca”, “reduz tudo ao espinhaço” (Melo Neto 1986: 85).

Ainda que este não seja lugar para questionar tal “dinâmica sequencial” afinada com o que já foi chamado de *linha evolutiva da poesia brasileira*, não só João Cabral, nos termos colocados, não faria parte de nenhuma “linhagem ostensiva”, como não participaria de qualquer linhagem poética, já que Graciliano Ramos é prosador. Nem mesmo Augusto dos Anjos, homenageado em “O sim contra o sim”, do livro *Serial*, é lembrado na passagem, sendo que, dele, em tal poema, são ditas palavras componentes da própria poética cabralina:

[...]

Augusto dos Anjos não tinha
dessa tinta água clara.
Se água, do Paraíba
nordestino, que ignora a Fábula.

Tais águas não são lavadeiras,
deixam tudo encardido:
o vermelho das chitas
ou o reluzente dos estilos.

E quando usadas como tinta
escrevem negro tudo:
dão um mundo velado

por véus de lama, véus de luto.

Donde decerto o timbre fúnebre,
Dureza da pisada,
Geometria de enterro
De sua poesia enfileirada. (Melo Neto 1986: 61)

O isolamento mítico de João Cabral na história da poesia brasileira e o “quase isolamento” em nossa história da literatura, defendido, com singularidades, por Antonio Carlos Secchin, desdobra uma posição crítica que se encontra colocada nos três textos de Sérgio Buarque de Holanda sobre o poeta, publicados, semanalmente, em agosto de 1952 (dois anos depois de o poeta ter publicado *O Cão sem Plumas* e ano do lançamento do ensaio “Poesia e composição”), no jornal *Diário Carioca*. O fato de tais colocações, que logo citarei, serem guardadas exatamente para o fim de cada um dos artigos mostra o caráter conclusivamente sintético do que Sérgio Buarque de Holanda mais quer ressaltar.

No primeiro deles, intitulado “João Cabral de Melo Neto” e datado de 3 de agosto de 1952, o crítico chama atenção para elementos “tão estranhos aos mais inveterados costumes da lírica luso-brasileira” (Holanda 1996: 517), terminando o escrito dizendo que o que ali escreveu leva “a obra do sr. João Cabral de Melo Neto a uma posição verdadeiramente excepcional em nossa poesia” (*idem*: 521). Ao fim de “Branco sobre branco”, publicado no dia 10 de agosto do mesmo ano, o crítico ressalta o “intelectualismo da obra do sr. Cabral de Melo Neto” e, antes de explicar o que entende por “inteligência”, afirma: “Creio que pela primeira vez, em toda a história da nossa poesia, o trabalho da inteligência ganha uma posição verdadeiramente privilegiada e um soberano prestígio” (*idem*: 525). É no último texto, publicado uma semana após o anterior, que Sérgio Buarque revela anteceder claramente o grosso da posição, entretanto mais sutil, tomada por Antonio Carlos Secchin, ao dizer “admirar intensamente uma obra que se coloca em posição de nítido antagonismo não apenas com a de toda a sua geração, mas, ainda, com toda a tradição de nossa poesia. Pois, graças a esse mesmo contraste, veio enriquecê-la singularmente e também engrandecê-la” (*idem*: 531). O que antes era chamado de isolamento recebe a denominação de “antagonismo” e “contraste”.

Na entrevista a Beбето Abrantes, há uma passagem, que ficou de fora da edição do filme, mas que pode ser lida na transcrição publicada na revista *Sibila*, em que João Cabral, o bastardo, o único, o exclusivo, o isolado, a explosão autônoma que emerge fora de qualquer sequencialidade histórica, o radicalmente antilírico ou antipoético em uma linhagem exclusivamente lírica ou poética, o exterior a qualquer rede radicular de poetas, afirma: “eu não queria fazer essa poesia que todo mundo faz, compreende?” (Melo Neto 2003: s/p). Colocando, assim, “todo mundo” em um grupo que faz “essa [mesma] poesia”, João Cabral se coloca por fora de “todo mundo” e d’“essa poesia que todo mundo faz”, isolado, antagônico, contrastivo, com uma espécie de marca genética desviante de

nascença, ou melhor, de marca poética totalmente desviante. Essa autovisão mítica expandida de uma exclusividade solitária caricatural aumenta ainda mais quando, no primeiro poema de Agrestes, intitulado com a dedicatória “A Augusto de Campos”, escreve que sua poesia é “sem discípula”, ou seja, sem poesia que lhe seja discípula (Melo Neto 1988: 70). E, do mesmo modo que Antonio Carlos Secchin pensa um João Cabral isolado por não ter linhagem, Eucanaã Ferraz estende tal isolamento confirmando a poesia “sem discípula” ao dizer que “o Brasil ainda não tem um poeta cabralino, que foi a fundo em sua lição” (Ferraz 2014: 97-98). Essa mitologia cabralina de si, seguida por alguns de seus leitores, tenta fazer de Cabral um poeta sem herança recebida nem ofertada.

Escrita por Ivan Marques e publicada em 2021, a recente biografia de João Cabral nos oferece alguns novos elementos da anedota em questão. Conta-nos o biógrafo:

Da intransigência de João Cabral, cujos alvos eram os mais diversos, um dos episódios mais lembrados ocorreu em Genebra, por ocasião de uma visita de Vinicius de Moraes. O poeta carioca vivia então em Paris, onde assumira no ano anterior o posto de delegado do Brasil junto a Unesco. Numa reunião cheia de diplomatas, ele sacou o violão e começou a cantar as composições da bossa nova que tinha feito em parceria com Tom Jobim. A sessão musical foi gravada pela filha do anfitrião. Em dado momento, ergueu-se, no fundo da sala, a voz de João Cabral: ‘Vinicius, todas as suas músicas só falam em coração. Você não tem outra víscera para cantar?’. A blague surpreendeu e divertiu a todos. O amigo, porém, não quis ficar atrás: ‘Lá vem você com seu racionalismo. Joãozinho, ainda hei de pôr música no seu poema da cabra’, retrucou com bom humor. (Marques 2021: 341-342)

