

O CONTADOR DE ESTÓRIAS- UM CASO EM *CRIME NA CALLE RELATOR*

Carlos André Pinheiro
Universidade Federal de Pernambuco*

Resumo:

Crime na calle Relator, de João Cabral de Melo Neto, é um livro cujos poemas buscam na narrativa o veio de sua construção temático-formal. Marcada pelo humor e pela ironia, muito ao gosto da literatura popular, a obra traz pequenas histórias tiradas da experiência com o nordeste brasileiro e dos anos que o poeta esteve na Espanha. À primeira vista talvez parecesse lícito falar em algo como poema-prosa para caracterizar esta obra; no entanto, uma análise mais detida mostrará que a presença do teor narrativo não passa de um elemento colhido para a criação de uma peça essencialmente lírica, centrada, sobretudo, nas experiências dos sujeitos.

Palavras-chave: poesia, João Cabral, estórias

Abstract:

Crime na calle Relator, by João Cabral de Melo Neto, is a book that uses aspects from the narrative to compose its form and themes. Its main feature is humour and irony, as in popular literature. This work brings us stories of experiences in Northeastern Brazil or the years when the poet was in Spain. In the first moment, it seems fair to talk of something such as prose-poem to characterize this book, but a deeper analysis will show that the appearance of the narrative elements is just a way of creating an essentially lyric piece, centered, above all, in the experiences of the subjects.

Key-words: lyric, João Cabral, stories

I

Os chamados gêneros híbridos povoam a nossa literatura já há algum tempo – são casos em que certo gênero apanha elementos de empréstimo de um outro, mas nada que rompa as linhas gerais que os definem. Basta que se cite dois exemplos clássicos como “Morte do leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade (poema que recupera elementos de ordem narrativa) e *Iracema*, de José de Alencar (romance com passagens de profundo lirismo) para que se testemunhe esse modelo em nossas letras:

*Então o moço que é leiteiro
de madrugada com sua lata
sai correndo e distribuindo
leite bom para gente ruim.
Sua lata, suas garrafas,
vão dizendo aos homens no sono
que alguém acordou cedo*

* O trabalho é resultado das pesquisas desenvolvidas para o PET-Letras (Programa de Educação Tutorial) da Universidade Federal de Campina Grande, tendo o professor Dr. José Hélder Pinheiro como orientador

*e veio do último subúrbio
trazer o leite mais frio
e mais alvo da melhor vaca
para todos criarem força
na luta brava da cidade.*
(“Morte do leiteiro”, Drummond 2002: 108)

*Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes
da carnaúba;
Verdes mares que brilhais como líquidas esmeraldas aos raios do Sol
nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros.
Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco
aventureiro manso resvale à flor das águas.*
(*Iracema*, Alencar 1994: 15)

Em 1987, João Cabral de Melo Neto publica um livro chamado *Crime na calle Relator*, cujos poemas encontram na narrativa a forma para a sua construção temático-formal, à moda de obras antecedentes como *O rio* e *Morte e vida Severina*. No fundo, são “pequenos textos historizados pela experiência do poeta, seja a mais remota de sua infância e adolescência nordestina, seja a Europa da maturidade” (BARBOSA, 2001:89):

*Agora vou deixando
o município de Limoeiro.
Lá dentro da cidade
havia encontrado o trem de ferro.
Faz a viagem do mar
mas não será o meu companheiro,
apesar dos caminhos
que quase sempre são paralelos.*
(*O rio*, Melo Neto 1997a: 97)

*Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva –
só a morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida.*
(*Morte e vida Severina*, Melo Neto 1997a: 152)

A grande maioria dos poemas trata de temas simples e inusitados, extraídos diretamente das experiências do cotidiano. A naturalidade temática, o humor, os motivos populares e a armação da forma – de identidade quase trovadoresca (devido ao uso constante das quadras) –, lembram um pouco a literatura de cordel;

desse modo, não se pode deixar de concordar que há “grande encanto cênico nas narrativas poéticas de ‘Crime na *calle* Relator’, em que se apura uma graça original de contador de casos, sem prejuízo para a identidade do estilo” (VILLAÇA, 1996:152). Mas antes de desenvolver o tema proposto, elenco um ou outro traço peculiar do livro.

