



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

KARINE BRAGA DE QUEIROZ LUCENA

CANTOS BRILHANDO NOS ESCOMBROS:
ROTEIROS DA POESIA DE ALBERTO DA CUNHA MELO

FEIRA DE SANTANA – BA
2012

KARINE BRAGA DE QUEIROZ LUCENA

CANTOS BRILHANDO NOS ESCOMBROS:
ROTEIROS DA POESIA DE ALBERTO DA CUNHA MELO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Aleilton Santana da Fonseca

KARINE BRAGA DE QUEIROZ LUCENA

CANTOS BRILHANDO NOS ESCOMBROS:
ROTEIROS DA POESIA DE ALBERTO DA CUNHA MELO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Aprovada em: 27 de agosto de 2012

Prof. Doutor Aleilton Santana da Fonseca – UEFS
(Orientador)

Prof.^a Doutora Maria da Conceição Pinheiro Araújo – IFBA
(Membro)

Prof.^a Doutora Edite Luzia de Almeida Vasconcelos – IFBA
(Membro)

À memória de minha mãe, porque não morre
nunca quem pulsa vivo no coração de alguém.

Ao meu filho Arthur, um dos mais fortes
sentidos da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao amigo Jessé de Almeida Primo que, numa tarde de sábado de 2006, trouxe-me um exemplar de *Yacala*, cuja leitura me deixou impactada e motivou posteriormente o interesse pela obra completa do autor daquela narrativa aterradora e excepcional. Agradeço ainda pelas sugestões e pela revisão do texto final.

Ao corpo docente do PPGLDC, especialmente Jorge Araújo, Chico Lima e Adeíto Pinho, que acompanharam as sementes deste projeto; Elvya Pereira e Benedito Veiga, que aceitaram fazer parte da banca de qualificação e fizeram considerações importantes; Álex Leilla, pela condução inicial da pesquisa; Aleilton Fonseca, orientador desta dissertação, pela confiança com que acolheu meu trabalho.

A Cláudia Cordeiro, pela incansável divulgação do poeta na Internet.

À cineasta Luci Alcântara, diretora do documentário *Geração 65 – aquela coisa toda*, por remeter duas cópias do DVD e, sobretudo, pelo tratamento gentil a mim dispensado.

Aos colegas da turma 2010, com um carinho especial a Joaquim Gama de Carvalho, um dos meus “amigos fundamentais”, além de ser uma das pessoas mais sensíveis que conheço; Luciano Penelu e Thiago de Freitas, parceiros em alegrias e tensões desde o curso de Especialização.

Aos amigos Paulo Rabelo, Camila Regina e Ney Santana, que continuamente me incentivaram a prosseguir este projeto nos momentos de desânimo e perda de foco.

A Lúcia Helena e a Vera Lopes, pelo apoio. Ao tio Douglas, desde sempre.

A Lúcia Paim e demais funcionárias do PPGLDC, sempre prestativas em resolver meus pedidos e atender minhas dúvidas; Dona Branca, espécie de secretária não-oficial para assuntos ordinários e extraordinários do programa.

À CAPES, pela concessão da bolsa que financiou a pesquisa.

Perdoem-me as omissões todos os outros que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

O mal que os outros me fazem não me faz mal, porque não me faz mau. Só o mal que eu faço aos outros me faz mal, porque me torna mau.

Huberto Rohden

Se alguém me perguntasse quais os maiores prazeres da vida, eu responderia que, por ordem de preferência, são: o sexo, a bebida alcoólica e o livro.

Alberto da Cunha Melo

RESUMO

Esta dissertação estuda de que maneira duas vertentes temáticas constantes na obra de Alberto da Cunha Melo (o poema social, de conotação política e o poema metafísico, ou existencial) são articuladas nas obras *Soma dos Sumos* (1983), *Poemas anteriores* (1989), *Meditação sob os lajedos* (2002) e *O cão de olhos amarelos* (2006). Para tanto, no primeiro momento, traça os principais antecedentes do golpe militar, emblemático para o nascimento da geração 65 de poetas pernambucanos (da qual o poeta foi uma espécie de mentor), a partir das reflexões de Heloisa Buarque de Hollanda, Flora Süssekind e Silviano Santiago sobre as articulações entre censura e produção literária pós-64. A partir desse eixo histórico, busca situar alguns caminhos percorridos por aquele movimento literário responsável por uma intensa vida cultural em Pernambuco. Como suporte para iluminar a análise e a interpretação dos poemas, ancora-se nos principais textos críticos sobre a obra de Alberto da Cunha Melo: Alfredo Bosi, Mário Hélio, César Leal, Bruno Tolentino, Claudia Cordeiro, José Nêumanne Pinto e outros.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Literatura e censura. Geração 65. Alberto da Cunha Melo. Poesia social. Poesia metafísica.

ABSTRACT

This work presents the way by which two constant points in Alberto da Cunha Melo's work (social and political poem, and metaphysical or existential poem) are ordered in *Soma dos Sumos* (1983), *Poemas anteriores* (1989), *Meditação sob os lajedos* (2002) and *O cão de olhos amarelos* (2006). First of all, we investigate the main precedents of Military Coup that marked the Pernambuco's poets surging of 65's Generation (in a sense, Alberto da Cunha Melo was their guide). Besides, we consider Heloisa Buarque de Hollanda, Flora Süssekind and Silviano Santiago's views about the rapport between post-64's literary production and censorship. Starting from this historical event, we focus on literary movement's adventures that marked cultural life in Pernambuco. Finally, the main criticism texts on Alberto da Cunha Melo's work writted by Alfredo Bosi, Mário Hélio, César Leal, Bruno Tolentino, Claudia Cordeiro, José Nêumanne Pinto and so on are theorethical support by which we can analyse and understand his poems.

Key-words: Contemporary brazilian literature. Literature and censorship. 65' Generation. Alberto da Cunha Melo. Social Poem. Metaphysical poem.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 AQUELA COISA TODA: TRAJETÓRIAS DO POETA E DA GERAÇÃO 65.....	14
1.1 NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS SOBRE ALBERTO DA CUNHA MELO.....	14
1.2 TREZENTOS DESEJOS PRESOS, TRINTA MIL SONHOS FRUSTRADOS: RELAÇÕES ENTRE POLÍTICA E PRODUÇÃO CULTURAL NO BRASIL DAS DÉCADAS 60 E 70 DO SÉCULO XX.....	19
1.3 A ESPERANÇA ERA MAIOR QUE A REALIDADE: PERCURSOS DA GERAÇÃO 65.....	30
2 HÁ UMA DOR NO POEMA: O PROJETO LITERÁRIO DE ALBERTO DA CUNHA MELO	39
2.1 PANORAMA DA OBRA.....	39
2.1.1 Primeira fase.....	39
2.1.2 Segunda fase.....	50
2.1.3 Terceira fase.....	57
2.1.4 Quarta fase.....	69
2.2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A RECEPÇÃO DA OBRA.....	73
3 ENTRE O EMBATE POLÍTICO E O DRAMA METAFÍSICO.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS.....	95
ANEXOS.....	104
ANEXO A – Foto de Alberto da Cunha Melo para o lançamento de <i>Dois caminhos e uma oração</i> (2003).....	104
ANEXO B – Cópia digitalizada do encarte do filme <i>Geração 65 – aquela coisa toda</i> (2008), de Luci Alcântara (frente).....	105
ANEXO C – Cópia digitalizada do encarte do filme <i>Geração 65 – aquela coisa toda</i> (2008), de Luci Alcântara (fundo).....	106
ANEXO D – Foto de Alberto da Cunha Melo e seu pai, em lançamento das Edições Pirata.....	107
ANEXO E – Capa da edição original do livro <i>Yacala</i>	108
ANEXO F – Tradução de Bruno Tolentino para o poema “Casa vazia” (manuscrito inédito).....	109

INTRODUÇÃO

“Uma estranha beleza”. Com essas palavras Alfredo Bosi se expressava sobre o livro *Yacala*, de Alberto da Cunha Melo, na segunda tiragem de sua publicação, no ano 2000. É possível usar as mesmíssimas palavras do crítico para definir, em linhas gerais, toda a poesia deste pernambucano nascido em 1942, em Jaboatão dos Guararapes.

Essa “estranha beleza” pode ser representada pela matéria de que se nutre sua poesia: o sofrimento marcando sempre a existência humana. A dor de viver é uma condição inescapável. Não importam a classe social, a condição de gênero, o tempo e o espaço em que o ser humano se encontra: as experiências da vida são sempre dolorosas, extenuantes, opressivas. O sofrimento está relacionado tanto a experiências universais como às próprias injunções do tempo e do espaço no qual se encontra o sujeito. É, nesse sentido, que existe uma tendência ao mesmo tempo sociopolítica e metafísica em toda a obra de Alberto da Cunha Melo.

Partindo dessa premissa, o objetivo desta dissertação é propor uma análise de como essas vertentes se tocam, se conjugam ou, ainda, se distinguem em quatro livros que representam as principais fases da obra em estudo: *Soma dos Sumos* (1983), *Poemas anteriores* (1989), *Meditação sob os lajedos* (2002) e *O cão de olhos amarelos* (2006).