De modo bem distinto da maneira pela qual a anedota havia chegado a mim e mesmo a Antonio Carlos Secchin, na passagem, depois de o autor abrir falando da “intransigência de João Cabral, cujos alvos eram os mais diversos”, dando a entender seu lugar autodesignado de isolamento vanguardista na tradição da poesia, a anedota – ou o “episódio”, essa ocorrência introduzida como acessória intervindo no momento –, ganha uma cidade (Genebra), uma data (1964, já que foi um ano depois de o poeta carioca assumir o posto de delegado do Brasil junto a Unesco), um lugar (uma reunião cheia de diplomatas), uma circunstância (quando Vinicius, ao violão, começara a cantar suas composições com Tom Jobim), a sinalização de registro do acontecimento (a sessão musical foi gravada pela filha do anfitrião, ainda que não diga quem era o anfitrião nem sua filha), a frase, aparentemente mais literal, dita por João Cabral (“Vinicius, todas as suas músicas só falam em coração. Você não tem outra víscera para cantar?”) e a resposta de Vinicius de Moraes (“Lá vem você com seu racionalismo. Joãozinho, ainda hei de pôr música no seu poema da cabra”).

Nessa versão de Ivan Marques, aparentemente, como poderá ser visto, contada tardiamente a ele pelo próprio poeta pernambucano, o que me parece mais significativo é que João Cabral não fala sozinho. Ao invés de ser apenas objeto, calado e fraternalmente

zoado, do qual João Cabral, sendo o sujeito exclusivo da ação, fala, Vinicius de Moraes retruca, devida e divertidamente, à altura do dito pelo seu amigo. Além de constatar que “Joãozinho” é frequentemente o nome do personagem de todo um ciclo do anedotário brasileiro (como uma espécie de ciclo antitroiano e anti-heroico brasileiro), fico me perguntando quem, senão Vinicius de Moraes, conseguiria chamar ninguém menos do que João Cabral de Melo Neto de “Joãozinho”. Com a resposta de Vinicius de Moraes – ou de Vininha, como alguns amigos o chamavam –, o diálogo assume o lugar do monólogo, o dialógico, o do monológico, fazendo com que uma nova caricatura poética venha à tona na rivalidade entre os amigos. Se João Cabral diagnostica em Vinicius de Moraes o *páthos* de uma síndrome tradicional monocórdica de uma única víscera poética – o coração – que lhe dá sono, este diagnostica no amigo, no “Joãozinho” da anedota, a hipertrofia de sua racionalidade com a decorrente hipotrofia do coração, acrescentando que ainda irá emprestar o coração de sua musicalidade lírica aos poemas caprinos, pétreos, cerebrais de seu amigo.

A dupla caricatura criada pela anedota dos poetas brasileiros acaba por estabelecer certo paradigma, ainda que, igualmente caricatural, de pensamento da poesia brasileira da segunda metade do século XX, e não só dela, como mesmo da modernidade ocidental: a razão X o coração (ou: o antimusical X o canto; o não lírico X o lírico; o concreto X o abstrato; a objetividade X a subjetividade; a construção X a espontaneidade; a organização X a intuição; o intelectualismo X o sentimentalismo; a consciência X o inconsciente; o funcional X o decorativo; a arquitetura X a escultura; o prosaico X o recitativo; o trabalho X a inspiração; a disciplina X o improvisado; o não musical X o musical; o rítmico X o melódico; o conhecimento X o encantamento; a escassez X o excesso; o impessoal X o pessoal; o inenfático X o enfático; o despertar X o embalar; a dor de cabeça X a boemia; a novalgina X o uísque; a misantropia X a arte do encontro etc. etc. etc.).

Antes de constar na poesia completa organizada por Antonio Carlos Secchin e na biografia de Ivan Marques, a anedota comparece no filme de Bebeto Abrantes, cuja entrevista com o pernambucano foi feita em 1999, ano de sua morte, com a vantagem de, em *Pernambuco Sevilha – João Cabral de Melo Neto*, escutarmos o áudio da gravação da reunião acrescido da narrativa de João Cabral, oferecendo-nos uma outra percepção do ocorrido. Com o filme, retornamos à oralidade da anedota, à anedota em sua oralidade, mas também ao momento, também parcial, a partir do qual ela surge. Em tal cena, temos ao menos três temporalidades sobrepostas: 1964 (ano do acontecimento anedótico, gravado em áudio), 1999 (ano da entrevista audiovisual com João Cabral para o filme) e 2003 (ano da finalização do filme). Entre o ano do acontecimento anedótico e a entrevista de João Cabral a Bebeto Abrantes, passaram-se 35 anos, o que não é nada desprezível para uma vida individual.

Pouco depois dos 38 minutos do filme, escutamos o arquivo feito por Maria Lúcia, filha de Alfredo Valadão, anfitrião da reunião como contará João Cabral, no qual, sobreposto à imagem de um aparelho antigo a tocar uma fita de rolo, Vinicius de Moraes canta a

parte final de “Eu não existo sem você”, do próprio poeta e compositor. Logo após o verso “Assim como a canção só tem razão se se cantar”, que, pela subserviência colocada da razão ao canto deve ter feito o coração de João Cabral disparar de incômodos, começa a última estrofe: “Assim como uma nuvem só acontece se chover/ Assim como o poeta só é grande se sofrer/ Assim como viver sem ter amor não é viver” (*apud* Abrantes 2003). Nesse exato momento, em que a voz de Vinicius de Moraes canta o viver através do vínculo entre o poeta, o sofrimento e o amor, e a ausência do sentido da vida sem amor, o áudio da canção é abaixado e, por sobre ele, entra a voz de João Cabral contando, na entrevista de 1999, o acontecimento anedótico:

Eu me lembro que estava em Genebra e passou lá o Vinicius de Moraes, que era muito meu amigo, que era um lírico, não é? O Alfredo Valadão organizou uma reunião na casa dele, e a filha do Valadão tinha um gravador. Vinicius cantava aquelas coisas bossa nova, aquela coisa toda, e falou sempre em coração. Aí, na gravação da Maria Lúcia, se ouve no meio daquilo minha voz no fundo da sala: [...]. (*apud* Abrantes 2003)

O primor da edição do filme, feita por Marcelo Rodrigues, é grande. Marcelo Rodrigues corta a narrativa atual de João Cabral exatamente no ponto em que ele falaria tal frase, voltando à imagem do gravador e ao áudio da reunião de 1964, cujo som é de novo aumentado, em que ouvimos, de fato, a voz do poeta recifense, em meio ao canto bossa nova do carioca, dizer, provocando risos nos amigos: “Sem ser de amor você não sabe fazer não, né?”. A excelente montagem do filme corta mais uma vez o som ambiente da reunião, retornando à imagem e ao áudio de 1999 com João Cabral, que continua, de onde havia sido cortado, o que vinha dizendo, acrescentando, de cor, a frase que teria dito na ocasião: “Vinicius, você não tem outra víscera para cantar?”. Do factual “Sem ser de amor você não sabe fazer não, né?” à transformação memorialística, quem sabe se involuntária ou tramada propositalmente ao longo do tempo, que resulta em “Vinicius, você não tem outra víscera para cantar?”, a anedota, que já seria divertida, tem sua dose de humor e de inteligência sarcástica razoavelmente ampliada, arrancando risos do diretor do filme, de mais alguém ali presente e, certamente, dos espectadores.

Bebeto Abrantes intervém, perguntando ao poeta: “E ele respondeu o quê, João?”. Em sua versão de cor, João Cabral afirma: “Ele respondeu: ‘Já vem você com seu racionalismo. Eu ainda hei de pôr música nos ‘Poemas da cabra’”. Novo corte e o retorno da imagem do gravador com o áudio da reunião, em que Vinicius de Moraes retruca, provocando muitos risos e gargalhadas: “Ainda vou botar uma musiquinha neles, hein! Hein? Sabe aqueles em que você fala de pedras?... Aqueles assim... A cabra!... A cabra! Isso seria... Uma tarefa indigente [sic] [indigesta?] musicar assim a cabra!”. A palavra designando o “racionalismo” do poeta pernambucano provém do próprio poeta pernambucano que se autodesigna de tal modo, e não do poeta-músico, que não a usa, apesar de sugerir a antimusicalidade dos poemas de Cabral exemplificada, então, pelo da cabra ou pela

pedra, essa fala a nível de sertanejo, esse se expressar inenfático e impessoal no idioma da pedra, em que as palavras funcionam de pedra, quando se fala doloroso. Outro traço curioso é que a tarefa “indigente” [indigesta?], que diz algo relacionado à escassez, ou, no caso, querendo dizer a tarefa árdua, trabalhosa e praticamente impossível, caberia a Vinicius, não, como habitualmente, a seu amigo. A anedota ainda traz um suplemento, com nova pergunta de Bebeto Abrantes, que indaga a João Cabral: “Ele chegou a cumprir essa promessa de botar música em um poema seu?”. A resposta segue bem ao modo cabralino, para quem, afinal, a radicalidade da escassez deve ser atribuída exclusivamente a ele: “Não, não podia, né?”.

Se seu poema pétreo-caprino pudesse ser musicado, ou seja, se Vinicius de Moraes levasse a sério e com sucesso a “tarefa indigente” [indigesta?] (como, de outro modo, Chico Buarque musicou “Morte e vida severina”), seria, certamente, motivo de desconsolo para João Cabral. Talvez, também, por isso, João Cabral tenha frequentemente desqualificado “Morte e vida severina” em prol de outros poemas seus. Para Vinicius de Moraes, que havia se entusiasmado com o auto de Natal, certo dia, irritadamente, João Cabral lhe disse: “Vinicius, eu não escrevi esse livro para você, e sim para o público analfabeto. Para você, escrevi ‘Uma faca só lâmina’” (*apud* Marques 2021: 261). Lembro aqui que este último poema-livro é dedicado a Vinicius de Moraes. Ainda na entrevista de Bebeto Abrantes, tal qual publicada na revista Sibila, o poeta, que já disse ter querido ser antes crítico do que poeta, mas que, para ser crítico, teria de ter uma cultura muito maior do que possuía e, por isso, acabou poeta, mostra, sobre sua poesia-crítica, o que pensa da música e de Vinicius de Moraes:

JC: E ele gostava muito da minha poesia. Vinicius me encorajava muito. Era um grande poeta. No fim da vida ele descambou para esse negócio de música popular por necessidade. Vinicius se casou tantas vezes, tinha tantas mulheres, tinha de dar tantas pensões para tantas mulheres, que ele se dedicou a esse negócio de música popular brasileira para ganhar dinheiro.

BA: Sorte da música popular brasileira. Talvez azar para a literatura, mas para a música foi ótimo. E por que ele chamava você de Camarada Diamante? De onde veio esse apelido?

JC: Porque eu não caía nessas coisas de lirismo. Eu pregava uma coisa cartesiana, não lírica. Então ele me chamava de Camarada Diamante. (Melo Neto 2015: s/p)

Ivan Marques também toca nessa mesma questão, ou seja, no misto entre a admiração do poeta recifense pelo poeta carioca e a sua restrição à entrega do amigo a “esse negócio de música popular brasileira”. Escreve o biógrafo:

Segundo Cabral, Vinicius era a maior vocação da poesia brasileira. Esse talento, porém, teria sido desperdiçado no momento em que ele descambara para a canção popular. Tal atitude, em sua opinião, se justificava por sua sucessão de casamentos e pela necessidade de dar pensão a diversas mulheres. “Se o Brasil tivesse um poeta com o seu talento e a minha disciplina, então

o país teria de fato um grande poeta”, disse ele uma vez a Vinicius, que mais tarde relataria o comentário em conversa com Caetano Veloso. No entanto, a sofrer de dores de cabeça, o letrista de “Chega de saudade” disse que preferia continuar com seu violão, as canções e as moças ao redor. (Marques 2021: 342)

A fazer valer essa passagem, no que concerne à posição cabralina, para o Brasil ter “de fato um grande poeta”, seria preciso uma junção impossível do cérebro de um com o coração do outro, um acordo, uma concordância a produzir uma poesia cardioneurológica ou neurocardiológica.