Muito próximo do que se vê na crônica, o humor se manifesta nestes textos através de alguma situação inesperada, detalhes captados na narrativa que geralmente fecham os poemas provocando riso:

*De manhã acordou já morta,
e embora fria e de madeira,
tinha defunta o riso ainda
que a aguardente lhe acendera.*

(“Crime na calle Relator”, Melo Neto 1997b: 281)

Como ocorrera em *Quaderna*, a sensualidade feminina é traduzida pela imagem da água, mas esse momento erótico agora vem intimamente ligado aos problemas que afetam a região. Em “Aventura sem caça ou pesca” a sensualidade descrita no leito do rio se dissolve na exposição crua do trabalho no mangue e, com efeito, o ambiente vai passando aos poucos de uma visão idílica para uma visão suja e desumana da realidade:

*Pelo leito sensual e morno,
no andar de andar em massapé,
quando o riacho é só de lama
e já não o emprenha a maré,
à procura de caranguejos...*

(“Aventura sem caça ou pesca”, Melo Neto 1997b: 290)

O trabalho com a metalinguagem aparece em uma ou outra peça como orientação para o exercício de criação poética; João Cabral deixa claro seu modo de pensar a poesia e que elementos devem ser levados em conta para se compor um bom verso. Em “O ferrageiro de Carmona”, o poeta opta por uma poesia artesanal – feita à mão – com resultados que privilegiam a experiência do sujeito com a obra literária:

*Forjar: domar o ferro à força,
não até uma flor já sabida,
mas ao que pode até ser flor
se flor parece a quem o diga.*

(“O ferrageiro de Carmona”, Melo Neto 1997b: 288)

Uma conseqüência direta da elaboração desse verso pensado é a força com que a racionalidade se manifesta na coletânea, que pode ser vista com mais ênfase, sobretudo, na obstinação do autor em explicar os fatos e as imagens.

Outras matérias, já bastante cultivadas por João Cabral em obras anteriores, reaparecem neste volume, a citar o tema da morte (ora como denúncia social, ora com o destino natural do ser humano – tratados aqui com leve ironia), o registro de cenas em Sevilha (motivos espanhóis se configuram também na armação trovadoresca da forma), a precisão semântica e o trabalho expressivo da linguagem cultivados em *A educação pela pedra*.

II

*Sai de casa para matar-se.
Desce à Corniche, onde Marselha
não é praia nem porto, é a pique,
cai a pique num mar de pedras.*

*Ao sair de casa carrega,
como jóia, a que possuía:
a pedra de uma tartaruga,
pedra viva e de companhia.*

*Quando quase a precipitar-se,
vê que levava a tartaruga
e que ela nada tinha a ver
com a humanidade e suas cuitas.*

*Deixa-a na mureta que há
entre o marselhês e o abismo;
pensa: sem mim alcançará
a vez do próprio Juízo.*

*Certo essa pedra tem instintos,
mesmo se é pouco nela o bicho;
mas pouco e encolhido na pedra
ele também é animal, e tem caprichos,*

*um dos quais é querer ainda
continuar a sentir-se em vida,
desafiar os riscos do trânsito
a despenhar-se ali, suicida.*

*Eis a tartaruga a correr
como não fazem as tartarugas,*

*ei-la que salta da mureta,
não para o abismo, para a rua,*

*onde outra espécie de tartaruga
corre com a insensibilidade
do aço, que se sabe que é de aço
e o que lhe cabe em homenagem.*

*Ela então vê que a tartaruga
nada tem a ver com sua guerra,
nem pediu para suicidar-se
junto com ela, contra as pedras.*

*Apanha o bicho com paciência,
com ele reatrevessa a rua,
volta a casa para guardá-lo
no seu ninho de tartaruga.*

*Mas passa que, chegando em casa,
aquilo de que ele fugira,
a guerra doméstica acesa,
se incendiara mais ainda.*

*Resguarda a tartaruga e cai:
não nas pedras que pretendia,
mas nas outras, mais pontiagudas,
que entre todos se proferiam.*

*Cai entre palavras que voam
como pedras, pedras de briga;
a guerra estava em plena guerra
e armistício ninguém queria,*