No primeiro capítulo deste itinerário, “*Aquela coisa toda: trajetórias do poeta e da geração 65*”, relato os principais acontecimentos da história desse movimento literário, nascido nas páginas de periódicos pernambucanos em janeiro de 1966. Busco também articular esses acontecimentos aos antecedentes do golpe militar de 64, rememorando as tensões políticas do governo João Goulart (1961-1963). Não pretendo explorar uma visão historicista que explique a gênese do fenômeno literário considerando tão-somente o seu contexto e o seu lugar de enunciação, mas entender que a literatura, enquanto atividade estética pluridimensional, pode tomar para si quaisquer assuntos como motor discursivo. Em se tratando de momentos de fortes impactos políticos, os artistas sempre estiveram presentes para captá-los e vertê-los em suas obras, direta ou alusivamente.

Dessa maneira, as reflexões de Heloísa Buarque de Hollanda sobre o projeto engajado dos artistas e intelectuais do CPC da UNE dialogam com as tensões literatura/censura e literatura/política trazidas por Flora Süssekind e Silviano Santiago, amalgamando alguns recortes das tendências das produções literárias pós-64. O objetivo é situar a tão ilhada e esquecida geração 65 e suas produções como uma das inúmeras respostas à opressão trazidas

pelos regimes militares. E mostrar como a liderança de poetas como Alberto da Cunha Melo, Jaci Bezerra e Ângelo Monteiro foi decisiva para toda a efervescência cultural que o movimento possibilitou.

O segundo capítulo, “*Há uma dor no poema: o projeto literário de Alberto da Cunha Melo*” é o mais extenso e compreende o panorama da obra. Os recortes fundamentais, as preferências temáticas, os princípios formais que moldam cada fase de sua poesia estão aí articulados a análises críticas de poemas diversos. Não é uma tarefa fácil condensar e discutir quarenta anos de atividade literária de qualquer autor, principalmente aqueles que são conhecidos sob o signo do “hermetismo” ou do diálogo com a tradição. No entanto, tentei mostrar ao leitor os principais pontos da obra albertiana. A escolha pelo panorama me pareceu plausível porque se trata de um autor pouco conhecido do público que lê poesia – Alberto da Cunha Melo permanece, como disse Urariano Mota, “um imortal que não vemos”. Há, ainda, ao final, uma breve sessão que comenta aspectos relacionados à recepção de sua poesia e ao porquê de ela ser tão pouco lida e conhecida.

No terceiro e último capítulo, “Entre o embate político e o drama metafísico”, desenvolvo mais detidamente o argumento deste trabalho, que afirma uma tendência ao mesmo tempo política e metafísica na poesia de Alberto da Cunha Melo, buscando entender como essa tendência é trabalhada nos livros *Soma dos Sumos* (1983), *Poemas anteriores* (1989), *Meditação sob os lajedos* (2002) e *O cão de olhos amarelos* (2006), que representam, juntos, as quatro fases da obra.

Em primeiro lugar, quando se trata de Alberto da Cunha Melo, a “poesia política” poderia ser melhor expressa como “poesia social”, porque temos aí um poeta-sociólogo, que verteu para seu canto as experiências diárias com a pesquisa social. Mais ainda: o encontro com a poesia de seu conterrâneo João Cabral de Melo Neto foi decisivo para a sua formação, um divisor de águas, que influenciou tanto seu ideário estético quanto temático. Estético por se tratar de um poeta de elaboração discursiva, que maneja cada poema obsessivamente, desconfiando da ideia de inspiração gratuita, por acreditar que a discussão sobre arte dever ser essencialmente formal. Temático porque verte seu olhar para personagens circunscritos à limitação imposta pela pobreza e pelas injustiças sociais, como “muitos severinos/ iguais em tudo na vida”, que batalham e jazem nessa terra inóspita que é o Nordeste brasileiro.

Ao optar pelo termo “poesia política”, no entanto, quis fazer também uma articulação com a discussão histórica do primeiro capítulo, que traz como cenário os anos da repressão militar no Brasil, visto que a poética de Alberto da Cunha Melo irrompe curiosamente nas páginas de periódicos pernambucanos, numa época em que a censura impunha limites aos

artistas de modo geral. Desde seu primeiro livro, *Círculo Cósmico* (1966), estão lançadas as sementes de uma reflexão sobre diversas formas de opressão, entre elas a opressão política. O poeta usou para isso uma linguagem fortemente alegórica e simbólica, o que possibilita leituras diversas de um mesmo poema. Em *Noticiário* (1979), obra escrita durante os anos de chumbo do regime militar, temos o exemplo mais contundente de poemas com tom de denúncia daquele momento, embora Cunha Melo não tenha se proposto a ser um poeta de engajamento político, do ponto de vista partidário. Mas a sensação que se tem ao ler a sua obra por completo é sempre a de que ela reflete um tom de denúncia e crítica diante dos fatos.

Em segundo lugar, o termo “poesia metafísica” diz respeito a uma tendência de buscar refletir, interrogar e metaforizar as injunções da realidade que revelam o vazio e o desencanto da existência. Essa tendência sempre acompanhou o homem, mas o termo “poesia metafísica”¹ surgiu para denominar os poetas de inclinação meditativa da Inglaterra do século XVII, cujos temas são inspirados no papel de refletir sobre o espírito humano e suas relações com o tempo; a morte, a transitoriedade das paixões, o amor, a dualidade alma-corpo, Deus, etc. Quanto a uma tentativa de melhor definição, observe-se o que Massaud Moisés, na introdução ao estudo do português Antero de Quental, escreve sobre a poesia metafísica:

À poesia do cotidiano contrapõe-se uma tendência poética de sentido contrário, dirigida para a resposta às indagações que a consciência do homem formula, desde sempre, entre aterrada e esperançosa: “que sou?”, “por que sou?”, “de onde vim?”, “para onde vou?”, “que é que vale?”, “por que a morte?”, etc. Trata-se, como se nota, da poesia metafísica ou transcendental. (MOISÉS, 2006, p. 179)

No caso de Alberto da Cunha Melo, é curioso como a poesia do cotidiano não se opõe à metafísica. Pelo contrário: o cotidiano é discutido metafisicamente, de modo que a matéria ordinária de que se nutre esta poesia flagra diversas questões do drama existencial. Alberto da Cunha Melo é um incansável observador do cotidiano e toma cada um desses instantes vividos em busca de um cotidiano transcendente. Tudo isso envolto num lastro cultural que constantemente busca dialogar com a tradição, tarefa quase sempre solitária em tempos que buscam “desconstruir” esse objetivo, visto como arcaico, obsoleto, anacrônico.

As leituras críticas de Alfredo Bosi, Mário Hélio, César Leal, Bruno Tolentino, Cláudia Cordeiro e José Nêumanne Pinto servem como fundamentação crítica para percorrer os caminhos da poesia de Alberto da Cunha Melo. Certamente há lacunas e outras possíveis

¹ O termo foi cunhado por John Dryden, em “A discourse concerning the original and progress of satire” (1693), para se referir à poesia de John Donne (1572-1631). Posteriormente, foi usado por Samuel Johnson em “Lives of the Poets” (1744) para denominar os poetas nascidos na Inglaterra do século XVII, como o próprio Donne.

abordagens que não foram exploradas na presente dissertação que, por outro lado, pode contribuir para futuros trabalhos.

A propósito do título, “*Cantos brilhando nos escombros: roteiros da poesia de Alberto da Cunha Melo*”, tem inspiração no poema narrativo *Yacala* (1999), que é considerado como sua obra-prima e que, além disso, representa a expressão máxima da poesia metafísico-política albertiana. Em um momento que retrata a dor e o sofrimento do personagem, dois versos chamam a atenção: “[...] Mas, só nos cantos, brilha como/ um vaga-lume nos escombros”. Daí surgiu a ideia de usar a palavra “cantos” na acepção dos poetas e construir a paráfrase: *Cantos brilhando nos escombros*, porque ela, além de representar a luta do personagem em sua *vida de morte* (o leitor saberá melhor depois), define, por extensão, a visceral força dessa estranha poesia.

CHOPP

Na avenida Guararapes,
o Recife vai marchando.
O bairro de Santo Antonio,
tanto se foi transformando
que, agora às cinco da tarde,
mais se assemelha a um festim.
Nas mesas do Bar Savoy,
o refrão tem sido assim:
São trinta copos de chope,
são trinta homens sentados,
trezentos desejos presos,
trinta mil sonhos frustrados.

Ah, mas se a gente pudesse
fazer o que tem vontade:
espiar o banho de uma,
a outra, amar pela metade
e daquela que é mais linda
quebrar a rija vaidade.
Mas como a gente não pode
fazer o que tem vontade,
o jeito é mudar a vida
num diabólico festim.
Por isso no Bar Savoy,
o refrão é sempre assim:
São trinta copos de chope,
são trinta homens sentados,
trezentos desejos presos,
trinta mil sonhos frustrados.

Carlos Pena Filho (1930-1960)

1 AQUELA COISA TODA: TRAJETÓRIAS DO POETA E DA GERAÇÃO 65

O presente capítulo pretende traçar os principais eventos das biografias de Alberto da Cunha Melo e da geração 65 de poetas pernambucanos (da qual ele foi uma espécie de mentor), atrelando esses eventos ao contexto histórico da década de 60 e seus desdobramentos na literatura.