Em outro filme de Beбето Abrantes, o curta-metragem intitulado *João por Inês*, em certo momento, Inês, a filha do poeta, defende uma posição de que seu pai, ainda que de um modo inusitado, era também um poeta confessional, de que, poeticamente, o anedótico revela, sim, algo do que move a vida de alguém, algo até do âmbito do confessional. Diz Inês:

Eu não sou crítico literário, longe de mim, mas eu questiono um pouco essa ideia de que ele não era confessional, porque o que ele não era era [sic] dizer o que ele sente. Mas ele era confessional no sentido de que ele estava falando da vida dele. Entendeu? No momento em que você seleciona uma anedota, uma coisa, para falar de sua vida, isso está dizendo o que você está sentindo atrás disso. Então, não deixa de ser confessional também. (*apud* Abrantes 2021)

Inês não menciona o que vou dizer, mas o fato de a palavra “cabra” ocupar quase toda a extensão do nome “Cabral” fortalece a tese defendida por ela. Não só isso, claro. O sobrenome português Cabral deriva diretamente do espanhol Cabrales, que, por sua vez, tem origem a partir do latim capra, que diz literalmente “cabra”. “Cabral” é tido também por ser um toponímico, sendo a indicação de local de criação ou de pastagens de cabras. Essa cabra-Cabral que se move do mediterrâneo clássico para o Moxotó, em Pernambuco, parece, de algum modo, confirmar o que diz a filha do poeta. Escondido por detrás do racionalista cerebral cartesiano, estaria o suposto confidente cuja singularidade seria extrair sua poesia menos daquilo que se movimenta na corrente da tradição e mais na única filiação que, de fato, lhe interessa: na bastardia ou no quase isolamento ou no isolamento mesmo da gramática criada, a filiação de João Cabral dada exclusivamente pelo jogo onomástico, desde o qual falaria de si – Cabral – falando da cabra.

Que o anedotário seja essencial para a descrição do entrelaçamento entre o poético e a vida de determinada pessoa não é uma exclusividade de quem não quer se colocar como crítico literário nem ocupar um lugar público de intelectual, como Inês. Como tão bem faz Diógenes Laércio ao escrever *Vidas e Doutrinas de Filósofos Ilustres*, no qual um dos pontos de relevância estaria exatamente na compreensão que se possa ter desse “e” do título, a tradição grega antiga é repleta de anedotas. Em Plutarco, uma indiscernibilidade

entre “história” e “vida”, com a importância das vidas para a história e de se ler a história também pelos episódios da vida, pode ser antevista logo na abertura de seus textos sobre Alexandre e César, quando afirma:

A verdade é que nem sempre os atos mais relevantes são os mais reveladores de excelência ou de vício; em contrapartida, muitas vezes um episódio insignificante, um dito ou uma anedota, pode ser mais expressivo de um caráter do que batalhas com milhares de mortos, grandes paradas militares, ou cercos a cidades. (Plutarco 2019: 51)

Do mesmo modo que, em sua insignificância, uma anedota pode ser mais expressiva do que batalhas ou algum acontecimento magnânimo para se entender a vida de alguém, ela pode deixar ver algo, mesmo que caricatural, de como um ou dois poetas pensam o que fazem. Não é, evidentemente, a intenção deste ensaio pensar ou repensar a poesia de João Cabral e a de Vinicius de Moraes em uma nova chave de leitura, muito menos de pensá-las a contrapelo da leitura que o primeiro realiza de si mesmo e de seu amigo, mas de lidar tão somente com a anedota em questão e, conseqüentemente, com uma caricatura criada pelos poetas.

O cerebral bastardo de João Cabral, o coração musical de Vinicius de Moraes vinculado à tradição lírica brasileira e, talvez, sobretudo, uma cardioneuropoesia ou neurocardiopoesia poética dizem respeito, de algum modo, a muitos de nós, que lidamos com poesia e que tivemos de nos posicionar em relação tanto ao rigor cerebral quanto à visceralidade e aos possíveis atravessamentos de ambos. Dizem respeito, aliás, aos dois poetas, que têm de ser lidos para além do jogo de oposições que criaram e que o recense insistiu em solidificar.

Um inventário dessas possibilidades cardíacas, neurais e cardioneupoéticas ou neurocardiológicas da poesia brasileira posterior aos dois poetas, bem como superações delas, está longe de ser feita, mas, só a título de um caminho possível de um dia ser tomado, sinalizo que, em algum momento de suas trajetórias, poetas que começaram a publicar nos anos 1990, e mesmo depois, implícita ou explicitamente, posicionaram-se quanto a tal dicotomia caricatural ou a tal implante que diz respeito ao rigor cerebral e à visceralidade. Em *A cidade e os livros*, publicado em 2002, com ironia, mas também com algum desprezo, Antonio Cicero toma uma posição nítida, senão quanto ao órgão privilegiado, quanto ao que é, por ele, negado, recusado:

Merde de poète

Quem gosta de poesia ‘visceral’,
ou seja, porca, preguiçosa, lerda,
que vá ao fundo e seja literal,
pedindo ao poeta, em vez de poemas, merda (CICERO 2002: 21)

Tal crítica, também caricatural e irônica, à visceralidade da poesia, expandida a um desdobramento escatológico ou coprológico, certamente tem uma marca imediatamente cabralina tanto na crítica ao “visceral” quanto na explicação deste através, dentre outros termos, da “preguiça”. Se, possivelmente, Antonio Cicero está tomando uma posição tardia em relação aos poetas marginais – que, nos anos 1970, apareciam como antípodas da poética cabralina – ou demarcando uma opinião sobre rastros que, segundo ele, a poesia marginal poderia ter deixado na poesia mais recente, talvez não seja equivocado lembrar de um poema de João Cabral de Melo Neto. Com a biografia de Ivan Marques, sabemos que o alvo da sátira de “Retrato de poeta” era ninguém menos que Carlos Drummond de Andrade (Marques 2021: 410), com quem João Cabral rivalizava a ponto de a amizade entre eles ter ficado repetidamente abalada.

