



A pitu do pintor Monteiro: Cachaça e afetividade em João Cabral de Melo Neto

Painter Monteiro's "pitu": Cachaça and Affectivity in João Cabral de Melo Neto

Maurício Ayer

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

mauayer@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8814-3377>

Eduardo Dimitrov

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal / Brasil

edu@dimitrov.com.br

<http://orcid.org/0000-0003-3139-1246>

Resumo: A cachaça está presente ao longo de toda a obra poética de João Cabral de Melo Neto, desde *O engenheiro* até *Sevilha andando*. Embora não chegue a constituir uma tópica, ao dirigir nossa atenção para o motivo da cachaça é possível descobrir elementos reveladores de uma clivagem específica na poesia cabralina, proporcionando novas leituras de obras importantes, em particular, *Morte e Vida Severina*. A presença da cachaça, pelo campo conotativo que mobiliza a cada momento, traz ênfase para um viés da personalidade poética de João Cabral que está a contrapelo de sua marca dominante, como poeta racionalista, antilírico, impessoal. Ao contrário disso, a cachaça parece estar geralmente associada a um relaxamento do controle intelectual do fazer poético e uma maior permissividade para que os elementos biográficos e afetivos se introduzam em seus versos. Neste contexto, haverá interesse em revisitar o ensaio de Benedito Nunes (1974), onde o elemento da *destilação* ganha destaque. Finalmente, veremos que a afetividade dá relevo a uma amizade de especial importância para João Cabral.

Palavras-chave: cachaça na literatura brasileira; afetividade; cultura em Pernambuco; João Cabral de Melo Neto.

Abstract: Cachaça (a Brazilian sugarcane brandy) is present throughout João Cabral de Melo Neto's poetic work, from one of his first books, *O Engenheiro*, to one of the last ones,

Sevilha Andando. The motif of the cachaça enables us to highlight elements that reveal a specific cleavage in João Cabral's poetry, providing new readings of important works, particularly the drama *Morte e Vida Severina*. In João Cabral's work, cachaça mobilizes a specific connotative field, which emphasizes a bias of his poetic personality that is opposed to his dominant mark, as a rationalist, non-lyric, impersonal poet. On the contrary, cachaça seems to be generally associated with a relaxation of the intellectual control of the poetic writing and a greater permissiveness for the biographical and affective elements to be introduced into the verses. In this context, it is interesting to revisit Benedito Nunes' essay on João Cabral's work (1974), in which the distillation element plays an important role. Finally, we will see that the presence of affection is related to a friend of a great importance in João Cabral's trajectory.

Keywords: cachaça in Brazilian literature; affectivity; culture in Pernambuco; João Cabral de Melo Neto.

É possível identificar pelo menos dois registros para o motivo da cachaça na obra de João Cabral de Melo Neto, um à contracorrente do outro. Um deles se reconhece não propriamente na menção nominal à cachaça, mas ao processo da *destilação* – o que, para um pernambucano, é algo que está intimamente associado à cachaça, tal é a presença histórica do destilado no universo dos engenhos de açúcar. A destilação terá destaque, por exemplo, em *Psicologia da Composição*. Este primeiro registro participa da linha reconhecida como dominante na escrita cabralina, a de uma poética racionalista e antilírica, em que o tempo prolongado e a atenção ativa do poeta assumem no processo de escrita o lugar que o lampejo criativo e a inspiração têm em outras poéticas que, na perspectiva de João Cabral, não podem furtar-se à ascendência romântica. O segundo registro é oposto a este: a cachaça, nomeada diretamente ou por sinônimos como aguardente, pitu e álcool, surge associada a um relaxamento do controle racional do poeta, diz das amizades e das relações afetivas e insere-se em poemas em que se faz sentir a dimensão memorialista. Começamos este percurso pelo primeiro caso.

Destilação como poética

Psicologia da Composição, terceiro livro publicado por João Cabral, pode ser descrito como um momento de crise, marcando em sua trajetória uma virada, em que ele deixa para trás a influência surrealista e simbolista

de *Pedra do Sono*, ainda presente em *O engenheiro*, para se dirigir a uma poética de ênfase construtiva, que se deseja aparentada ao cubismo e influenciada pelos escritos reflexivos, críticos e teóricos de poetas franceses como Stéphane Mallarmé e Paul Valéry. O livro é constituído de três poemas, sendo o segundo, que dá título à obra, constituído de oito partes. Atentemos à oitava e última parte:

VIII

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas.

(A árvore destila
a terra, gota a gota;
a terra completa
cai, fruto!

Enquanto na ordem
de outro pomar
a atenção destila
palavras maduras.)

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:

então, nada mais
destila; evapora;
onde foi maçã
resta uma fome;

onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio.

(MELO NETO, 1997b, p. 64).

No poema “Psicologia da Composição”, portanto, a destilação aparece já como desdobramento da metáfora da árvore e do pomar, por sua vez apresentados como uma via para afirmar o seu avesso: o deserto. “Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas” é a abertura que lhe permite chegar à árvore e ao fruto, o agente e o seu produto. Metáfora para o poeta e o poema?

Apenas como sugestão, pois o poeta não se identifica com a árvore, mas sim com o cultivador. O poeta é aquele que dirige sua atenção e sabe esperar o tempo necessário para que o processo sob seus cuidados se consume.