1.1 NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS SOBRE ALBERTO DA CUNHA MELO

Em 1942, enquanto a humanidade presenciava os horrores da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o Brasil era governado pelo Estado Novo getulista (1937-1945), nascia, em 08 de abril, José Alberto Tavares da Cunha Melo, pernambucano de Jaboatão dos Guararapes, na região metropolitana do Recife, filho do jornalista, professor e poeta Benedito Tavares da Cunha Melo e de Maria José Veloso de Melo.

Encontrou no pai sua primeira referência intelectual. Homem de interesses refinados, amante da música erudita (em sua leitura, Bach é o matemático da música; Beethoven, o filósofo; Mozart, o poeta), Benedito da Cunha Melo mantinha estreitas relações no meio cultural, o que marcou decisivamente a formação de Alberto, que desde menino ouvia o pai declamando poemas. Em entrevista de 25 de março de 1998, concedida ao jornalista Nelson Patriota (1998, *on line*), do suplemento cultural *O galo* (Departamento Estadual de Imprensa do Rio Grande do Norte), o poeta definiu a influência do pai nos seguintes termos:

Entrei na revoada dos poetas por uma espécie de determinismo cultural. Meu pai, Benedito Cunha Melo, era algo como um decano dos poetas de Jaboatão-PE. Corriam para ele os candidatos a poeta, com seus sonetos imberbes. Ouvia, sem querer – e às vezes querendo – o velho ler para os amigos na sala a obra de Cruz e Souza, sua maior admiração brasileira. Ouvia-o declamando sozinho, em voz alta, o *Navio Negreiro*, de Castro Alves. Depois, no colégio, lá estava eu enturmado com colegas que gostavam de literatura. Fui, de certa forma, amamentado pela poesia, sugando esse leite envenenado pela angústia do infinito.

Esse relato é um exemplo de como a sua relação com a poesia está marcada pelo sangue, tanto que se orgulhava em apresentar-se como filho e neto de poetas. Desde criança, Alberto vivia em meio aos livros. O primeiro deles foi o *Dom Quixote das crianças*, de Monteiro Lobato. Em seguida, vieram os gibis. Costumava dizer que Millôr Fernandes lhe apresentara uma das razões desse fascínio: “livro não enguiça”. Aos sete anos, escreveu uma trova e uma quintilha. Na adolescência, quando estudava no Colégio Estadual de Jaboatão, coordenou o acervo do Grêmio Lítero-Recreativo de Jaboatão e já era reconhecido pela sua

capacidade intelectual. Nessa fase já tinha alguma produção poética: escreveu uns poucos sonetos e trovas, num esforço obsessivo de se distanciar o máximo possível daquilo que era a especialidade do pai. Mas o interesse por poesia ainda não se firmara por completo.

Só a partir dos 18 anos, entre 1960 e 1961, abraçou completamente sua profissão de fé. Aos 20, rasgou tudo que até então escrevera, buscando novas perspectivas estéticas. Para tanto, foi decisiva a companhia de quatro amigos: Domingos Alexandre, Jaci Bezerra, José Luiz de Almeida e José Carlos Targino, que conhecera ainda na época do Colégio Estadual. Todos eram orientados por Benedito da Cunha Melo, que os estimulava com leituras que incluíam a poesia simbolista. Aos sábados, os cinco jovens se encontravam invariavelmente nas bibliotecas públicas de Afogados e da Faculdade de Direito, pois não dispunham de dinheiro para comprar livros. Por sugestão de um primo, Alberto da Cunha Melo conheceu a obra de João Cabral de Melo Neto (o primeiro contato foi o livro *Terceira feira*, que reúne *Quaderna*, *Dois parlamentos* e *Serial*), o que marcaria definitivamente seu modelo poético: “Impressionou-me, de imediato, a sua imagem concreta, plástica, consequente: ‘a fome e seus batalhões/ de íntimas formigas.’” (CORDEIRO, 2004/ 2005, p. 318) Jaci Bezerra se encantara pela poesia de Carlos Pena Filho. Na prosa, o romance *O Lobo da Estepe*, de Hermann Hesse e *Fome*, de Knut Hansun, foram algumas das leituras emblemáticas que os impressionaram naquela fase.

Boêmio inveterado, Alberto da Cunha Melo imbuíu como estilo de vida os famosos versos da canção “Cotidiano nº 2”, de Vinícius de Moraes e Toquinho: “Misturo poesia com cachaça/ e acabo discutindo futebol”. (MORAES; PECCHI FILHO, 2003) Além das bibliotecas, os bares estavam no roteiro do grupo e serviam como redutos para ler e discutir política e poesia. Nesses encontros, costumavam selecionar criteriosamente os poemas que escreviam (desprezando aquilo que, segundo a sensibilidade de cada um, não prestava). Era a “Hora da Verdade”, como denominavam aquelas reuniões.

Naquele momento, iniciava o curso de Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Já bacharel, trabalhou durante onze anos para a Fundação Joaquim Nabuco, atuando como pesquisador. Foi quando publicou alguns trabalhos científicos, entre os quais se destaca *Planejamento sociológico* (1978), em parceria com Roberto Aguiar. Ao longo de sua carreira, ocupou outros cargos no funcionalismo público. Em 1979, assumiu a direção de assuntos culturais da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), cargo no qual ficou até 1980. Nesse mesmo ano, passou a morar no Acre, onde foi gerente de bem-estar social do Serviço Social do Comércio (SESC) até o ano seguinte. Lá também foi pesquisador da Comissão Estadual de Planejamento Agrícola. Não

conseguindo se adaptar à nova vida, dois anos depois, estava de volta à terra natal. Mais tarde, em 1988, foi diretor do arquivo público do estado e membro do Conselho Editorial da Cia Editora de Pernambuco (CEPE).

Outro destaque vai para sua carreira jornalística. De 1961 a 1963, com outros colaboradores, editou o periódico alternativo *Dia Virá*. Na década de 1970, foi coeditor literário do *Jornal do Commercio* (o titular era o poeta e jornalista Audálio Alves), onde publicou matérias de escritores diversos, em especial dois poetas que lançaram o Poema-Processo no Rio Grande do Norte: o potiguar Anchieta Fernandes, autor de *Por uma vanguarda nordestina* (1976) e Dailor Pinto Varela, goiano de nascimento e radicado em Natal desde criança, que debutou na literatura no mesmo ano, com a publicação de *Babel*. De 1982 a 1985, editou o suplemento *Commercio Cultural*, do *Jornal do Commercio*. Em 1992, escreveu o livros-reportagem *Um certo Jó Patriota* e *Um certo louro do Pajeú*, em homenagem a dois dos repentistas² mais conhecidos do Nordeste: Lourival Batista Patriota (notabilizado pela verve satírica e pela rapidez de raciocínio que o improviso exige, o que lhe rendeu o epíteto de “o rei do trocadilho”) e seu companheiro de inúmeras jornadas Louro do Pajeú. Entre 1994 e 1995, editou a revista *Pasárgada*. Entre 1998 e 1999, foi colaborador da coluna *Arte pela Arte*, do *Jornal da Tarde*, de São Paulo. Por fim, de dezembro de 2000 a novembro de 2007, foi colaborador fixo da coluna *Marco Zero*, da revista *Continente Multicultural*, com periodicidade mensal. As crônicas versavam sobre os mais variados assuntos. Em geral, falava de literatura e do meio literário, mas sempre estabelecendo conexões com as suas memórias e com outros campos da cultura que lhe interessavam, como a música, o teatro, as artes plásticas, a ética, a história, os rumos da política brasileira etc. Em 2009, algumas dessas crônicas foram compiladas e saíram em livro pela Companhia Editora de Pernambuco (CEPE).

Além de poeta, sociólogo e jornalista, Alberto da Cunha Melo foi também um nome muito importante na produção cultural do estado. Em 1979, com Jaci Bezerra, fundou as Edições Pirata, editora alternativa que revelou nomes como os de Gilberto Freyre, Ledo Ivo e

² Alberto da Cunha Melo era pesquisador da poesia popular e realizou inúmeros eventos que divulgavam o trabalho de cordelistas e poetas-cantadores. Afirmava sempre seu fascínio pelo caráter de improviso intrínseco no gênero repente. *Um certo Jó* chama a atenção por ter sido escrito nos dois dias subsequentes à morte de Lourival Batista Patriota, o Jó Patriota, em outubro de 1992. A reportagem foi publicada originalmente no Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado, em fevereiro de 2003, mas a edição em livro só aconteceu em 2002, pelo projeto “Uzyna Cultural”, com patrocínio do Sindicato dos Servidores Públicos Federais no Estado de Pernambuco (SINDESP). Em 08 de abril 2012, data na qual o poeta completaria 70 anos, o site *Plataforma pela poesia* <<http://plataforma.paraapoesia.nom.br/midias/>> lançou uma edição em formato eletrônico. Em “Poesia Oral” (segmento da apresentação do referido livro), comentando o espírito andarilho dos poetas populares, Cunha Melo parafraseia Euclides da Cunha e escreve: “O poeta-repentista é, antes de tudo, um eterno peregrino”. (MELO, 2002 [2012], p. 16)

Rubem Braga na poesia. Através dessas edições independentes, foi o maior incentivador do Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco (de 1979 a 1984, a Pirata publicou mais de 300 títulos). Sucedâneo da geração desbunde, espécie de continuidade das gerações mimeógrafo-marginal do eixo Rio-São Paulo, esse movimento literário promovia, até meados dos anos 80 do século XX, recitais de rua e publicações alternativas, o que contribuiu para revelar poetas como Cida Pedrosa, Francisco Espinhara, Eduardo Martins, Fátima Ferreira, Raimundo de Moraes, Jorge Lopes, Samuca Santos e Hector Pellizzi (argentino radicado no Recife no início da década de 1980).