RETRATO DE POETA

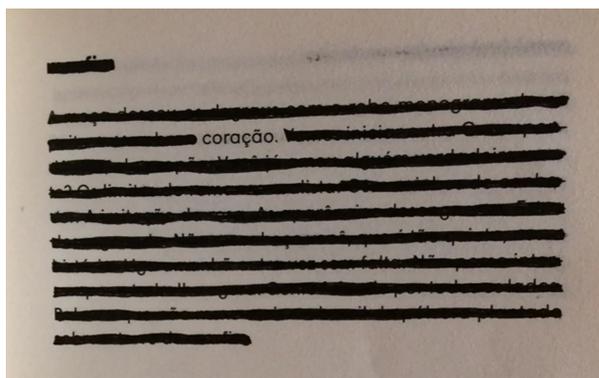
O poeta de que contou Burgess,
que só escrevia na latrina,
quando sua obra lhe saía
por debaixo como por cima,
volta sempre à lembrança
quando em frente à poesia
meditabunda que
se quer filosofia,
mas que sem a coragem e o rigor
de ser uma ou outra, joga e hesita,
ou não hesita e apenas joga
com o fácil, como vigarista.
Pois tal meditabúndia
certo há de ser escrita
a partir de latrinas
e diarreias propícias. (Melo Neto 1988: 272)

A dura e pesada acusação despejada sobre esse Drummond que, como já foi visto, muitas vezes, teria caído, segundo João Cabral de Melo Neto, em uma “prosa discursiva”, é a de ser um poeta nada menos do que “vigarista”, realizando uma poesia “meditabúndia”, uma poesia “meditabunda que/ se quer filosofia”, uma poesia “sem a coragem e o rigor”, uma poesia que “joga/ com o fácil”, uma poesia, portanto, de quem escreve “na latrina” e “a partir de latrinas/ e diarreias propícias”, ou seja, a poesia de um poeta que escreve “em vez de poemas, merda”, muita merda, uma diarreia, afirma o poeta pernambucano.

Claudia Roquette-Pinto parece fazer uma passagem transformadora em sua

trajetória. Em *Zona de Sombra*, de 1997, alguma herança cabralina no sentido aqui trabalhado se deixa flagrar ao escrever tanto “[...] uma estrela/ de silêncio/ e precisão” (Roquette-Pinto 1997: 21) quanto no poema “vão” trata-o como um “poema-lucidez” (*idem*: 41); em *Corola*, de 2000, vemos uma possibilidade de transformação de tal posição quando anuncia um naufrago que “No escuro sobre o vazio/ sem o feroz feitiço/ do exato, exausto” (Roquette-Pinto 2000: 111). A exaustão acabou por aniquilar a exatidão com seu paradoxal feroz feitiço. Em *Alma Corsária*, de 2022, livro em que afirma que “e sofro o assédio de tudo o que me toca.// O mundo ora me engole, ora me vara/ e tudo o que aproxima me desterra.” (Roquette-Pinto 2022: 13), a poeta, mais uma vez, se posiciona quanto à questão: “Escrever do lugar do desespero/ (nem adianta esperar lucidez)” (*idem*: 29). A lucidez não dá mais conta de sua poesia, que já não a espera, agora que é escrita, com a passagem dos anos e o envelhecimento, com a pandemia, com a extrema direita no poder no Brasil, em boa parte, desde o lugar do desespero e da melancolia.

Em uma exposição coletiva, intitulada “Rejuvenesça: Poesia Expandida Hoje”, realizada em abril de 2018 no Centro de Artes Hélio Oiticica sob a curadoria de Pollyana Quintela, Marília Garcia apresentou a instalação “Eco” que, como será visto, tem uma ligação direta com as primeiras versões da anedota contada neste texto. Lembrando que, na ocasião, a poeta-performer estava grávida de Rosa (nascida pouco depois, em 01/05/2018), ela mesma afirma em texto, intitulado “Eco; 2018 / instalação: áudio + objeto”, publicizado em seu *site*: “Parti da experiência íntima da grávida que ouve o coração batendo pela primeira vez no ultrassom para uma pesquisa sobre a presença da palavra ‘coração’ na poesia brasileira” (Garcia 2023: s/p). Vinculando a experiência autobiográfica da maternidade à elaboração poética, a obra se constitui enquanto um díptico composto por um objeto, chamado por Marília de um “livro ‘apagado, riscado, censurado” (*ibidem*), e por um áudio. No livro, selecionado previamente e de maneira evidente para este fim, todas as palavras que não “coração” foram apagadas, riscadas e censuradas ou, nas palavras da poeta, “nele pulsam apenas as ocorrências da palavra ‘coração” (*ibidem*), como se pode ver nas fotografias abaixo, presentes no próprio *site* da poeta, sendo que a primeira imagem abre a página do *site* do texto “Eco; 2018 / instalação:





áudio + objeto”, enquanto as outras vêm ao fim, depois do breve texto:

Partindo do coração da filha Rosa batendo no ultrassom, o poema-áudio é montado com sobreposições sonoras em camadas de sons diversos que atravessam a fala de um texto de Marília feito para a ocasião, da gravação do ultrassom, de outros poetas falando algumas palavras ou versos, momentos breves de canções populares e, ao fim, como escreve Marília Garcia em seu *site*, “há essa anedota sobre o poeta João Cabral de Melo Neto em um encontro com Vinicius de Moraes em que Cabral teria cobrado de Vinicius o excesso de coração na poesia e cancioneiro do colega: ‘você não sabe cantar outra víscera?’” (*ibidem*).