*e ela entra nela como quem
faz assassina a alma suicida.
No outro dia não se explicava
por que quis matar-se esse dia.*

(“A tartaruga de Marselha”, Melo Neto 1997b: 282)

O poema “A tartaruga de Marselha” é uma narração com momentos descritivos, embora a descrição aqui sirva apenas como pano de fundo para que se abra uma reflexão sobre o comportamento dos personagens. Não é difícil ver que o texto é formado por ações, mas a preocupação maior está voltada para o estado de

ânimo do sujeito e, ainda que alguns dos seus detalhes permaneçam na incógnita até o cabo do enredo, pode-se lhe traçar um perfil com razoável nitidez.

A estrofe inicial está impregnada de dados que apontam para a idéia de uma tragédia e parece ser prenúncio ou síntese da fatalidade que está prestes a ocorrer. O local onde se passa a cena foi cuidadosamente montado – trata-se de um ambiente sem abrigo e sem fronteiras, um lugar sólido e áspero que parece ferir já na própria descrição montada em cima da aliteração pesada (*não é praia nem porto, é a pique / cai a pique num mar de pedras*); os verbos “descer” e “cair” são também sugestivos porque se voltam para uma concepção de perda e decadência – aqui, ambiente e personagem se unem por uma certa identidade e quando a terra desce é o próprio homem que se sente despencar (*Desce à Corniche, onde Marselha / não é praia nem porto, é a pique, / cai a pique num mar de pedras*).

Ainda nesse ponto, destaco dois dados relevantes. O primeiro diz respeito à carga semântica do verbo ‘possuir’, responsável por um jogo intrigante entre as personagens: o dicionário registra para o termo o sentido de “reter em seu poder, conter” (AURÉLIO, 1999:1616) e nisso fica evidente a submissão do animal aos cuidados do homem (ainda que seja sempre tratado com estima). Mas será justamente essa criatura submissa (a critério do destino?) a responsável pela salvação da garota.

Depois, é conveniente atentar para o substantivo “pedra” (imagem cristalizada na obra de João Cabral de Melo Neto), que cruza nove vezes o texto e tem variações semânticas de acordo com o contexto em que aparece. A *pedra* do terceiro verso, por exemplo, tem sentido próximo de ‘jóia’ ao passo que a *pedra* do quarto verso se refere à natureza física do animal, ao seu corpo duro e rijo (*a pedra de uma tartaruga, / pedra viva e de companhia*).

Inexplicável mesmo, pelo menos por enquanto, é a razão da menina ter levado a tartaruga consigo: talvez quisesse desde já um pretexto para, no fundo, não cometer nenhum ato violento contra si. Em certo ponto do texto, essa tartaruga motiva um sentimento piedoso na personagem e impede que um suicídio fosse consumado já no limite da ação ser efetuada. Se isso não foi previamente articulado pela moça (mesmo que no inconsciente), a verdade é que o bicho foi o motivo da desistência e passa, por um longo tempo no poema, a ser o foco principal da observação lírica (*Quando quase a precipitar-se, / vê que levava a tartaruga / e que ela nada tinha a ver / com a humanidade e suas cuitas*).

Como em certo momento a menina tem um ataque de consciência, ela tenta se abster das intervenções no destino do bicho, colocando-o num muro (linha divisória entre a vida e a morte) para que ele escolha e trilhe o seu próprio caminho. No entanto, é certo que haverá sempre um indício de sua presença no fado do animal – afinal, é por sua culpa que a tartaruga se encontra ao ar livre, sujeita aos perigos do mundo. É evidente, sendo uma criatura de grande significado para a moça, largar o bicho junto ao muro naquele momento, equivale a uma metáfora para o abandono da própria vida – nesse ponto, *bestia* e *homo* se igualam ante a terrível anunciação da morte (*Deixa-a na mureta que há / entre o marselhês e o abismo*).

Nas estrofes cinco e seis, o poeta faz algumas reflexões pertinentes à vida do animal e me parece que os dramas do homem agora são projetados nas ações do bicho. Por sinal, a oscilação entre *bicho* e *homem* para caracterizar a tartaruga aparece em quase todo o texto, de modo que se alternam as imagens do animal humanizado com o animal irracional (*Certo essa pedra tem instintos, / mesmo se é pouco nela o bicho*).