Outro fato que revela a importância de Alberto da Cunha Melo para a produção cultural pernambucana é a sua direta participação, como idealizador e organizador, em diversos eventos literários, como o “Prêmio Carlos Pena Filho”, que contemplou autores locais na primeira edição (1982) e autores nacionais na segunda (1983), sob o patrocínio do Bar Savoy e do suplemento *Commercio Cultural*. Em 1985, com o fim da ditadura militar e início da redemocratização, o poeta também participou da diretoria que reinaugurou os trabalhos da União Brasileira de Escritores, seção de Pernambuco.

Mas retomemos à “Hora da Verdade”, em que as ardorosas discussões sobre literatura estreitavam laços e refinavam as sensibilidades artísticas do grupo. Em que as bebedeiras poética e étlica se misturavam, enfim. O interesse agora era publicar. Para tanto, Alberto da Cunha Melo, Jaci Bezerra, Domingos Alexandre e José Luiz de Almeida Melo pretendiam enviar seus poemas para César Leal, o então diretor do Suplemento Literário do *Diário de Pernambuco*. Ninguém, entretanto, esboçara coragem de fazê-lo, até o dia em que Jaci Bezerra, vencendo a timidez, decidiu enviar-lhe uma coroa de 15 sonetos, por intermédio do ascensorista do jornal. Junto aos poemas, havia um bilhete, datado de 15 de novembro de 1965, em nome dos quatro, “dizendo que cultivavam as musas sem interesse na glória, mas simplesmente querendo criar uma arte autêntica.” (POLO, 1995, p. 62) Leal ficou muito entusiasmado com o rigor formal aliado à verve imagético-simbólica da lírica de Jaci Bezerra e quis conhecê-lo. No jornal, publicou uma pequena nota, na qual elogiava seu trabalho e o convidava a apresentar-se na redação. Quando concluiu que ele e os outros poetas do grupo de fato existiam, publicou-os um a um. O primeiro texto a sair foram os “Sonetos da Procura”, de Jaci Bezerra, em janeiro de 1966. Em fevereiro, saíram “Dois Sonetos”, de José Luiz de Almeida Melo, e “Influência das Vozes”, de Alberto da Cunha Melo. Estava nascendo o “grupo de Jaboatão”, como ficaram conhecidos nas páginas do *Diário de Pernambuco*.

Em 1966 também saíria o primeiro livro de Alberto da Cunha Melo, *Círculo Cósmico*, que tem uma história, no mínimo, curiosa. Empenhado em publicá-lo, César Leal comprou o

papel da capa com seus próprios recursos e pediu ajuda ao senhor João Costa, do *Diário de Pernambuco*, para preparar os exemplares na gráfica do jornal. O detalhe é que Leal estava fraudando o selo da Imprensa Universitária da UFPE, para que o livro gozasse do *status* da instituição. O lançamento, no Restaurante Torre de Londres, foi um sucesso e o livro rendeu inclusive uma resenha n’*O Estado de S. Paulo*, pelo crítico Fábio Lucas. (LEAL, 1995) *Romances* (1967), de Jaci Bezerra e *Oração pelo Poema* (1969), de Alberto da Cunha Melo, ambos em separata da revista *Estudos Universitários* (agora com o aval oficializado da universidade) também foram publicados por iniciativa de César Leal. (CORDEIRO, 2003)

Outra figura importante para a projeção da geração 65 foi Elói Melo. Conta-se que Elói costumava dizer: “Só acredito em escritor que, quando começa a falar de literatura, o olho brilha”. Por sua iniciativa, foi lançada a antologia *Lírica* (1967), da qual participaram Alberto da Cunha Melo, Jaci Bezerra, Galdstone Vieira Belo, Marcos Santânder (pseudônimo de Marco Polo), Tarcísio Meira César e Ângelo Monteiro, com lançamento no Teatro Popular do Nordeste (TPN). Domingos Alexandre e José Luiz de Almeida Melo não participaram desse projeto. Elói Melo costumava editar com recursos próprios, inclusive o projeto inicial de *Lírica* era arrecadar fundos para publicar cada um desses poetas posteriormente, mas a edição teve muitos erros de impressão e acabou dando prejuízos. Em homenagem a esse espírito entusiasta, os amigos passaram a chamá-lo pelo epíteto “Elói Editor”, numa consciente alusão a José Olympio. (CORDEIRO, 2003; GERAÇÃO 65, 2008)

A publicação desses autores foi se estendendo para o *Jornal do Comercio*, cujo suplemento literário era dirigido pelo crítico Audálio Alves. Desse modo, as páginas dos periódicos puderam ampliar vários diálogos e convivências literárias. O que começara apenas com um núcleo de poetas da provinciana Jaboatão estendeu-se a um convívio com escritores diversos (inclusive prosadores, como Maximiano Campos): Almir Castro Barros (irmão de Jó Patriota), José Carlos Targino, José Rodrigues de Paiva, Lucila Nogueira, Marcus Accioly, Sebastião Vila Nova, Tereza Tenório, entre outros. Muitos deles também publicaram na revista *Estudos Universitários*. (CORDEIRO, 2003; GERAÇÃO 65, 2008)

Eis que surgia a “geração 65 de poetas pernambucanos”, designação sugerida pelo historiador Tadeu Rocha para substituir o conceito de “grupo” que se restringia aos poetas de Jaboatão. (CORDEIRO, 2003) Nascida sob o signo da ditadura militar, a geração 65 não só revelou novos autores, como elaborou respostas àquele conturbado cenário. Embora não tenha se proposto a construir uma arte politicamente engajada, o grupo tinha uma ideologia que comungava com os anseios de esquerda que marcaram a década de 1960 no Brasil e no mundo.

1.2 *TREZENTOS DESEJOS PRESOS, TRINTA MIL SONHOS FRUSTRADOS: RELAÇÕES ENTRE POLÍTICA E PRODUÇÃO CULTURAL NO BRASIL DAS DÉCADAS 60 E 70 DO SÉCULO XX*

Os anos 60 do século XX acompanharam uma série de mudanças, tanto no contexto político como no cenário cultural. No Brasil, o período coincide com a crise político-econômica vivida durante o governo João Goulart (1961-1964), marcado pela abertura aos movimentos sociais através das chamadas reformas de base, um conjunto de medidas sociopolíticas favoráveis à reforma agrária, ao combate ao analfabetismo (através do Programa Nacional de Alfabetização, coordenado por Paulo Freire), à ampliação do direito de voto a analfabetos e a setores inferiores das Forças Armadas (o que reforçava seu caráter populista) e à reforma urbana (cujo principal objetivo era criar condições que garantissem a propriedade de imóveis alugados aos inquilinos). Outro aspecto das reformas de base foi seu caráter nacionalista que previa uma maior intervenção do Estado na economia.

O carro-chefe das reformas de base era a defesa da reforma agrária. No sertão pernambucano, as Ligas Camponesas, lideradas pelo advogado Francisco Julião, representavam essa luta, responsável pela politização do campesinato. Durante quinze anos (entre 1940 e 1955), Julião percorreu a zona da mata pernambucana defendendo os direitos dos trabalhadores rurais. Eleito deputado federal em 1962, seu trabalho inspirou a lei que dispunha sobre o Estatuto do Trabalhador Rural, sancionada pelo presidente em 1963. O estatuto instituía direitos para o trabalhador do campo, como a carteira de trabalho, o limite de horas de trabalho, o repouso semanal e as férias remuneradas, além da obrigatoriedade do salário mínimo para o trabalhador do campo. (FAUSTO, 2010)

Fortaleceu-se também no governo reformista de Goulart o movimento estudantil que, através da União Nacional dos Estudantes (UNE), aquecia o debate sobre os contrastes da realidade brasileira e a necessidade das reformas. Em 1962, a radicalização das propostas de transformação social se fortaleceu com o Centro Popular de Cultura (CPC)³. Criado em 1961 com o objetivo de promover a inserção crítica e transformadora das massas no jogo político, o CPC defendia uma arte como instrumento de conscientização das classes oprimidas. Nesse período, através de programas itinerantes como o UNE-volante (para o qual Jango, inclusive, concedeu um avião), o projeto cepecista visitou diversas capitais do país, levando peças teatrais para bases estudantis, operárias e camponesas. O programa do CPC propunha uma

³ O CPC da UNE nasceu de uma dissidência do Teatro de Arena, de São Paulo (com o afastamento do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha), inspirado em experiências como o programa pedagógico do Movimento de Cultura Popular (MCP), fundado no Recife em 1960 por Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Paulo Freire, Francisco Brennand e outros.

“arte popular revolucionária”, que enfatiza a função social da arte, capaz de aproximar o intelectual das camadas populares. Nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 23):

Trata-se, claramente, de uma concepção da arte como instrumento de *tomada de poder*. A dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconsequente se a ela não se chegar pelo problema social. Na “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de “clareza com seu público”, o que não significa uma “negligência formal”. Ao contrário, cabe ao artista realizar o “laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais”.