Enquanto a suposta frase cabralina é a com que termina a fala do áudio de maneira autoirônica, já que ela mesma, em tal *performance*, não teria nenhuma outra palavra ou víscera que não o coração, tendo mesmo apagado ou censurado tudo que não é coração e deixado o som do coração de Rosa batendo no poema-áudio, no texto do *site* tem um acréscimo, também irônico, que colocaria essa poeta, que habitualmente não falaria do coração, agora mãe, ao lado de poetas sentimentais: “Para quem disse que não falo de coração, agora sou sentimental” (*ibidem*). A ironia também viria dos ecos possíveis de tal frase, sendo o primeiro reversivo: como se sabe, em poema publicado em *A Teus Pés*, Ana C., depois de dizer “Sou fiel aos acontecimentos biográficos” (Cesar 2016: 12), termina o respectivo poema escrevendo: “Agora sou profissional” (*ibidem*); além disso, “Sentimental” é, igualmente, um conhecido poema de Drummond, que, se fosse o caso, valeria desdobrar as conexões possíveis entre o do poeta mineiro e o fim do de Marília.

Lembro, ainda, que, em “Expedição nebulosa; em 9 atos mais um diálogo”, em que a questão do “eco” se faz igualmente presente de diversas maneiras, depois de mencionar dois versos de Jacques Roubaud (“a forma da cidade muda mais rápido, hélas,/ do que o coração dos homens”) (Garcia 2019: 162), salientando que tais versos

provêm de Baudelaire (“a forma da cidade/ muda mais rápido, *hélas*, que o coração de um mortal”) (*ibidem*), o poema finda com um diálogo quase impossível e dramático com Victor Heringer, o amigo morto tragicamente aos 29 anos. A única coisa que, aos poucos, fraturadamente, chegando ao fim do poema, o fantasma consegue dizer que compõe algo como o que repetidamente o poeta, em vida, havia escrito: “as linhas das montanhas do rio são as linhas de um eletrocardiograma” (*idem*: 180).

Nessa apropriação da frase de Victor Heringer, Marília me leva a uma observação: provinda de um poema, o que a passagem de Victor Heringer traz à tona era uma obsessão tão grande para ele que ela se faz presente também em alguns de seus textos em prosa posteriores ao poema. O poema ao qual Marília se refere é “Notícias para Nira”, do livro *Automatógrafo*. Nele, em certo momento, os seguintes versos estão escritos: “Aqui, a linha da Serra dos Órgãos (meus/ também) ainda é eletrocardiograma (meu/ e do Rio). Fácil ver um coração que bate.” (Heringer 2011: 15). Os órgãos do nome da serra se confundem com o do corpo do poeta e o eletrocardiograma formado pela linha da serra é tanto seu quanto do Rio de Janeiro, estado em que está a Serra dos Órgãos, vista com clareza em certos pontos da cidade do Rio de Janeiro. Nessa indiscernibilidade entre corpo e serra através do coração, este bate num dentrofora por todos os lados. Três anos depois, tais versos se repetem, transformadamente, em, pelo menos, dois textos em prosa. Enquanto que em “Sobre ir embora do Rio”, publicado na revista *Pessoa* no dia 22 de maio de 2014, ele escreve que “a linha das montanhas da cidade = linhas de um eletrocardiograma, do carioca e do Rio” (Heringer 2014: s/p), em outro texto, publicado em 07/09/2014 no jornal *O Globo*, chamado “Volta”, em uma matéria intitulada “Seis escritores fazem uma ode à cidade em textos inéditos”, está escrito que “[Digo a todo mundo que a] linha das suas montanhas [do Rio de Janeiro] é a linha do meu eletrocardiograma” (Heringer 2014b: s/p). Em todo caso, com as variações existentes nos textos do Victor e no da Marília, eis, em todos eles, o privilégio do coração para falar das pessoas e da cidade.

ADENDO

Lembrando que o acontecimento da anedota entre João Cabral de Melo Neto e Vinicius de Moraes, apesar de ocorrido em Genebra, deu-se em uma época em que o diplomata carioca morava em Paris, é possível, ainda que eu não tenha como provar isso, que tenha sido o fantasma de Vinicius de Moraes que, por vingança a “Joãozinho”, apareceu para Jacques Derrida, levando-o a, na hora agá, em duas palavras, pensar a poesia pelo “de cor” (Derrida 2001: 113). Talvez tenha sido também o fantasma de João Cabral, poeta que escreveu o poema “Uma ouriça”, publicando-o no livro *A Educação pela Pedra*, de 1966, que, para se vingar de Vinicius de Moraes, tenha aparecido a Derrida, estimulando-o ao uso do inusitado animal poético. E se, em uma conexão sulista África-Brasil, o argelino Derrida tiver sido assombrado por esses fantasmas brasileiros que, como ele, moravam então na Europa?

Em “Che cos’è la poesia?”, o coração dá lugar à poesia que, ao mesmo tempo, inventa o coração como um lugar para a poesia, levando o “de cor” a lidar com ela, em seu ditado, no que ela faz recordar. Guardar a poesia, recordá-la, decorar o que vem do outro, do coração do outro para o nosso coração, atravessando-o, aprender de coração a oração do poema que vem do outro, repeti-la literalmente de cor, deixando-se transpassar, pelo ditado, no coração, recordando, a qualquer momento, o ditado da poesia. O “de cor” também implica, entretanto, e antes de mais nada, alguns imperativos: “renunciar ao saber”, “saber esquecer o saber”, “desmobiliz[ar] a cultura”, “desamparar a memória”, “incendiar a biblioteca das poéticas”, sem se deixar esquecer, entretanto, do que se sacrifica pelo caminho (*ibidem*). Perda, renúncia, esquecimento, desmobilização, desamparo, incêndio da língua dos clichês, dos preconceitos, dos pressupostos, da acessibilidade, da disponibilidade e dos horrores estabelecidos para que a aporia de uma experiência de uma “douta ignorância” (*ibidem*), tão típica da partilha entre quem lida com a poesia em seu ditado, possa comparecer. Perda, renúncia, esquecimento, desmobilização, desamparo, incêndio da língua também de poemas, da literatura e das poéticas, desde que, aporeticamente, guardemos o que se perde, o que se renuncia, o que se esquece, o que se desmobiliza, o que se desampara, o que se incendeia.