É aí que entra a metáfora-sobre-metáfora, pois o “trabalho” da árvore é descrito como uma destilação, de que tiramos pelo menos três pontos: primeiro, o desenho do movimento dos fluidos da destilação, que vêm de baixo, subindo por uma coluna (similar ao tronco de uma árvore) e finalmente condensando-se e escorrendo na forma líquida para algum recipiente em posição mais baixa – a que se pode aludir pela posição pendente do fruto, qual fosse este o *recipiente* desses fluidos; o segundo diz respeito ao tempo, trazido pela expressão “gota-a-gota”, já que a destilação por alambicagem se faz assim, pingando, de um modo que poderia ser tecnicamente mensurado; terceiro, há a questão da atenção do poeta: o tempo transcorrido é aquele sob os olhos atentos do autor, aqui responsável por cultivar a árvore ou aquecer, pelo fogo direto de seus olhos, o alambique dessa destilação. A esses três aspectos soma-se um quarto de ordem mais geral, que é o fato de que a destilação também corresponde a um processo de mineralização – uma vez que obtém da matéria bruta original apenas a essência em alta densidade e não mais precíval –, como tantas outras imagens que aparecem neste e em outros poemas de João Cabral.

O fato de o destilador ser uma árvore que gera um fruto torna esta uma imagem ambivalente, pois o fruto, ainda que se assemelhe ao destilado por ser o resultado da densificação que a árvore é capaz de realizar com seus fluidos, é algo sujeito à putrefação, o contrário de um destilado propriamente dito. Quanto a isso, a supressão do fruto em seguida resolveria a questão. Se considerarmos, entretanto, que no poema que vem imediatamente a seguir, “Antiode”, a questão da putrefação e da reconsideração do produto da poesia mais como resíduo do que como cristalização da pureza, compreendemos que aí se abrem outros possíveis caminhos para este aglomerado de metáforas.

Por outro lado, a árvore figura como um tipo de relação com a terra em que a matéria dispersa é extraída e densificada, porém sem perder o vínculo com sua origem. Pode-se especular aí a respeito da própria relação de João Cabral com a paisagem: não há dúvida de que ele é um leitor/observador da paisagem, não como um retratista ou um “fermentador” (que desdobra e extrai aromas e sabores múltiplos), mas um destilador, pois extrai de seu meio, pela observação e análise racional, apenas o princípio ativo de máxima potência poética.

O pomar do poeta é de outra ordem, pois é sua atenção que destila as palavras maduras. Afirmam-se este conjunto de processos para subtraí-los em seguida: “nada mais/ destila; evapora;”. O que resta é o vazio do fruto, não sua presença – o desejo, aqui arquetipicamente associado ao fruto, índice de um saber, de uma queda e da inauguração da falta.

A força da metáfora da destilação é tão marcante que acaba por projetar-se, na leitura de Benedito Nunes, para outras metáforas: as “abelhas domésticas” de João Cabral, segundo Nunes, “destilam” seu mel, como nesta passagem:

Só a convivência com as palavras, somente a atenção que sobre elas se concentra, ensina o poeta a usá-las, como “abelhas domésticas”, que preparam e destilam o seu próprio mel, e a descobrir o delicado fio com que se envolvem umas nas outras, envolvendo as coisas na sua trama. (NUNES, 1974, p. 53).

A rigor, a destilação não diz do processo das abelhas, que coletam e maturam o pólen em recipientes, sem fazê-lo atravessar um processo de concentração – muito embora o mel, pela sua transparência, densidade e pureza, e pela surpresa de seu surgimento a partir do pólen, possa ser associado ao destilado – mais o produto do que o processo, portanto. As palavras-abelhas, embora domesticadas, ainda possuem o ferrão, que é aparentado com a faca. Benedito Nunes busca povoar o campo semântico da depuração e da mineralização, relacionadas ao esvaziamento e o que ele nomeia como “poética negativa”, e daí surge o elo entre as abelhas e a destilação.

À luz da depuração e do esvaziamento, tópicos de uma *poética negativa*, o que antes era resíduo, produto de criação misteriosa, transplantado à superfície mineral da folha em branco, é a natureza própria das coisas – quando em estado de palavras – e das palavras quando em estado de coisas [...]. Atinge-se na mineralização reconhecida da linguagem, que dá nova direção à vontade de petrificar, a equivalência entre imagem e palavras ou entre palavra e coisa, que é o mistério sem mistério da poesia. (NUNES, 1974, p. 54-55, grifo do autor).

Interessante notar que a associação entre a árvore e a destilação que aparece em “Psicologia da Composição” parecia estar *em formação*, por

assim dizer, em uma obra escrita anteriormente, embora publicada muito tempo mais tarde, *Os Três Mal Amados* (MELO NETO, 1997b, p. 19-27). Neste poema, espécie de jogral em voz alta inspirado no poema “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral cria três discursos paralelos para três personagens (João, Raimundo e Joaquim), cujas vozes se alternam. É na voz de Raimundo, cuja “musa” nomeada é Maria, que, em duas falas sucessivas, ele fará a associação com a “árvore” e, depois, a “garrafa de aguardente”. Diz o poema:

RAIMUNDO:

Maria era também uma árvore. Um desses organismos sólidos e práticos, presos à terra com raízes que a exploram e devassam seus segredos. E ao mesmo tempo lançados para o céu, com quem permutam seus gases, seus pássaros, seus movimentos.

[...]

Maria era também a garrafa de aguardente. Aproximo o ouvido dessa forma correta e explorável e percebo o rumor e os movimentos de sonhos possíveis, ainda em sua matéria líquida, sonhos de que disporei, que submeterei a meu tempo e minha vontade, que alcançarei com a mão.

(MELO NETO, 1997b, p. 24-25).

A árvore ainda não é comparada a um alambique, mas já é um organismo que explora e devassa os segredos da terra e que, ao mesmo tempo, se lança aos seus para uma permutação de gases. Falta-lhe aqui o fruto, mas este movimento de extração dos líquidos do solo em direção aos gases na parte superior já esboça a imagem por vir. É curioso que a imagem da garrafa de aguardente venha logo em seguida, em relação por proximidade, portanto, para logo depois adentrar o campo conotativo dos sonhos, provavelmente por associação com a embriaguez (uma tópica bastante comum).