Embora tenha concentrado suas atividades no teatro, intelectuais e artistas das mais variadas linguagens artísticas (literatura, música, cinema, artes plásticas etc.) integravam o núcleo formador do CPC, como Carlos Estevam Martins, Gianfrancesco Guarnieri, Ferreira Gullar, Vianinha, Capinam, Cecil Thiré, Carlos Vereza, Francisco de Assis, Fernando Peixoto, Flávio Migliaccio, Joel Barcelos, Nelson Xavier, Paulo Pontes, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Affonso Romano de Sant’Anna, Chico Nelson, Ferreira Gullar e Carlos Lyra.

É nesse clima fortemente ideológico, por exemplo, que Ferreira Gullar rompe com o neoconcretismo e se reconcilia com a poesia discursiva, dedicando-se à produção engajada, como os poemas dos *Romances de Cordel* (1962-1967): *João Boa-Morte*, *Quem matou Aparecida*, *Peleja de Zé Molesta com Tio Sam* e *História de um valente*. As duas primeiras obras narram as desventuras de personagens anônimos lutando contra a exploração no sertão e na urbe (o lavrador João Boa-Morte e a favelada Aparecida, respectivamente); a terceira é uma reflexão sobre o jugo imperialista (na figura de Zé Molesta contra Tio Sam); a quarta homenageia Gregório Bezerra, líder comunista pernambucano e ativista das Ligas Camponesas. Nesse espírito, também nascem versos como os de “Vivência”, poema de Paulo Mendes Campos: “Quero apertar a mão amiga e dura/ Dum operário// Mão-martelo que prega a investidura/ Do proletário”, em que o poeta expressa sua solidariedade ao povo. Como afirma Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 21),

[...] a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja no nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.

Tais reivindicações estavam em consonância com todo um questionamento sobre as incoerências de um país que mantinha estruturas arcaicas. O Partido Comunista Brasileiro (PCB) ocupava lugar de destaque na área cultural e seu ideário influenciava direta ou indiretamente artistas, intelectuais, jornalistas e outros profissionais liberais de esquerda (a própria UNE lhe era afiliada). Para o PCB, as reformas não seriam possíveis sem lutar contra a exploração latifundiária e o imperialismo. Vale lembrar que o contexto mundial era o da Guerra Fria, com seu subproduto óbvio da divisão política entre os blocos capitalista e socialista.

A Igreja progressista era outra força que crescia naquele momento. Na tentativa de conciliar o cristianismo ao discurso socialista, engajou-se na defesa das camadas populares, provocando a dissidência do clero em posições que iam do ultraconservadorismo à abertura a posições da esquerda, como diz Boris Fausto (2010, p. 245): “O anticomunismo cerrado foi dando lugar a uma atitude matizada: combatia-se o comunismo, mas reconhecia-se que os males do capitalismo tinham provocado a revolta e daí a expansão comunista.” Uma dessas tendências se expressou na formação da Juventude Universitária Católica (JUC). Assumindo posições socialistas, a JUC estabeleceu vínculos com o movimento estudantil (inclusive fornecendo líderes à UNE) e participou da luta em prol dos trabalhadores rurais. Em 1962, alguns dos membros jucistas participaram da Ação Popular (AP), organização revolucionária sintonizada com lideranças camponesas e operárias, o que provocou uma profunda crise com a hierarquia eclesiástica. (FAUSTO, 2010) A Teologia da Libertação foi a expressão máxima dessa corrente teológica, cujos representantes mais expoentes, Leonardo Boff e Frei Betto, de notável combatividade político-social, foram criticados pela ala mais conservadora da Igreja, que vê um marxismo cristianizado nessa tendência.

O primeiro impulso da atividade jornalística de Alberto da Cunha Melo coincide com essa militância operada por uma parte da classe média intelectualizada favorável às reformas de base. Em setembro de 1961, com José Luiz de Almeida, Pedro Vicente Costa Sobrinho e outros colaboradores, Alberto, então com 21 anos, editou o jornal *Dia Virá*, de inclinação anarcossocialista, que era distribuído pelas ruas, com o slogan “Um grito do estudante jaboatonense acordando a justiça”. Estavam unidos pelo forte anseio do sonho do comunismo. O jovem poeta escrevia crônicas, reportagens e editoriais, obviamente publicados sob pseudônimo ou sem identidade assumida para garantir a liberdade de expressão. Como dependia da conciliação entre os horários vagos dos colaboradores e da pequena tipografia (a gráfica de “seu” Mauro) onde era editado, o jornal tinha periodicidade irregular.

Mas não eram apenas esses problemas que os colaboradores do *Dia Virá* enfrentariam. Alberto da Cunha Melo, Luiz de Almeida e Costa Sobrinho estavam inteiramente sintonizados com as lutas do período: as Ligas Camponesas, o movimento estudantil, a Igreja progressista, o governo Miguel Arraes etc. Assim, os três foram pouco a pouco acumulando divergências ideológicas com os outros redatores. Certa vez, quando Costa Sobrinho estava viajando, Cunha Melo e Luiz de Almeida escreveram uma carta, em nome dos três, solicitando o afastamento do periódico. Uma polêmica com um jornalista foi decisiva para o desligamento dos rapazes, que foram alcunhados de “Os três mosqueteiros”. Finalmente, o *Dia Virá* acabou perdendo forças com a cisão do grupo e parou de circular na 18ª edição, antes mesmo do golpe militar. Com a ironia de quem sabe fulminar com elegância, o poeta declarou, alguns anos depois: “O anarquismo ou a liderança difusa salvou os redatores do ‘patriotismo corajoso’ dos torturadores militares ou paramilitares.” (MELO, 1978-2000 apud CORDEIRO, 2003, p. 22), registrando as implicações ideológicas dos que se opuseram àquelas lutas.

Com efeito, o clima de forte radicalização crescia no governo moderado de Goulart. Oscilando como um pêndulo entre a direita e a esquerda, a figura de Jango não era mais suficiente para conter o clima político que se tornava cada vez mais instável, até entrar por fim em colapso com o próprio sistema que favoreceu. Segundo Boris Fausto (2010, p. 246):

As reformas de base não se destinavam a implantar uma sociedade socialista. Eram uma tentativa de modernizar o capitalismo e reduzir as profundas desigualdades sociais do país a partir da ação do Estado. Isso porém implicava uma grande mudança, à qual as classes dominantes opuseram forte resistência. O governo e os grupos intelectuais de classe média que se mobilizavam pelas reformas de bases supunham poder contar com o apoio da burguesia nacional no combate contra o imperialismo e pela reforma agrária. Nesta ótica, os investidores estrangeiros seriam competidores desleais do capitalismo nacional; por sua vez, a reforma agrária incentivaria a integração da população do campo à economia de mercado, gerando assim uma nova demanda para os produtos industriais. Na realidade, os membros da burguesia nacional preferiram seguir outro caminho, separando-se cada vez mais do governo, diante do clima de mobilização social e da incerteza para os investimentos.

Daí também é possível inferir que a oligarquia rural e o empresariado urbano, além de incertos quanto aos investimentos, viram nas reivindicações pró-operariado a diminuição de lucros. Outras alas conservadoras da sociedade estremeceram diante da iminente revolução, como a Igreja (na sua aversão pelo comunismo que professava ideias anticristãs), os militares (a pretexto da “segurança nacional” e pela herança de uma mentalidade positivista, viam na ditadura tecnocrática a melhor forma de governo) e a classe média (temerosa de perder seus imóveis com a reforma urbana). As críticas contra o governo vinham de diferentes posições políticas, principalmente pela elevação nos gastos públicos responsável por uma inflação que

agravava a situação financeira do país. Daí para as cerca de 500 mil pessoas organizarem-se na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em São Paulo, foi apenas um passo. O movimento pretendia mobilizar a opinião pública contra João Goulart e demonstrar “que os partidários de um golpe poderiam contar com uma significativa base social de apoio.” (FAUSTO, 2010, p. 254). O apoio da maioria da imprensa também foi decisivo para a derrubada do presidente.

Em poucos dias, o golpe seria algo concreto. Com o objetivo de combater a corrupção e a ameaça comunista, além de incorporar o país às demandas do mercado internacional, os militares tomaram o poder, pondo fim ao período de experiência democrática (1945-1964) pós-Estado Novo. Goulart partiria para Brasília e, logo depois, para Porto Alegre, rumo ao exílio no Uruguai. Iniciava-se, em 31 de março de 1964, um dos períodos mais controvertidos da política nacional, a ditadura militar, que prevaleceria nos vinte e um anos seguintes.

Um dia após o golpe, o regime já punha em prática suas primeiras medidas repressivas. No Rio de Janeiro, a sede da UNE foi invadida e incendiada. A redação do jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, um dos poucos que apoiavam o governo Jango, foi destruída. A Universidade de Brasília (UNB) também foi invadida e Darcy Ribeiro foi afastado da reitoria. No Recife, mais de 100 prisões foram decretadas, entre as quais a do então governador de Pernambuco, Miguel Arraes, que teve o mandato cassado e os direitos políticos suspensos por dez anos com o AI-1, baixado em 9 de abril de 1964. Em junho, criava-se o Serviço Nacional de Informações (SNI), idealizado pelo general Golbery do Couto e Silva cujo objetivo era coletar e supervisionar informações subversivas. Na prática, era o primeiro passo para o controle do cidadão e se transformou em um centro de poder quase tão importante quanto o Executivo. (FAUSTO, 2010) Mas “a repressão mais violenta concentrou-se no campo, especialmente no Nordeste, atingindo sobretudo gente ligada às Ligas Camponesas. Nas cidades, houve intervenção em muitos sindicatos e federações de trabalhadores e a prisão de dirigentes sindicais”. (FAUSTO, 2010, p. 258) Alguns meses depois, com a chamada Lei Suplicy, a UNE entra na ilegalidade.