Poema ou resposta, poesia ou filosofia, dita-se dentro do desaparecimento, trazendo no coração, de cor, o que, em movimento, Derrida afirma que “nunca em todo caso se reduz à poesia – escrita, falada ou mesmo cantada” (*ibidem*). Essa experiência poética do que, mesmo trazido pelos poemas, nunca se reduz ao escrito, ao falado ou mesmo ao cantado, do que nunca se reduz aos nomes nem às palavras, do que nunca se reduz às entrelinhas, do que – ouriço ou cabra – se arrisca, se retrai e se embaça, essa experiência poética que os poemas rastreiam e da qual os poemas são rastros, é o que, por não conseguirmos pegar nas mãos, aprendê-lo e compreendê-lo, só nos resta, sem qualquer mnemotécnica que possa nos satisfazer, amnesicamente, aprender de cor, “*to learn by heart, apprendre par coeur, hafiza a’n zahrzkalb, imparare a memoria, auswendig...*” (*ibidem*) Aprender de cor, portanto, os poemas e, com eles, sobretudo, o que, no mesmo texto, Derrida chama de “encantamento silencioso” e “ferida áfona” (*idem*: 115) da língua que é o poema.

Aprender de cor o que, como já citado, João Cabral diz ter aprendido da maré do Capibaribe, o “faltar-lhe a língua”; aprender de cor, portanto, a falta da língua ou a língua que falta. Algo como isso está por todos os lados da poesia. Eu, que tenho péssima memória, lembro-me de cor de um verso de Annita Costa Malufe, em que ela diz: “Choro com a ausência de algumas palavras”. Vou checar e o verso com que abre o terceiro poema de *Quando Não Estou por Pertto* é: “sou capaz de chorar por falta de algumas palavras” (Malufe 2012: 13). Tempos atrás, por outros motivos, mencionei esse mesmo verso, indicando que, contrariamente ao que poderia parecer à primeira vista, a poeta não tem as palavras disponíveis para o seu fazer, mas apenas suas faltas em uma língua sem palavras que seriam necessárias. O choro mostra que a poeta se coloca na tensão entre a

falta e a necessidade das palavras, entre a impossibilidade e o desejo de escrever, entre o querer escrever e a ausência das palavras de uma língua – mesmo do português – para tal, entre a demanda e o esquecimento das palavras. O fazer poético lida, portanto, com essa capacidade da falta das palavras, da falta de uma sintaxe, da falta de uma língua. Por isso, a língua da poesia é uma em que as palavras estão sempre na ponta da língua, expressão que diz daquilo que, vindo à memória, permanece, entretanto, ainda no esquecimento, este, sim, o mais decorado por poetas. Na ponta da língua, na ponta d'alíngua.

Eis o que, em “Ideia do único”, do livro *Ideia da Prosa*, Giorgio Agamben chamou de “a língua da poesia”, ao dizer que há uma “experiência da língua”

na qual o homem está absolutamente desprovido das palavras face à linguagem. Esta língua, para a qual as palavras nos faltam e que, como a ‘língua gramatical’ segundo Dante, não pode dissimular o fato de estar aí antes das palavras, sendo ‘só e primeira no espírito’, é a nossa língua, dito de outra maneira, é a língua da poesia. (Agamben 1999: 40)

Mesmo que lidando com apenas uma língua, somos bilíngues, falantes, a partir de uma, de duas línguas: uma, qualquer que seja, disponível a cada momento para nós, outra, constantemente, indisponível, uma língua que falta, mas que “está aí”. A língua que falta nos leva a uma impossibilidade radical de apropriação da língua – de termos, da língua, uma posse ou uma propriedade privada –, deixando-nos desamparados dentro da inapropriação, da língua em sua impropriedade. Ainda que em outro contexto que não o da poesia, mas servindo para o que aqui interessa, na expressão de Sylvia Molloy, a língua materna pode ser tomada como uma “língua de apoio, e a partir desse ponto a relação com a outra língua se estabelece como ausência, ou, antes, como sombra, objeto de desejo linguístico. Apesar de ter duas línguas, o bilíngue fala como se sempre lhe faltasse algo, em permanente estado de necessidade” (Molloy 2018: 18).

Mesmo não se conseguindo obter sucesso, tentar privar as pessoas de sua língua e de sua fratura na língua da poesia, dessa selvageria indomesticada da língua, dessa seiva de língua, é uma das maiores violências que se pode fazer contra alguém e contra um povo. Afinal, como escreveu Glória Anzaldúa “Línguas selvagens não podem ser domadas, elas podem apenas ser decepadas” (Andalzuá 2009: 396). Quanto à língua da poesia, quanto à língua na qual nos reconhecemos e desconhecemos, na qual nos amparamos e desamparamos, língua ao mesmo tempo insuficiente e excessiva, ainda não obtiveram, apesar de tudo, êxito em decepá-la. Seja pelo coração, seja pelo cérebro, seja por uma cardioneurologia, seja por uma neurocardiologia, seja pelos poros, como recentemente escrevi, ou pelo que for, ela ainda está aqui. E lá também.