O motivo da destilação reaparecerá bem mais tarde, em *Museu de Tudo*, no poema “O espelho partido”. Nele João Cabral parece confirmar a leitura de Benedito Nunes de que estaria em busca de uma poética negativa, simbolizada, neste caso, pela duplicação da morte, do vazio. O tempo – tão importante na maturação das palavras (sob o olhar atento do poeta) – torna-se agora um redobrar da morte, ou o “câncer do câncer”. A imagem serve para reportar-se ao fazer escritural de Marques Rebelo, aquele que “compreendeu/ na criação as leis do câncer” (MELO NETO, 1997a,

p. 79). Nesse contexto, surge o “redestilar, do câncer,/ o ácido de um sim negativo” (MELO NETO, 1997a, p. 79) – a destruição em sua positividade criadora, o vazio como afirmação de um modo de ser em proliferação. Seria talvez um redobramento rococó da poética (barroca) em curto-circuito da “Psicologia da Composição”? É possível e o espelho partido é aquele que multiplica a imagem ao modo de um caleidoscópio aberto, sem simetria ou regularidade: apenas a proliferação – no caso, da morte, da destruição, do desfazimento, do vazio.

Note-se que no “Espelho” como na “Psicologia” a destilação é um processo alquímico, em nada remete à embriaguez ou a outras coisas associadas ao consumo de uma bebida destilada. Num caso, o produto do processo é um fruto (ou o seu vazio), no outro, o produto é um ácido – que, de resto, pode ser o resultado da degradação do álcool.

Os bêbados das cidades e dos canaviais

O fato de as destilarias não aparecerem em poemas que testemunham a paisagem pernambucana, como *Morte e Vida Severina* e sobretudo *O Rio*, não deveria passar despercebido. Se é certo o que escreveu Câmara Cascudo (2006) a respeito da cultura do açúcar, “onde mói um engenho, destila um alambique”, ou seja, cada fazenda do açúcar, cada engenho, tem, como regra, a sua própria *destilaria* (termo aliás que aparece com frequência na obra de um memorialista e retratista desse mesmo contexto geográfico, pelo lado da Paraíba, o José Lins do Rego). Os engenhos e os canaviais interessam João Cabral por outras razões, o que em sua poética depurada afasta, a princípio, a aguardente desse cenário.

A cachaça como parte da paisagem aparecerá principalmente em um livro como *Escola das facas*, talvez aquele que mais desenvolve a dimensão memorialista em João Cabral. Vejamos mais atentamente esse viés, que aparece em poemas como “Horácio”, “O fogo no canavial”, “Tio e sobrinho” e “Um poeta pernambucano”.

O personagem central de “Horácio” é descrito, já no primeiro verso, como um “bêbado cabal”, que ao invés de usar o “dinheiro menino” que as crianças deixam com ele para cuidar dos passarinhos, deixa os animaizinhos perecerem para gastar com “alviste-cachaça”, este caracterizado como a “alma do passarinho/ que em suas veias cantava” (MELO NETO, 1997a, p. 97). A cachaça é, pois, para o pobre diabo, *alma de passarinho*. De modo que

Horácio não deixa de direcionar o recurso para o fim previsto, cuida lá de seus “passarinhos”, mas dos que em suas veias cantam, imagem surrealista que fala da existência ébria, decerto louca, de um personagem que vive sob a égide do alcoolismo.

Em “O fogo no canavial” é a cena da queima das folhas das canas que se descreve como a própria imagem do inferno, “o fogo em todos os seus vícios:/ eis a ópera, o ódio, o energúmeno,/ a voz rouca de fera em cio” (MELO NETO, 1997a, p. 107). O fogo é também “contagioso”, espalha-se não só no alastrar-se metonimicamente, por proximidade, mas também aos saltos metafóricos: “ele se catapulta, exporta,/ em brulotes de curso aéreo,// em petardos que se disparam sem pontaria, intransitivos” (MELO NETO, 1997a, p. 107). Os brulotes/petardos, “queimada a palha”, terminam seu furor como o entusiasmo de um ébrio, a dormir, “bêbados, curtindo seu litro” (MELO NETO, 1997a, p. 107). A cena típica evocada em metáfora é a do bêbado de rua que dorme abraçado à garrafa de cachaça, esgotada a epopeia desvairada da bebedeira.

Em “Tio e sobrinho” é a relação de proximidade de um parente mais velho com o menino, “o tio-afim, mais a fim/ que outros de sangue e de texto” (MELO NETO, 1997a, p. 115), que se entrelaça principalmente no contar e ouvir histórias – vividas, ouvidas e imaginadas. Ao mencionar os “romances de cordel”, vem à lembrança uma história satírica, que joga com a dubiedade do entre a vida e a morte do cachaceiro, por vezes tão entrevado que parece morto, mas capaz de renascer:

de um defunto cachaceiro
que levavam numa rede
ao cemitério padroeiro:
acordou gritando: “Água!”
e fez derramar-se o enterro.
(MELO NETO, 1997a, p. 116).

Ao erguer-se de sua morte, seu grito de ressurreição adquire o estatuto de palavra mágica, pois ao gritar “água” faz o próprio cortejo do enterro liquefazer-se. Impossível não recordarmos de outro personagem ébrio, Quincas Berro d’Água, do romance de Jorge Amado (1961, p. 42). Seu “berro d’água” é por revolta e não por sede, como o do finado cabralino, e nisso contrastam. Ambos, porém, participam deste trânsito entre a vida e a morte no qual a cachaça tem um importante papel.

“Um poeta pernambucano” conta de Natividade Saldanha, “quem primeiro mostrou/ que um poema se podia/ sobre o ponche de caju” (MELO NETO, 1997a, p. 30). O poeta, que viveu entre os séculos XVIII e XIX, tem narrada muito sucintamente sua trajetória, que vai do Brasil à Europa e, de volta, à Colômbia e à Bolívia. O álcool (que já apareceu no “ponche” da primeira estrofe), retorna ao final como o elemento capaz de resgatar a brisa de sua terra:

Anos passam: só o álcool
traz-lhe o alísio do Recife,
os muxarabis de Olinda,
crer em Bolívar, sentir-se.
(MELO NETO, 1997a, p. 116).