Embora debilitada, a oposição se rearticulava. Muitos líderes da Igreja progressista se defrontaram contra a ditadura, como Dom Hélder Câmara, um dos fundadores da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), nomeado ao cargo de arcebispo de Recife e Olinda dias após o golpe. As mobilizações ganharam mais força em 1968, o “ano que não acabou”, como disse Zuenir Ventura. Inspirada nas explosões libertárias do maio francês, toda uma agitação vai tentando enfrentar o regime. A culminância disso é a passeata dos cem mil, em junho, motivada pela indignação com violências cometidas pelo governo, como o assassinato

de um estudante no bar Calabouço, no Rio de Janeiro. Em alguns grupos de esquerda radical, crescia a perspectiva da luta armada como meio de combater a ditadura. Mesmo na clandestinidade, a UNE mantém algumas articulações e realiza, em outubro, o XXX Congresso em Ibiúna (SP), que resultou, numa manhã de garoa fina e frio intenso, na prisão de cerca de mil estudantes. Em dezembro, o lendário show “Opinião”, idealizado por artistas ligados ao CPC, como Vianinha, Paulo Pontes, Armando Costa e Ferreira Gullar, e dirigido por Augusto Boal, tornou-se o maior sucesso do ano no Rio. Com estreia na sede do Teatro de Arena, o musical trazia uma conotação provocativa e política, “num espetáculo aparentemente despojado mas de concepção sofisticada”. (MOTTA, 2009, p. 67) Nara Leão, Zé Keti e João do Vale dividiam o palco, levando o público ao êxtase com os versos da metáfora bossanovista contra o golpe militar que desmanchara o carnaval da liberdade: a “Marcha da quarta-feira de cinzas” com a melodia melancólica de Carlos Lyra:

Acabou nosso carnaval
Ninguém ouve cantar canções
Ninguém passa mais brincando feliz
E nos corações
Saudades e cinzas foi o que restou

Pelas ruas o que se vê
É uma gente que nem se vê
Que nem se sorri
Se beija e se abraça
E sai caminhando
Dançando e cantando cantigas de amor

E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade

A tristeza que a gente tem
Qualquer dia vai se acabar
Todos vão sorrir
Voltou a esperança
É o povo que dança
Contente da vida, feliz a cantar

Porque são tantas coisas azuis
Há tão grandes promessas de luz
Tanto amor para amar de que a gente nem sabe

Quem me dera viver pra ver
E brincar outros carnavais
Com a beleza dos velhos carnavais
Que marchas tão lindas
E o povo cantando seu canto de paz
Seu canto de paz.

(MORAES; LYRA, 2003)

Composta inicialmente para se referir ao carnaval propriamente dito, a letra de Vinícius de Moraes, pela ambiguidade de sua construção, acabou assumindo um tom político a partir do show “Opinião”. O populismo típico das produções engajadas aparece na canção mesclado ao estado de graça (“Pelas ruas o que se vê / É uma gente que nem se vê / Que nem se sorri / Se beija e se abraça / E sai caminhando / Dançando e cantando cantigas de amor”), marcando a transição para o nascimento da “esquerda festiva”, expressão de Roberto Schwarz para se referir ao discurso firmado pelo Tropicalismo em 1967/68: com uma posição desconfiada em relação “ao tom grave e nobre da prática e do discurso político que caracterizava e definia a ação cultural da geração anterior” (HOLLANDA, 2004, p. 37-38), afirma a festa como resposta à opressão. A canção “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, ecoada nos famosos festivais de música daquele período, é emblemática para tal objetivo. Como afirmou Silviano Santiago (2002, p. 26), “[...] condenado à inexistência política, o artista não perdia a bossa e a raça.”

Como se vê, embora o poder político estivesse nas mãos da direita, as atividades culturais estavam claramente mergulhadas no ideário da esquerda. Em outras palavras, embora o golpe tenha sufocado o discurso engajado nacionalista e populista herdeiro do Partidão, o pensamento da intelectualidade permanece marcadamente progressista, como comenta Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 35).

Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedidas de chegar às classes populares, a produção engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – a ser consumida por um público já ‘convertido’ de intelectuais e estudantes da classe média. A perda do contato político com o *povo* e a incapacidade de uma reflexão crítica a respeito da derrota sofrida criaram num primeiro momento uma situação em que a produção artística preservava-se marcadamente didática e ingênua – apregoando obviedades para um público “culto” e, *grosso modo*, de esquerda. Os espetáculos são verdadeiros *meetings* onde a *intelligentisia* renova entre seus pares suas inclinações populares, antiimperialistas, socialistas e revolucionárias. Mais do que nunca a intelectualidade faz de sua opção “revolucionária” uma opção “espiritual”. Enquanto ela reitera em seus encontros cívico-teatrais os propósitos de não dar tréguas à ditadura e aos *yankees*, sua produção começa a formar um público consumidor de cultura “revolucionária” – um processo que virá por vários caminhos, nos anos seguintes e até nossos dias, configurar um rentável comércio de obras engajadas, perfeitamente integradas aos esquemas de produção e consumo controlados pelo sistema. Como dizia Benjamin, referindo-se à literatura de esquerda na Alemanha, o aparelho burguês de produção e publicação é capaz de assimilar uma quantidade surpreendente de temas revolucionários e, inclusive, de propagá-los, sem pôr em risco sua própria permanência e a da classe que o controla. Nessas circunstâncias, boa parte das chamadas obras de esquerda acabam por não ter outra função além de conseguir obter da situação política efeitos renovados para o entretenimento do público.

Concordando com as palavras de Hollanda, Silviano Santiago, no ensaio “Poder e alegria”, analisa o deslize temático que aconteceu da literatura engajada de dicção populista

para as produções pós-64. Para o ensaísta, o traço básico desta nova abordagem é deixar de apresentar a tese marxista da exploração do homem pelo homem como tema principal e dominante. Se antes a literatura dramatizava histórias com personagens marginalizadas, como as de João Boa-Morte e Aparecida, propondo por meio dessas histórias a conscientização político-partidária das massas, numa crítica direta ou velada à oligarquia rural e ao empresariado urbano; a partir do golpe militar, ela passa a refletir sobre as arbitrariedades do poder, aproximando-se tanto das tendências da literatura latino-americana daquele momento como dos princípios estéticos fundamentados pelo romance neorrealista de 30. Segundo Santiago (2002, p. 14):

De maneira tímida e depois obsessiva, a literatura brasileira, a partir da queda do regime Goulart e do golpe militar de 64, passou a refletir sobre o modo como funciona o *poder* em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e o bem-estar dos cidadãos. Refletindo sobre a maneira como funciona e atua no poder, a literatura brasileira pós-64 abriu campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo, principalmente aquela que, na América Latina, tem sido pregada pelas forças militares quando ocupam o poder, em teses que se camuflam pelas leis de segurança nacional.

Dessa maneira, como uma espécie de resposta ao autoritarismo, a literatura brasileira pós-64 passa a enfatizar uma prosa de ficção com uma abordagem mais realista, incorporando os signos da vida urbana, elementos do fantástico, do insólito, do absurdo, da linguagem cinematográfica ou, ainda, uma roupagem alegórica, típica das canções populares, como estratégia para burlar a censura. Gêneros como o romance-reportagem, a prosa autobiográfica e o romance policial eram uma opção de resposta direta ao aparato repressivo do Estado, a ponto de escritores que investiam na narrativa de introspecção psicológica, como Clarice Lispector e Lúcio Cardoso, serem vistos sob a pecha de “alienados”. A poesia passou trilhar os caminhos dos folhetos de mimeógrafos, das revistas e jornais literários alternativos, explorando caminhos performáticos e se encontrando com a complexidade metafórica da canção popular por ruas, bares, cinemas e teatros. Uma vez que a imprensa estava obrigada ao silêncio, direta ou indiretamente, na produção literária e na cultura de protesto, contávamos com expressões artísticas que assumiam o papel de denunciar as misérias da sociedade.

Mas como as produções subversivas puderam romper as inúmeras barreiras censórias? Uma explicação plausível a esse impasse podemos encontrar em *Literatura e vida literária* (2004), de Flora Süssekind, que, na esteira de Roberto Schwarz e Silviano Santiago, reúne análises em torno das tensões literatura/censura e expõe um panorama da produção literária das décadas de 70 e 80 do século XX. No ensaio “Censura: uma pista dupla”, que integra a

obra supracitada, a autora mostra que a censura não foi, ao contrário do que comumente se imagina, o único ou o mais eficiente recurso repressivo dos governos militares. Entre 1964 e 1968, houve uma atitude ambivalente em relação ao discurso crítico e às manifestações artísticas da esquerda. No governo Castelo Branco, essa ambivalência se expressou da seguinte maneira: por um lado, uma política expansionista, com amplas concessões aos meios da comunicação de massas, sobretudo a televisão; por outro, uma postura flexível e até certo ponto “liberal com relação à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda” (SÜSSEKIND, 2004, p. 22), desde que estas estivessem limitadas a um determinado grupo social já simpaticizado ao ideário esquerdista e que não estabelecessem vínculos de interlocução com as massas. Nas palavras da autora:

Tiro certeiro o da estratégia autoritária nos primeiros anos de governo militar. Certo e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis expectadores já tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em plateia consome o espetáculo em que se transformam o país e sua história. A utopia do “Brasil Grande” dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem os media e sem público, a produção artística se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém a ouvia. A não ser outras cassetas iguais. (SÜSSEKIND, 2004, p. 24):

Tomando a imagem da profetisa troiana, a quem cabia a tarefa de anunciar os infortúnios da inexorabilidade do destino, Süssekind mostra como a produção cultural daquele momento era referta de um discurso comungado por grupos específicos, como o movimento estudantil, as forças sindicais e uma determinada faixa politicamente radical constituída na classe média, o que a tornaria desacreditada das outras camadas da sociedade. A ampla concessão de redes de TV a empresários e, conseqüentemente, as facilidades na liberação de crédito pessoal para a compra de aparelhos televisores pelas camadas populares foi uma estratégia de controle social para apartar as massas do discurso da esquerda.