A figura do bicho continua sendo o foco central do enredo nas duas estrofes seguintes, mas as reflexões agora vêm alternadas com as ações. Preciso chamar a atenção para a imagem inusitada da tartaruga correndo, que aparece como uma espécie de reação ao conflito que a rodeia. Claro que essa cena é criada pela cabeça da moça, mas a imagem posta dessa forma parece dizer que o drama afetou o homem (aqui, projetado na figura do bicho) e rompeu até mesmo as características naturais que o definem (*Eis a tartaruga a correr / como não fazem as tartarugas*).

O foco narrativo volta para a menina a partir da nona estrofe, quando um impulso de sensibilidade leva-a a salvar a vida do bicho e desistir parcialmente de cometer algum dano contra a sua. Aqui, a importância dada ao animal e os anseios intimistas da personagem se confundem, pois nada garante que a desistência do suicídio tenha se dado realmente por causa do bicho ou porque a menina tivesse medo de concluí-lo.

O destino dos personagens é um tanto paralelo, o que dá a impressão de se estar diante de um mesmo sujeito: ambos deixam a casa, passam por um momento de indecisão, se lançam contra a vida e retornam para o 'lar'. Aliás, o desenho da *casa* está longe da idéia de abrigo que comumente sugere – na verdade, parece oferecer mais perigos do que a rua. Evidentemente, o conflito com os mais próximos é bem mais árduo porque se trata de uma luta contra um inimigo íntimo, contra alguém que se pretendia ter para sempre como um ente querido.

O motivo que gerou o drama pessoal da personagem só aparece nas quatro últimas estrofes: a guerra que rege seu lar é tão intensa que nem mesmo sua fuga foi suficiente para estancá-la. Mas o cuidado com o bicho excede o contato com os outros, de modo que esse sentimento aceso acalma um pouco seu coração em conflito – o animal parece ser a salvação e o consolo para a sua vida (*Resguarda a tartaruga e cai*).

Todo esse evento¹ faz com que a moça tome consciência do valor da vida e, numa mudança brusca de comportamento, resolva lutar contra tudo – como um guerreiro bravo – para defender seu território. Esse novo semblante que se instaura em sua alma é tão impetuoso, que nem ela mesma entende porque foi tão fraca e frágil quando pensou em abandonar o seu mundo (*No outro dia não se explicava / por que quis matar-se esse dia*).

III

¹ “Entende-se por evento todo acontecimento vivido na experiência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade” (BOSI, 2003:463)

Tenho visivelmente marcados neste poema alguns elementos da narrativa como espaço, tempo, personagens, narrador e – o mais importante deles – o desenrolar de um enredo. De fato, é uma estória narrada em versos, mas o teor narrativo não passa de um elemento colhido para a criação de uma peça essencialmente lírica.

O poema apresenta uma única célula dramática (assinalada por um conflito coletado livremente em cenas cotidianas), o que o aproxima muito da perspectiva de um cronista; esse recurso faz com que o foco do texto esteja voltado exclusivamente para aquela cena, destacando as experiências pessoais vivenciadas por suas personagens, bem distante do recurso da prosa, que oferece “uma percepção totalizante do Universo” (MOISÉS, 1987:97).

As cenas se constroem em torno de dois lugares: a casa da personagem – onde predominam as ações – e um litoral rochoso – visivelmente mais reflexivo. Acontece que à beira do mar de pedras ou sob o teto em guerra, o ambiente condiz com o estado conflitante dos sujeitos, ainda que não se trate de uma atmosfera determinista, já que não interfere em nada no seu estado e resoluções.

Como o poema preza por esse jogo entre elementos externos e elementos interiores ao sujeito, é natural que surjam também dois tempos entrelaçados: um que marca a mudança externa “empiricamente perceptível” e outro que marca as tensões dos personagens, no decorrer de sua experiência subjetiva. Acontece que o andamento do tempo externo vai acompanhando as variações conceituais e isso faz com que se amenizem as fronteiras entre os dois, criando um momento lírico único.