A julgar pela época em que viveu Natividade Saldanha, o mencionado álcool poderia ser vinho importado de Portugal, mas, sendo o personagem afirmado republicano, é muito mais plausível imaginar que se tratasse de aguardente. O álcool tem, pois, esse papel de resgatar a memória da terra materna, de romper com o controle fálico do intelecto e trazer de volta a vivência de um ambiente formador do próprio estar no mundo. Este mesmo lugar de familiaridade que é evocado em um poema do livro *Agrestes*:

Cais do Apolo

No Cais do Apolo, no Recife,
fazia-se literatura,
com muito beber de cachaça
e indiferentes prostitutas.

A cachaça aqui faz lembrar, novamente, os livros de Jorge Amado e também as canções de Chico Buarque ou Aldir Blanc, a permear conversas de poetas, marinheiros e prostitutas na zona portuária, à margem da sociedade “oficial”, com a liberdade dos despossuídos. A literatura é feita nesses espaços marginais e compartilhados. Nada aqui faz pensar no fazer literário do próprio João Cabral, com sua assepsia, sua construção racional e sóbria, sua solidão. Mas a cachaça vem associada ao desregramento, ao relaxamento do controle, o revés do que costumamos associar à poesia cabralina.

A pitu do pintor Monteiro

A vertente da cachaça como um elemento associado às relações afetivas e a uma suspensão no pulso firme da racionalidade começa muito antes, em *O engenheiro*, com o poema dedicado a seu amigo e conterrâneo Vicente do Rego Monteiro. Valerá a pena resgatar o percurso dessa amizade, que foi fundamental para a carreira de João Cabral, sobretudo no seu início. Lembremos que o poeta pernambucano estreou publicamente como autor no *1º Congresso de Poesia do Recife*, em 1941, lendo uma tese, um pequeno texto intitulado *Considerações sobre o poeta dormindo*. Tendo apenas 21 anos, era apresentado como poeta e escritor respaldado pelos conterrâneos mais velhos e já razoavelmente estabelecidos Willy Lewin (1908-1971) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970).¹ O motivo da cachaça nos levou, portanto, a construir um exercício crítico de base biográfica, de modo a compreender aspectos relevantes do trabalho do poeta.

Willy Lewin era um cronista muito atuante na cena literária dos anos 1930 e 1940 no *Diário da Tarde* e na revista *Prá Você* (Cf. MOTA, 2015). Já Vicente do Rego Monteiro, importante pintor do modernismo brasileiro de 1922, desde a década de 1930 ampliava sua atuação para o campo da poesia e da editoração. Morando em Paris durante os anos 1920, Vicente se aproximou de poetas franceses. Chegou a organizar encontros e eventos de poesia durante sua estadia e mesmo ao longo dos anos 1930 e 1940, com viagens regulares.

Casado com a francesa Marcelle Louis Villard, Vicente do Rego Monteiro passa praticamente toda a década de 20 morando em Paris. Com a crise de 1929, associada ao alto padrão de consumo do casal, uma grave crise financeira os atinge no início dos anos 1930. Tiveram que vender automóveis, se desfazer de bens e alugar a mansão que possuíam no bairro parisiense de Montmartre, para financiar o retorno às terras tropicais. Vicente descreve sua situação ao amigo poeta Géo-Charles:

Nos últimos meses só tive aborrecimentos financeiros, morais e de saúde, aborrecimentos de toda a espécie cujos detalhes poupar-lhe-ei. [...] Com a queda da libra pude comprar bem barato passagens no Lloyd Inglês, de modo que partiremos bruscamente [para Recife]. Não pensávamos nem mesmo em ir este ano. Mas a situação está tão ruim

¹ Sobre a trajetória de Vicente do Rego Monteiro, ver Dimitrov (2015).

que seria mesmo forçado a emigrar dentro de um ano, caso o estado de coisas não melhorasse. Vamos tentar construir um rancho em Várzea Grande. (MONTEIRO, 29 out. 1931 *apud* ZANINI, 1997, p. 258).

Uma vez em Recife, Vicente divide-se entre duas atividades: a construção desse rancho em Várzea Grande, sobre o qual comenta com o amigo francês, e o trabalho na imprensa. Com a experiência adquirida na administração da revista parisiense *Montparnasse*, uma vez em Recife, Vicente edita, ao lado de Manuel Lubambo,² a *Revista Fronteiras*, que irá circular até 1940. Em 1938, passa a ser diretor da Imprensa Oficial do Estado de Pernambuco e, em 1939, lança a *Revista Renovação*, uma publicação pró-estadonovista. É nesse período que Vicente adere ao Integralismo e assume posições cada vez mais conservadoras no campo político.

A historiadora Maria Almeida acredita que Vicente do Rego Monteiro obteve espaço profissional na imprensa oficial por intermédio de Agamenon Magalhães – o então interventor de Pernambuco –, por considerá-lo um pintor “ovacionado por não aderir às escolas de ‘arte degenerada’” (Carta de Agamenon Magalhães para Gustavo Capanema. Recife, 5.4.1939, em Pasta AGM 39.04.05 CPDOC/FGV *apud* ALMEIDA, 2007, p. 250).³

O próprio Vicente explica sua inserção profissional e posições políticas em outra carta ao amigo poeta Géo-Charles:

Saibam que devido a uma justa reação do meio e à minha experiência de civilizado eu me tornei propagandista do retorno da monarquia ao Brasil. Apesar das últimas agitações extremistas, nós temos grandes chances.