Inclusive, a postura ambivalente do grupo castelista não satisfazia aos setores da chamada “linha dura” dos militares, atraindo diversos adversários que viam no governo de Castelo Branco uma postura complacente com os inimigos. Crescia “[...] a percepção de um erro de cálculo na estratégia cultural do governo militar.” (SÜSSEKIND, 2004, p. 27) O alarme viria com o resultado das eleições, que marcou a vitória da oposição em dois estados importantes: Minas Gerais e Guanabara, em outubro de 1965. Nesse mesmo mês, sob pressão dos setores da “linha dura”, Castelo Branco baixa o AI-2, que estabelecia em definitivo que as eleições para presidente e vice seriam decididas pelo Congresso e extinguiu o multipartidarismo, permitindo a organização de apenas dois partidos políticos: a Aliança

Renovadora Nacional (Arena), reunindo o apoio ao governo, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), agrupando a oposição. Por fim, o general Artur da Costa e Silva, o “Tio Velho”, como era conhecido pelos deflagradores do golpe, assume o governo em março de 1967. (FAUSTO, 2010)

Agora, o cenário ambivalente dos quatro primeiros anos do regime militar daria lugar ao período de confusão e opressão que se iniciava em 13 de dezembro de 1968. A partir daí, o Brasil conheceria o mais radical recurso repressivo do Estado autoritário, o AI-5, com o qual entrávamos definitivamente numa ditadura. Para sufocar os movimentos de contestação, principalmente pela disposição pela luta armada que crescia entre determinados grupos da esquerda radical, o regime incorporou um comportamento mais impiedoso, com cassações de direitos políticos, demissões, torturas, prisões, suspensões de *habeas corpus* e apreensões de obras artísticas, empreendidas em nome da sempre alardeada “segurança nacional”. Instaurava-se de modo decisivo “o império do medo”, na expressão acertada de Flora Süssekind, com a supressão das liberdades individuais e com o risco das delações que iam se instalando.

O período de confusão e opressão que se iniciara com Costa e Silva prossegue na Junta Militar e culmina com o governo de Emílio Garrastazu Médici, eleito presidente pelo Congresso Nacional nas eleições de 25 de outubro de 1969. Iniciava-se o período mais sombrio da república no Brasil. Não é à toa que o jornalista João Saldanha (técnico da seleção que foi afastado por motivos políticos, sendo substituído por Zagallo), na década de 1980, chamou o general de “maior assassino da história do Brasil”. Mais do que antes, a tortura era legitimada como método para obter informações. Além disso, sufocavam-se definitivamente os grupos da esquerda radical sequiosos da luta armada. Como diz Boris Fausto (2010, p. 267):

Os grupos armados urbanos, que a princípio deram a impressão de desestabilizar o regime com suas ações espetaculares, declinaram e praticamente desapareceram. Esse desfecho resultou, em primeiro lugar, da eficácia da repressão, que abrangeu os ativistas da luta armada e seus simpatizantes, constituída esta última sobretudo por jovens profissionais. Outro fator foi o isolamento dos grupos de massa da população, cuja atração por suas ações foi mínima, para não dizer nenhuma. A esquerda radical equivocara-se completamente, pensando poder criar no Brasil um novo Vietnã.

De maneira resumida, o foco do grupo ligado ao general Médici se concentrava em duas estratégias: a repressão e a propaganda da prosperidade econômica.

Para fortalecer a primeira, em 1970, sob a direção do Exército, é criado o Destacamento de Operações e Informações e Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-

CODI), uma articulação de inteligência que unificava as informações da Marinha, Exército, Aeronáutica, Corpo de Bombeiros, Polícia Civil, Polícia Militar e Polícia Federal, e que tinha total autonomia para interrogar, prender, torturar e matar integrantes dos grupos revolucionários ou, ainda, seus simpatizantes. Nesse momento, os centros de informação chamam a atenção tanto pelo treinamento técnico de tortura dado por militares norte-americanos da Agência Central de Inteligência⁴ como pela participação de diversos profissionais que serviam ao aparato da repressão, como médicos que omitiam as verdadeiras *causa mortis* em laudos cadavéricos de brasileiros mortos pelo Estado autoritário.

A segunda estratégia do governo Médici consistia na espetacularização do chamado “milagre econômico”, período compreendido entre os anos de 1969 a 1973, caracterizado por um vertiginoso crescimento econômico e pelas relativas baixas taxas de inflação, que instaura no imaginário da população a fantasia de um Brasil em vias de se tornar uma grande potência mundial. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 100-101),

[...] a virada da década corresponde a uma nova derrota dos movimentos de massa – especialmente o de composição estudantil – e das esquerdas. O chamado “segundo golpe” instala definitivamente a repressão política de direita organizada pelo estado e marca a abertura de um novo quadro conjuntural onde a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do “milagre brasileiro”. O país torna-se uma “ilha de tranquilidade”, extremamente atraente para o capital monopolista internacional que aperta os laços de dependência, assegurando sua integração com as classes dominantes internacionais. Passa-se a viver um clima de ufanismo, com o Estado construindo seus grandes monumentos, estradas, pontes e obras faraônicas, enquanto a classe média, aproveitando-se das sobras econômicas do “milagre”, vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos conjugados para veraneio. No campo da produção cultural a censura torna-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico. Não mais apenas os militantes são violentamente perseguidos, como professores, intelectuais e artistas passam a ser enquadrados à farta na legislação coercitiva do estado, sendo obrigados, em muitos casos, a abandonar o país.

Na euforia dos avanços na esfera econômica e sob a aparente tranquilidade que ele trazia ao país, os brasileiros estavam “ligados na mesma emoção”: o espetáculo do futebol. Enquanto alguns morriam com o abuso generalizado do poder representado pela escalada de violência militar e policial, muitos ovacionavam a conquista do tricampeonato da Copa.

Mas, se convenientemente a imprensa foi calada, muitas cenas daquela realidade opressora, como numa espécie de justiça, puderam ser vertidas na literatura. Não que ela seja obrigada a essa tarefa, mas, se uma das funções do escritor é ser testemunha deste mundo, é natural que a atividade literária aponte os problemas e os denuncie para, de alguma maneira (mesmo que não concretamente), resolvê-los.

⁴ Em inglês, *Central Intelligence Agency* (CIA).

1.3 A ESPERANÇA ERA MAIOR QUE A REALIDADE: PERCURSOS DA GERAÇÃO 65

Da mesma maneira que os governos militares não devem ser entendidos como um todo coeso, as produções literárias pós-64 (ainda que unidas pelo ponto básico de responder esteticamente às arbitrariedades do poder, como sustenta Silviano Santiago), não devem ser explicadas tão-somente pela questão biográfica ou social dos autores e suas relações com a censura. Tais produções também não constituem um único prisma. Até porque seria um truísmo afirmar o eixo Rio-São Paulo como centro hegemônico da produção cultural do Brasil. Nesse sentido, é pertinente pensar em que níveis e de que maneira a literatura escrita em outros estados elaborou suas respostas pessoais às pressões sociopolíticas daquele contexto. Ainda assim, poderíamos incorrer na falácia de apagar as marcas individuais de cada escritor ou, ainda, ignorar o porquê de determinados gêneros literários terem sido mais consagrados que outros. Como afirma Flora Süssekind (2004, p. 20):

Caberia perguntar, em suma, por que a vitória das parábolas, biografias e do naturalismo em detrimento de uma literatura que jogasse mais com a elipse e o chiste? Em geral sequer se pensa na possibilidade de um encaminhamento menos documental ou alegórico para a literatura do período. Imagina-se que essas seriam as únicas saídas possíveis tendo em vista o rigor da censura. Quando lembramos, no entanto, a existência de textos mais tensos e capazes de trabalhar ficcionalmente com silêncios, cortes, risos nervosos, não parecem tão inevitáveis assim os rumos tomados pela literatura brasileira pós-64. A censura deixa de ser explicação suficiente e nota-se que ela mesma é apenas um dos personagens criados nos dois últimos decênios. E personagem talvez não tão poderoso quanto se imaginava.

Dessa maneira, a literatura brasileira pós-64 traz em seu bojo uma multiplicidade de questões. Mas, no momento, a intenção é traçar um breve recorte sobre as tensões dicotômicas entre a literatura do movimento pernambucano de 65 e outras produções brasileiras daquele período.