NOTA

* Alberto Pucheu é professor de Teoria Literária da UFRJ, pesquisador do CNPq e da FAPERJ. Publica livros de poemas e de ensaios. Dentre os primeiros, *A fronteira desguarnecida, poesia reunida 1993-2007, mais cotidiano que o cotidiano* (2013), *Para quê poetas em tempos de terrorismos?* (2017), *vidas rasteiras* (2020) e *É chegado o tempo de voltar à superfície* (2022), estes dois últimos publicados pela Cult. Como ensaísta, publicou, dentre outros, *Pelo colorido, para além do cinzento; a literatura e seus entornos interventivos* (2007), *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica* (2010), *apoesia contemporânea* (2014), *Que porra é essa – poesia?* (2018) e *Espantografias: entre poesia, filosofia e política* (2021). Organizou a poesia reunida de Carlos de Assumpção, *Não pararei de gritar*, publicada pela Cia. das Letras. Realizou documentários com poetas brasileiros. Em 2019, fez a curadoria do primeiro número da *Cult Antologia Poética*. Em 2021, organizou *Poemas para exumar a história viva*, livro com poemas de presos políticos da ditadura militar, publicado pela Editora Cult.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (1999), *Ideia da Prosa*, Tradução João Barrento, Lisboa, Edições Cotovia.
- Andalzuá, Glória (2009), “Como domar uma língua selvagem”, traduzido por Joana Plaza Pinto e Karla Cristina dos Santos, Revisão da Tradução por Viviane Veras, *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê*, Difusão da língua portuguesa, no 39.
- Cassin, Barbara (2009), “Sofística, performance, performativo”, *Anais de Filosofia Clássica*, v. 3, n. 6, 2009 / tradução publicada em v. 10, n. 20, 30-59.
- Cesar, Ana Cristina (2016), *A Teus Pés*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Cicero, Antonio (2002), *A Cidade e os Livros*, Rio de Janeiro, Record.
- Deleuze, Gilles (1974), *Lógica do Sentido*, tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo.
- Derrida, Jacques (2001), “Che cos’è la poesia” (1992), tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar, *Revista Inimigo Rumor*, n. 10.
- Ferraz, Eucanaã (2014), Entrevista realizada com o poeta Eucanaã Ferraz por Luiza de Carvalho em 12/09/2011. In: Carvalho, Luiza de. *O rio e a rua: os diálogos poéticos entre as obras “O cão sem plumas”, de João Cabral de Melo Neto, e “Rua do mundo”, de Eucanaã Ferraz*. Brasília, DF, 2014. Dissertação (Mestrado) - TEL, UnB, 2014. p.97-99.
- Garcia, Marília (2023), “Eco, 2018 / instalação: áudio + objeto”, <<https://www.mariliagarcia.com.br/>>

- com/eco> (último acesso em 13/03/2023).
- (2019) “Expedição nebulosa; em 9 atos + 1 diálogo”, in *Serrote; uma revista de ensaios, artes visuais, ideias e literatura*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles (IMS), 156-181.
- Heringer, Victor (2014), “Sobre ir embora do Rio”, in *Revista Pessoa*, 22/05/2014. <<https://www.revistapessoa.com/artigo/943/sobre-ir-embora-do-rio>> (último acesso em 13/03/2023).
- (2014b), “Volta”, in *Jornal O Globo, Seis escritores fazem uma ode à cidade em textos inéditos*, 07/09/2014. < <https://www.revistapessoa.com/artigo/943/sobre-ir-embora-do-rio>> (último acesso em 13/03/2023).
- (2011), *Automatógrafo*, Rio de Janeiro, Editora 7Letras.
- Holanda, Sergio Buarque de (1996), *O Espírito e a Letra; Estudos de crítica literária II 1948-1959*, organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado, São Paulo, Companhia das Letras.
- Laêrtios, Diôgenes, *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, tradução de Mário da Gama Kury, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2008.
- Malufe, Annita Costa (2012), *Quando Não Estou por Perto*, Rio de Janeiro, 7 Letras.
- Marques, Ivan (2021), *João Cabral de Melo Neto; uma biografia*, São Paulo, Todavia.
- Melo Neto, João Cabral de (2020), *Poesia Completa*, São Paulo, Companhia das letras.
- (2015) “Conversa com João Cabral de Melo Neto”. O roteirista e diretor do documentário *Recife/Sevilha – João Cabral de Melo Neto* (2003), Bebeto Abrantes, entrevista o poeta João Cabral – cinco encontros realizados no Rio de Janeiro em 1999 – com a colaboração de Belisario Franca, Luis Antonio Silveira e Mônica Moreira, 18 de dezembro de 2015 <<http://sibila.com.br/mapa-da-lingua/conversas-com-o-poeta-joao-cabral-de-melo-neto-2/12301>> (último acesso em 01/03/2023).
- (1998), *Prosa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.
- (1988), *Museu de tudo e depois*, Poesias completas, Rio de Janeiro, Editora José Olympio.
- (1986), *Poesias Completas*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio.
- Molloy, Sylvia (2018), *Viver entre Línguas*, tradução por Julia Tomasini e Mariana Sanchez, Belo Horizonte, Relicário.
- Roquette-Pinto, Cláudia (2022), *Alma Corsária*, São Paulo, Editora 34.
- (2000), *Corola*, Rio de Janeiro, Editora 7 Letras.
- (1997), *Zona de Sombra*, Rio de Janeiro, Editora 7 Letras.
- Plutarco (2019), *Vidas Paralelas – Alexandre e César*, tradução, introdução e comentário Maria de Fátima Silva & José Luís Brandão, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Série Autores Gregos e Latinos.
- Prado, Adélia (1991), *Poesia reunida*, São Paulo, Siciliano.
- Secchin, Antonio Carlos (2020), “Prefácio”, in *Poesia completa / João Cabral de Melo Neto*, organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas Antonio Carlos Secchin; com a colaboração de Edneia R. Ribeiro, Rio de Janeiro, Alfaguara.

FILMOGRAFIA:

Abrantes, Bebeto (2003), *Recife / Sevilha: João Cabral de Melo Neto*. Produtora: Giros Produções. Fotografia: Batman Zavareze. Roteiro Bebeto Abrantes e Marcelo Rodrigues. Edição Marcelo Rodrigues. Produção executiva Belisário França. Coordenação de Produção Clarisse Sette. <<https://vimeo.com/user65969794?fbclid=IwAR2YlhkHx7imTmkILZY9DvSgJ3MclQgE5hwxTOwtFkf95lA1B1U6O9v421w>> (último acesso em 01/03/2023).

-- (2021), *João por Inês*. <<https://www.youtube.com/watch?v=m9k6OzhbaRc>> (último acesso em 01/03/2023).