² Maria Almeida (2007, p. 249), em artigo sobre leituras antissemitas no Brasil, caracteriza Lubambo, Secretário da Fazenda no Estado Novo, como “católico e nacionalista”. “Podemos considerá-lo como um antissemita convicto e doutrinador, que fazia de *Fronteiras* o arauto do antissemitismo em Pernambuco” (ALMEIDA, 2007, p. 249). Foi durante a interventoria de Agamenon Magalhães, sob influência de Manuel Lubambo, que os painéis de Di Cavalcanti e Noemia Mourão, pintados entre 1934 e 1935 no Quartel da Polícia Militar do Derby, foram apagados. Segundo Souza Barros, Lubambo também foi um dos incentivadores das perseguições aos cultos afro-brasileiros e defensor da queima dos exemplares de *Casa-grande & Senzala* (Cf. BARROS, 1985, p. 325).

³ Segundo José Castello (2006, p. 38), o pai de João Cabral, Luiz Antonio Cabral de Melo, foi dono de um cartório e era amigo do interventor Agamenon Magalhães; já o tio, João Cabral de Melo Filho, foi juiz e desembargador.

Uma vez dentro da engrenagem, eu tive que pegar no lápis e na pena. Eu faço manifestos, artigos e retratos à linha para os jornais. Esta é uma nova atividade que me agrada. Eu não tenho nenhuma intenção de fazê-lo aderir à minha nova evolução, mas espero um dia que você me faça justiça.

Aí estão, meu velho Charles, as surpresas para 1936.

(MONTEIRO, 31 dez. 1935 *apud* OITICICA FILHO, 2004, p. 16)⁴

Para além de suas ideias políticas de extrema direita,⁵ o trabalho na imprensa coloca Vicente em uma posição de destaque e prestígio no mundo literário pernambucano. Sua casa na rua Visconde de Suassuna, 323, em Recife, era um importante espaço de socialização. Sua pinacoteca, com

⁴ Carta de Vicente do Rego Monteiro a Géo-Charles, Engenho Várzea Grande, 31 de dezembro de 1935, reproduzida em Oiticica Filho (2004, p. 16). As “últimas agitações extremistas”, que Vicente menciona, muito provavelmente se referem ao levante comunista de 1935.

⁵ João Cabral, solitário em sua produção poética, para a qual encontrava cumplicidade sobretudo nos escritos teóricos de poetas como Mallarmé e Valéry (mas não necessariamente em sua poesia) ou de arquitetos como Le Corbusier, mostrava em suas amizades uma marcada capacidade de conviver com o diferente. Ao descrever a relação de João Cabral com o poeta Ledo Ivo, Castello (2006, p. 52) afirma que “Ledo Ivo é, em essência, um conservador. Jamais se entenderão completamente, o que não abala a amizade, antes a solidifica. Cabral tem enorme disponibilidade para conviver com artistas de tendências divergentes, e até antagônicas, às suas. Essa intimidade com a diferença não o ameaça, só o enriquece”. Com outro amigo de toda a vida, Vinícius de Moraes, praticamente nada compartilha em termos de concepção e prática de poesia. Isso se revelava até mesmo na avaliação que um tinha do trabalho do outro. Quando João Cabral publicou seus escritos reunidos em *Duas Águas*, Vinícius lhe teria telefonado “para comentar: ‘Esse *Morte e Vida Severina* é muito bom. Estou encantado’. Sem conter o mau humor, Cabral rebate: ‘Eu não escrevi *Morte e Vida Severina* para você. Para você eu escrevi *Uma Faca Só Lâmina*’. Há realmente um abismo separando os dois amigos e talvez por isso um se torne tão importante para o outro” (CASTELLO, 2006, p. 123).

Em 1952, quando estava lotado na Embaixada Brasileira em Londres, João Cabral teve uma correspondência com um cônsul em Hamburgo interceptada e, pelo fato de demandar ao colega um texto para publicar numa revista do Partido Trabalhista Britânico, foi acusado de comunismo pelo governo Vargas. Isso resultou no seu afastamento das funções diplomáticas, sem remuneração, e num inquérito e acusação formal de comunismo. Castello (2006, p. 118) afirma que “João Cabral se enfureceu com o inquérito porque, apesar de suas ideias progressistas, não se considera um comunista. ‘Eu sou antifascista’, argumenta com amigos. ‘Mas para eles, ser antifascista é ser comunista. Então sou.’”

quadros de artistas do modernismo brasileiro e francês, era, provavelmente, uma das coleções mais interessantes da cidade. Lá funcionava a sede da *Editora Renovação*, cuja *Revista Renovação* era dirigida por Vicente do Rego Monteiro.

Na *Revista Renovação*, Vicente fez publicar o primeiro texto de João Cabral, *Poema*, em 1940. No ano seguinte, por conta do *I Congresso de Poesia do Recife*, *Renovação* contou com um número especial no qual o poema *Homenagem a Picasso* também foi publicado. A tese *Considerações sobre o poeta dormindo*, apresentada no *I Congresso de Poesia do Recife*, foi publicada em formato de opúsculo ilustrado pelo próprio Vicente do Rego Monteiro. *Prática de Mallarmé* apareceu primeiro em 1942; *Paisagem Zero* em 1943 e, em 1944, foram publicados *O Funcionário* e *Vicente do Rego Monteiro*.

Em 1942, Vicente do Rego Monteiro, pela *Editora Renovação*, faz publicar o primeiro livro de João Cabral: *Pedra do Sono*.