Não há dúvidas de que quanto menor for o número de personagens, mais se pode trabalhar suas experiências subjetivas, já que a vigilância do autor estará sempre voltada para um foco específico. No poema em questão, tenho dois personagens, mas um único sujeito e uma projeção do seu “eu” que acaba repetindo-o: quer o foco esteja na menina, quer esteja na tartaruga, a atenção estará sempre voltada para seus sentimentos, para a dramaticidade que caracteriza o texto. As formas físicas e externas (ambiente, sociedade, etc) não têm grande importância aqui porque “as coisas se passam dentro delas [das personagens], e não a elas” (Moisés 1987:141).

Ainda que o grande drama esteja diretamente associado à menina, a tartaruga também é uma figura importante no texto, já que é responsável pelas mudanças no rumo do enredo. E se me fixo na idéia de igualdade entre os personagens, fica claro que para onde quer que o leitor direcione o seu olhar, esbarrará com a configuração de experiências humanas e com a reação do homem ante as dores que o atormentam.

Quanto ao narrador, limita-se a registrar os fatos com o intuito de precisar e objetivar as cenas – ademais, a descrição faz com que os casos se apresentem de modo mais claro e fiel, obrigando o leitor a confiar neles. No entanto, ele também tem acesso às aspirações das personagens e está diretamente ligado ao seu universo intimista. Nesse sentido, mais uma vez o sentimento e a contenção se

cruzam num mesmo plano para dar base à criação poética, oferecendo uma visão totalizante das coisas sim, mas também analisado suas particularidades, suas menções mais subjetivas.

“No lírico, é satisfeita a necessidade (do sujeito)... de desabafar e de perceber a disposição interior na exteriorização de si mesmo” (Hegel, *apud* Hamburger 1975:168): as palavras de Hegel comprovam que “A tartaruga de Marselha” é uma peça de natureza lírica, já que o poema exterioriza – como em desabafo – a tensão vivida por um sujeito. Mas não se deve confundir o sentimento representado no poema com o seu plano de discurso, que é objetivo e distante. Em outras palavras, para fugir do sentimentalismo barato, o *eu-lírico* opta por se afastar um pouco das cenas descritas, mas isso não quer dizer que não haja experiências demasiado íntimas sendo retratadas ali.

Em suma, João Cabral recupera toda uma estrutura da prosa para compor o seu poema, mas o estilo de apresentação e o tom são essencialmente líricos, de modo que o seu ponto crucial é a reação dos personagens ante o evento² que motivou a criação do texto e as experiências humanas nele representadas. Isso para não colocar em discussão os elementos de natureza mais estrutural, como o trabalho apurado com a linguagem (o texto está povoado de jogos lingüísticos), o ritmo bem definido (a grande maioria versos de oito sílabas) e a profusão das imagens criadas (personificações, hipérboles, metáforas, etc).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de (1994). *Iracema*. São Paulo, Ática.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (2002). *A rosa do povo*. 25ª ed. Rio de Janeiro, Record.
- BARBOSA, João Alexandre (2001). *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Publifolha.
- BOSI, Alfredo (2001). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____ (2003) *Céu, inferno*. 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades.
- CANDIDO, Antonio (1996). *O estudo analítico do poema*. 3ª ed. São Paulo, Humanitas.
- CARA, Salete de Almeida (1986). *A poesia lírica*. 2ª ed. São Paulo, Ática.
- HAMBURGER, Käte (1975). *A lógica da criação literária*. São Paulo, Perspectiva.
- MELO NETO, João Cabral de (1997a). *Serial e antes*. São Paulo, Nova Fronteira.
- _____ (1997b). *A educação pela pedra e depois*. São Paulo, Nova Fronteira.
- MOISÉS, Massaud (1987). *A criação literária – prosa*. 4ª ed. São Paulo, Cultrix.
- STEIGER, Emil (1975). *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- VILLAÇA, Alcides (1996). “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. In.: BOSI, Alfredo (org.) *Leitura de poesia*. São Paulo, Ática.
- WELLEK, René & WARREN, Austin (1962). *Teoria da literatura*. Lisboa, Europa-América.

² Os conceitos de tom, perspectiva e evento são dados por Alfredo Bosi em “A interpretação da obra literária” (2003:461)