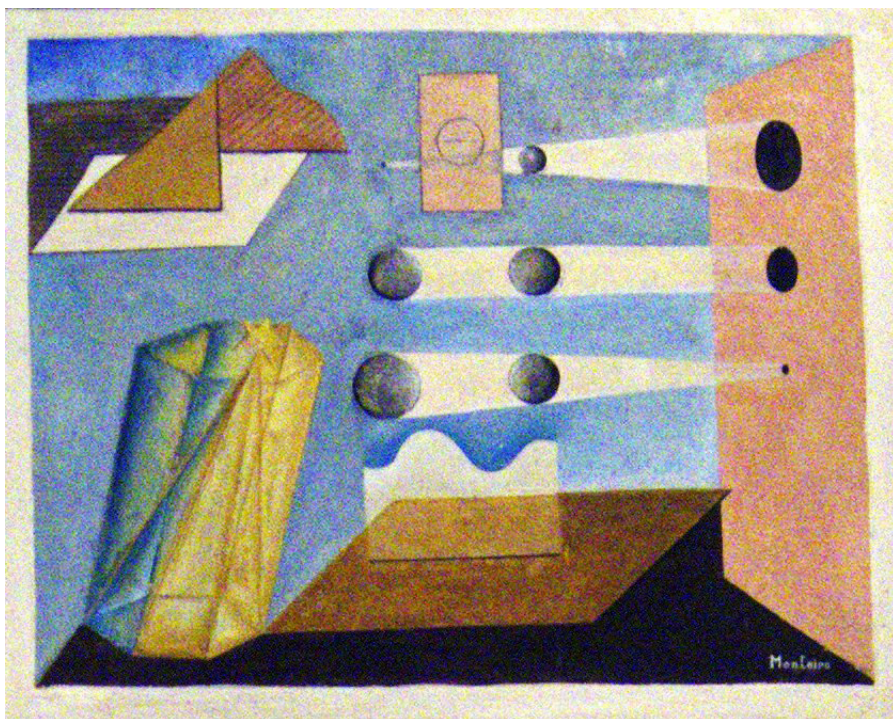
Não é difícil imaginar, portanto, a importância que tinha para João Cabral de Melo Neto a relação com seu amigo mais velho, que lhe abria as portas do mundo literário. Em *Paisagem Zero*, João Cabral faz uma leitura do quadro de mesmo título pintado por Vicente em 1943 (FIGURA 1).

Paisagem Zero

A luz de três sóis
 ilumina as três luas
 girando sobre a terra
 varrida de defuntos.
 Varrida de defuntos
 mas pesada de morte:
 como a água parada,
 a fruta madura.
 Morte a nosso uso
 aplicadamente sofrida
 na luz desses sóis
 (frios sóis de cegos);
 nas luas de borracha
 pintadas de branco e preto;
 nos três eclipses
 condenando o muro;
 no duro tempo mineral

que afugentou as floras.
E morte ainda no objeto
(sem história, substância,
sem nome ou lembrança)
abismando a paisagem,
janela aberta sobre
o sonho dos mortos.
(MELO NETO, 1997b, p. 31-32).

FIGURA 1: Vicente do Rego Monteiro. Paisagem zero, 1943, tinta a óleo sobre tela, 49,5 x 61cm. Museu de Arte contemporânea de Pernambuco (MAC-PE).



Fonte: Reprodução feita por Eduardo Dimitrov.

No poema, a “água parada” e a “fruta madura” como imagens do peso da morte podem ser lidas, também, como preparação para a metáfora analisada da árvore-alambique da “Psicologia da Composição”; o tempo continuado da atenção do poeta terá algo de sua presença aqui nessa morte

“aplicadamente sofrida/ na luz desses sóis”. Tais motivos, vistos como elementos submetidos a sucessivas reescritas, nos fazem pensar que um poema destila o outro, num processo de densificação progressiva.

Se uma das atividades que deu notoriedade local a Vicente do Rego Monteiro foi sua atividade de editor e agitador cultural, a outra atividade que assumiu ao retornar de Paris em 1932 foi a de alambiqueiro. Em seu engenho Várzea Grande, Vicente, em sociedade com Salgado Bastos, produzia a sua própria cachaça, a “Caninha Cristal” (FIGURA 2) e “Gravatá”. João Cabral usufruiu sobremaneira desta preciosidade, como, aliás, deixa registrado em um poema dedicado a Vicente do Rego Monteiro, que veremos mais adiante. Mas essa cachaça aparece também em sua obra dramática mais famosa, *Morte e Vida Severina*, já na parte final da peça.

FIGURA 2: Vicente do Rego Monteiro. Rótulo da Caninha Cristal.



Fonte: Reprodução (BRUSCKY, 2004, p. 117).

Como se sabe, *Morte e Vida Severina* é um “Auto de Natal pernambucano”, um poema dramático que retoma antigas tradições medievais, as mesmas que fizeram morada e permaneceram vivas no interior do Nordeste, e com especial força entre Pernambuco e Paraíba, terra dos cantadores, repentistas e cordéis. “Auto” quer dizer “ato” e definia, em geral,

peças de teatro de um único ato, de cunho religioso e caráter alegórico, nas quais uma mensagem moral era explicitada como conclusão de seu encaminhamento narrativo. O poema tem como tema a morte – alastrada e entranhada na vida do sertanejo retirante, que se move do interior ao Recife (como o rio Capibaribe em outro célebre poema de João Cabral) – e a vida, que renova o persistir da existência e o sentido dessa persistência no nascimento de uma criança, ao final. Como *Auto de Natal*, o relato bíblico do nascimento de Jesus será reescrito aqui, ao menos em alguns de seus elementos: o nascimento pobre em meio à fuga migratória, que advém em um lugar improvável e é marcado pela entrega de presentes aos pais e à criança por pessoas que chegam. Uma dessas prendas destaca-se. Vejamos como.

A peça organiza a chegada dos regalos. Primeiramente, as coisas colhidas no lugar (quando não são provenientes da natureza, são *colhidas* ainda assim, como a folha de jornal, por exemplo):

– Minha pobreza tal é
que não trago presente grande:
trago para a mãe caranguejos
pescados por esses mangues;
mamando leite de lama
conservará nosso sangue.
– Minha pobreza tal é
que não tenho presente melhor:
trago papel de jornal
para lhe servir de cobertor;
cobrindo-se assim de letras
vai um dia ser doutor.
– Minha pobreza tal é
que não tenho presente caro:
como não posso trazer
um olho d’água de Lagoa do Carro,
trago aqui água de Olinda
água da bica do Rosário.
(MELO NETO, 1997b, p. 174).

Em seguida, os presentes são coisas que se produzem, como uma bolacha, um boneco, ou mesmo um canário cantor, que é também ensinado e “cultivado”:

– Minha pobreza tal é
que grande coisa não trago:
trago este canário da terra
que canta corrido e de estado.
– Minha pobreza tal é
que minha oferta não é rica:
trago daquela bolacha d’água
que só em Paudalho se fabrica.
– Minha pobreza tal é
que melhor presente não tem:
dou este boneco de barro
de Severino de Tracunhaém.
– Minha pobreza tal é
que pouco tenho o que dar:
dou da pítu que o pintor Monteiro
fabricava em Gravatá.
(MELO NETO, 1997b, p. 174-175).

Por fim, mais coisas colhidas, agora as plantadas ou pescadas, com novos jogos de palavras a tecer sutis oposições e paralelismos e que aceleram o ritmo da oratória:

– Trago abacaxi de Goiana
e de todo o Estado rolete de cana.
– Eis ostras chegadas agora,
apanhadas no cais da Aurora.
– Eis tamarindos da Jaqueira
e jaca da Tamarineira.
– Mangabas do Cajueiro
e cajus da Mangabeira.
– Peixe pescado no Passarinho,
carne de boi dos Peixinhos.
– Siris apanhados no lamaçal
que há no avesso da rua Imperial.
– Mangas compradas nos quintais ricos
do Espinheiro e dos Aflitos.
– Goiamuns dados pela gente pobre
da Avenida Sul e da Avenida Norte.
(MELO NETO, 1997b, p. 175).

Em meio a todos esses regalos, há um que nos interessa em especial: “dou da pitu que o pintor Monteiro/ fabricava em Gravatá”. “Pitu”, no feminino – e não no masculino, que é o camarão de água-doce – traz à cena a referência da cachaça. Como muitos sabem, Pitu é hoje a marca da aguardente mais consumida no Nordeste e a segunda mais vendida no Brasil, além de ser uma das mais exportadas. Ela é fabricada industrialmente desde os anos 1970, com destiladores de coluna capazes de produzir centenas de milhares de litros por dia. Ao contar a história da marca em seu *website*, a pernambucana Pitu diz que há controvérsia sobre a origem do nome. Pode ser porque era produzida no Engenho Pitu, que por sua vez tinha esse nome pela fartura do camarão de água-doce ali na região de Vitória de Santo Antão, onde ainda hoje fica o parque industrial da empresa. Mas também pode ser, segundo o site, porque há uma variedade de cana conhecida como cana pitu, que é assim nomeada pelo seu aspecto exterior, que lembra algumas variedades do crustáceo: é arroxeadada com listas amarelas. As versões não se contradizem, somam-se. Percebe-se pelo texto de João Cabral, no entanto, que havia outras aguardentes denominadas como pitu antes que a famosa marca as incorporasse e afirmasse seu nome de maneira praticamente universal.

Pode-se supor que é esse momento que está registrado no texto de *Morte e Vida Severina*, quando menciona uma “pitu”, substantivo comum, fabricada por um “pintor”, portanto de maneira amadora, e barata, pois é um produto que mesmo um presenteador muito pobre foi capaz de adquirir. Reforça essa hipótese o fato de que a origem do presente é Gravatá, cidade que fica próxima a Vitória de Santo Antão. Será que estamos falando de uma espécie de tradição local de produzir aguardente com um tipo específico de cana e que foi, talvez, apagada e privatizada com o crescimento da indústria Pitu? Deve-se registrar ainda uma possibilidade: muitas cachaças têm nome de bicho, como Caranguejo, Marimbondão, Tatuzinho, e, no caso da pitu, o nome poderia estar relacionado ao tira-gosto. As datas também parecem coerentes. O texto de João Cabral foi escrito entre 1954-1955, e a indústria Pitu, então principalmente uma engarrafadora, assumiu esse nome a partir de 1948, portanto, poucos anos antes, e em meados dos anos 1950 ainda não tinha a proeminência que viria a ganhar ao longo das décadas que se seguiram.

Esse pintor que fabrica cachaça, entretanto, tem o nome de Monteiro. Numa primeira leitura, considerando o contexto em que os presentes são todos muito pobres, o que está expresso no bordão “minha pobreza tal é”,

retomado várias vezes, o “pintor Monteiro” é alguém que fabrica artesanal e amadoramente uma cachaça em Gravatá, cidade do interior de Pernambuco. A amizade com Vicente do Rego Monteiro – e também a gratidão em relação ao amigo –, conhecido principalmente como pintor, abre uma outra linha de interpretação. Em seu livro *O Engenheiro*, João Cabral escreveu dois poemas em homenagem a Vicente. Um sobre sua pintura, o outro sobre o próprio amigo, que é o seguinte:

A Vicente do Rego Monteiro

Eu vi teus bichos
mansos e domésticos:
um motociclo
gato e cachorro.
Estudei contigo
um planador,
volante máquina,
incerta e frágil.
Bebi da aguardente
que fabricaste,
servida às vezes
numa leiteira.
Mas sobretudo
senti o susto
de tuas surpresas.
E é por isso
que quando a mim
alguém pergunta
tua profissão
não digo nunca
que és pintor
ou professor
(palavras pobres
que nada dizem
de tais surpresas)
respondo sempre:
– É inventor,
trabalha ao ar livre

de régua em punho
janela aberta
sobre a manhã.
(MELO NETO, 1997b, p. 46-47).

João Cabral estrutura seu poema como um testemunho, indicado desde as primeiras palavras com a fórmula introdutória “eu vi”, que poderia ser desdobrada numa figura retórica total de “vi e atesto”. A cachaça aparece aqui no variado rol de invenções de Vicente, como índice mesmo dessa variedade. As coisas estão agrupadas e se definem pela relação que têm com o seu dono. Entre os “bichos mansos e domésticos” está um motociclo, que, como parte da “criação”, provavelmente é tão imóvel e dócil quanto o gato e o cachorro, exceto quando estimulados.

A aguardente fabricada pelo pintor Monteiro, neste livro anterior, curiosamente, é servida numa leiteira – o *mé* no lugar do leite faz a ponte entre o bar e o lar, com o objeto que de regra serve a família, inclusive as crianças. E a cachaça figura como parte de suas invenções, ao lado da pintura, das máquinas, dos sustos.

Essa categorização a partir de critérios não convencionais – ou melhor, “reconvencionados” pelo poema – aparece também, como vimos, no rol de regalos oferecidos, um após o outro, como em uma fila de chegantes, à família em *Morte e Vida Severina*. A série das coisas fabricadas reúne alguns bens de um valor que não é financeiro. Primeiro, um valor cultural: a cerâmica de Tracunhaém ou a bolacha de Paudalho, ambas com grande tradição, assim como o canário cantor. O quarto presente, a cachaça, embora seja parte de uma tradição regional, tem, especificamente, um valor que é sobretudo afetivo: é a produção do amigo Vicente, o “pintor Monteiro”, algo que diz respeito ao círculo íntimo de amigos do poeta. Note-se também que o verbo é colocado no pretérito imperfeito, o amigo “fabricava”, dando a entender que não fabrica mais, o que encarece o valor da relíquia.

É razoável admitir que esse presente não lhe custou dinheiro, mas que vem encarecido de memória afetiva. Afinal, essa aguardente lhe foi servida numa jarra de leite pelo próprio produtor, seu grande amigo, em sua casa. O valor desse presente é pessoal, está ligado à sua biografia íntima, não pública. Não é demais afirmar que, em *Morte e Vida Severina*, portanto, a cachaça dá lugar à entrada em cena do próprio autor como personagem – ou, em outro nível de metalinguagem, como um ator neste auto de Natal, vestindo os trajes de um “rei mago”.

Como rei mago neste presépio em voz alta, João Cabral é um sábio andarilho que segue a estrela até o lugar do grande acontecimento. Discreto e enternecido, o poeta sabe que não pertence ao mesmo estrato social de seus personagens, mas lhes é profundamente solidário. Talvez tenha desejado estar ali, em uma palafita sobre o mangue no Recife, em meio ao enredo da morte que traçou desde o fundo seco do sertão até o mar, para testemunhar o nascimento da esperança.

Interessante é que esse tipo de autoencenação não é nada típico da obra de João Cabral, como se depreende neste excerto do ensaio de Benedito Nunes:

Raros, raríssimos os poetas como João Cabral, que podem dissociar, de maneira inequívoca, a poesia dos elementos biográficos que formam a história pessoal do indivíduo. [...] João Cabral já não precisa de um sortimento de máscaras para sair disfarçado dentro de sua própria poesia, simplesmente porque não se dá em espetáculo. (NUNES, 1974, p. 19-20).

O poeta soube mascarar-se tão bem, que em sua discretíssima aparição foi exitoso em se manter despercebido. Porém sem deixar de cifrar sua presença, em meio a um conjunto de informações pessoais suas e de seu amigo cachaceiro, para que outros cachaceiros pudessem farejá-la.

João Cabral, tão sóbrio e lúcido em sua atividade poética, costumava tomar uns drinques antes de compromissos diplomáticos como jantares e recepções, pois assim se soltava, ficava mais espontâneo. Segundo seu biógrafo, José Castello (2006, p. 136), “Cabral tem o costume de se estimular para jantares e outras recepções sociais tomando, antes, dois ou três drinques. O álcool o transforma no homem falante e descontraído que não é”. Um pouco desse relaxamento há de ter extravasado para a sua escrita, e os bem-humorados versos de “Meu álcool”, poema publicado em um de seus últimos livros, *Sevilha Andando*, mostram isso:

Por isso, é que o bêbado bebe:
porque triste quer ser alegre,
e bebe porque chega a demais
a alegria de que ele é capaz.
(MELO NETO, 1997, p. 332-333).

Referências

- ALMEIDA, M. da G. A. A. de. Leituras Anti-Semitas: periodismo disfarçado de catequese (1924-1940). In: CARNEIRO, M. L. T. (ed.). *O anti-semitismo nas Américas*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2007. p. 243-269.
- AMADO, J. A morte e a morte de Quincas Berro d'Água. In: _____. *Os velhos marinheiros*. São Paulo: Martins Editora, 1961. p. 11-69.
- BARROS, S. *A década de 20 em Pernambuco*. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.
- BRUSCKY, P. (ed.). *Vicente do Rego Monteiro – poeta, tipógrafo, pintor*. Recife: CEPE, 2004.
- CÂMARA CASCUDO, L. da. *Prelúdio da Cachaça*. São Paulo: Global, 2006.
- CASTELLO, J. *João Cabral de Melo Neto: O Homem sem Alma & Diário de Tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- DIMITROV, E. Vicente do Rego Monteiro: de expoente modernista a integralista esquecido. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 34, n. 103, p. 193-208, nov. 2015. DOI: <https://doi.org/10.25091/s0101-3300201500030010>.
- MELO NETO, J. C. de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.
- MELO NETO, J. C. de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.
- MOTA, M. *100 crônicas escolhidas*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2015.
- NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- OITICICA FILHO, F. *Vincent Monteiro, poeta cordial: marcas textuais de sociabilidade literária*: Paris, 1946-1960. Maceió: UFAL, 2004.
- ZANINI, W. *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*. São Paulo: Empresa das Artes Marigo Editora, 1997.

Recebido em: 01 de outubro de 2019.

Aprovado em: 13 de março de 2020.