O ponto em comum é autoevidente: a geração 65 nasce sob o golpe militar (e se desenvolve a partir dele). Poderia nascer daí a seguinte objeção: como um movimento literário pode coincidir com um momento político essencialmente autoritário? Em meio aos eventos comemorativos aos trinta anos do nascimento da geração 65, em entrevista ao jornalista Mário Hélio, no *Jornal do Commercio*, em 20 de março de 1995, Alberto da Cunha Melo se expressou sobre essa (aparente) contradição. A meu ver, o depoimento do poeta que se relaciona claramente à postura ambivalente do governo castelista:

Posso dizer que foi um paradoxo histórico. No momento em que as oligarquias uniam-se aos militares para interromper todo um processo que visava a uma maior

distribuição de renda no País, não foram os filhos dessas oligarquias os contemplados com espaço nos jornais e na UFPE. Mas o paradoxo é aparente. 64 não foi 68, quando a ditadura tirou a máscara e botou o capuz. O fenômeno de surgimento desses poetas (pelas mãos de César Leal) tem características democráticas e pode ser considerado resíduo do pré-64. Eles, oligarcas e generais, ainda estavam meios estonteados. O Brasil era muito grande para ser sufocado tão rapidamente. Eles precisaram treinar durante quatro anos para sufocar, mesmo, o que havia de melhor na cultura brasileira. (MELO, 1995 apud CORDEIRO, 2003, p. 29).

Herdeiro das diversas transformações históricas do século XX, marcado pela experiência de duas grandes guerras, bem como das disputas ideológicas e conflitos indiretos da Guerra Fria, além da revolução cultural operada pelas explosões libertárias, o movimento representa a intelectualidade pernambucana testemunha do tenso cenário político do Brasil a partir da década de 1960, como lembra o sociólogo Roberto Aguiar:

Nós somos filhos da Guerra ou do imediato pós-guerra. Fomos educados na Guerra Fria. Fomos rebelados contra a autoridade, libertados dos confessionários e escravizados pelas psicoterapias. Indignados com as injustiças sociais e vacilantes entre o capital, o fascínio de Che Guevara e as Encíclicas de João XXIII. Apaixonados pelo romantismo dos Beatles e atraídos pela Chinesa de Godard ou, mais ainda, pela Chinesa de Mao Tsé Tung. Éramos pluralistas, embora quase que ortodoxos na nossa crença de democracia. A democracia surgia naquele tempo menos como uma prática das liberdades individuais e mais como uma doutrina que necessita ser imposta, porque não apresentávamos os versos de Camões no *Estadão*, asfixiando a liberdade de falar. Vivemos esse clima de ser do contra e, portanto, de esquerda [...] Alguns na adolescência, viveram a experiência de 1964, no fervor entra a luta contra o golpe [...] Várias vezes, portanto, a gente fazia profissão na Livro 7, usávamos o deboche, a crítica, o sarcasmo para também mostrar o nosso desagrado e também para contestar a situação. (AGUIAR, 1995 in BEZERRA, 1995, p. 152-153)

Dessa maneira, os jovens pernambucanos da geração 65 vivenciaram experiências idênticas às de outros autores que lhe são contemporâneos. No Recife, um dia após o golpe, em meio a uma confusa manifestação estudantil, o poeta Jonas Barros, aluno do Colégio Estadual de Pernambuco, morria atingido por tiros da polícia. Alguns dos estudantes que editavam o jornal *O Secundarista*, idealizado e articulado pelos irmãos José Fortuna de Melo e Marcelo Mário de Melo, onde eram publicados poemas de autores diversos, foram presos. Outros tiveram que silenciar sua voz. Assim, apesar de não ter sido propriamente engajada, a geração 65 esteve imersa em inúmeras tensões e de alguma maneira alguns de seus integrantes verteram para suas produções literárias as experiências que tiveram e os anseios que alimentavam para prosseguir em tempos especialmente confusos.

Como se lê no depoimento de Roberto Aguiar, a partir da década de 1970, em plena atmosfera sufocante da forte censura, nascia a Livraria Livro 7, uma espécie de anexo do *Jornal do Commercio*, no momento em que o suplemento literário era editado por Audálio

Alves e Alberto da Cunha Melo. A livraria⁵ se tornou o principal refúgio da geração 65, num momento de grande atividade cultural, com lançamentos de livros, recitais, torneios de xadrez, exposições de filmes, exposições etc., que ampliou diálogos para seu processo de amadurecimento. Foi na Livro 7 que, inclusive, entre 1971 e 1972, intermediado pelo livreiro Tarcísio Pereira, Roberto Aguiar conheceu Cunha Melo.

Em 1971, o então estudante de Filosofia Ângelo Monteiro se destacava na militância estudantil, o que o levaria à prisão no mesmo ano. Na Estação Rodoviária, quando interpelado por policiais civis que queriam uma explicação sobre o título de um pacote de livros que trazia consigo (*Proclamação do verde*), o poeta espertamente respondeu: “É uma homenagem às Forças Armadas Brasileiras e à bandeira brasileira.” (GERAÇÃO 65, 2008)

Mas, obviamente, a história era outra. E nela temos um exemplo da diferença entre a geração 65 e as outras produções poéticas que lhe são contemporâneas: a presença do elemento discursivo e a retomada de valores tradicionais da poesia – o verso, o metro, a imagem verbal, como se lê no poema “S.O.S ou a solidão do poeta diante de Deus” (MONTEIRO, 2008, p. 356):

Senhor, salvai-nos da ilha
e o seu verde sortilégio.
Que sem rômulos e remos,
partilhamos irmãmente
do mesmo quinhão de tédio.
Sepultados nesta ilha
e juntos, despetalando
flor de angústia e de mistério.

Salvai-nos, Senhor, da ilha
não só da ilha: do vento
que abafa nossas palavras.
Não só do vento: do sonho
que é maior que a realidade.
Não só do sonho: de tudo
que nem junta nem separa.
De tudo: ilha, vento, sonho,
e a renascida esperança
sempre em nós fosforeando.

Dai ao menos que tenhamos
a certeza do naufrágio.
E a rosa solar, que aponte
caminhos desafoçados,
purificando horizontes
da lembrança de afogados.

⁵ Com uma quantidade de 60 mil títulos ocupando uma área de 1.200 m², a Livro 7 foi considerada pelo *Guinness Book* como a maior livraria do Brasil. Em suas paredes constavam fotografias de personalidades como Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, César Leal, João Cabral de Melo Neto. Entre uma de suas prateleiras, havia ainda uma frase de Fernando Sabino, segundo a qual a Livro 7 seria uma “Maracanã dos livros”.

Salvai-nos, Senhor, da ilha
 e da música esquisita
 do nosso equilíbrio vão.
 Equilíbrio de encalhados
 no vazio, sem posição
 senão a de segurar-se
 dos nossos navios, nos cascos
 que encalhados ficarão,
 suspensos também sobre o abismo
 do verde sem remissão.

(MONTEIRO, 2008, p. 356)

Como se vê, o sentimento que perpassa no poema de Ângelo Monteiro é de desalento, anunciado já mesmo no título. Porém, a opção pela primeira pessoa do plural reforça a intenção de incluir uma comunidade de homens e mulheres que partilham desse mesmo caso. Retomando a história mítica da fundação de Roma, o eu lírico clama a Deus a salvação de si e dos outros, pois todos habitam um lugar metaforizado em “ilha” de “verde sortilégio”, o que sugere o alheamento da humanidade que jaz submetida às tramoias de um destino que continuamente só oferece “o mesmo quinhão de tédio.” Mesmo elaborado pela cosmovisão católica que lhe é característica (a lírica de Ângelo Monteiro retoma a expressividade e a perspectiva mística da poesia religiosa de Jorge de Lima, mas sem os influxos surrealistas deste), o tom soturno e a complexidade metafórica do poema dão margem a uma interpretação consoante à opressão daquele momento.

O desejo da geração 65 em responder às propostas radicais e revolucionárias das experiências vanguardistas se confirma nas palavras de Alberto da Cunha Melo (GERAÇÃO 65, 2008) quando afirmou: “Neste estado, em relação à grande arte, o pintor não largou a figura, o músico não largou a melodia e o poeta não largou o verso. Para as vanguardas que trocaram a estrutura métrica pela geométrica, eu, que pratico o verso, sou um ultrapassado poeta discursivo”. Em outro depoimento, quando concedeu uma entrevista coletiva (CORDEIRO, 2004/2005, p. 321), o poeta reiterou como pensa a atividade poética:

Se a poesia é, de fato, uma arte, ela exige o que nos ensina o velho Bandeira: “disciplina de ideias, disciplina de formas, disciplina dos sentidos”. Um verso submetido a uma disciplina não é, obviamente, livre. Quando tento uma classificação para o que é chamado de verso livre, ela é provisória, para uso exclusivamente pessoal, e será posta de lado no dia em que encontrar algum texto teórico sobre o assunto. Ela só leva em consideração poemas consagrados ou que eu considero uma obra de arte. A enxúndia irresponsável que se multiplica como urtiga por toda a parte não é levada em consideração.

Guardadas as devidas peculiaridades, essa visão de criação artística que não prescinde do apuro formal pode se estender aos demais integrantes do grupo, que, ao restaurar as

estruturas tradicionais da poesia, submetendo-as a um exercício de rigor, buscou retomar as tendências estetizantes da geração 45, não para repetir alguns de seus tons desgastados e passadistas, como se a poesia fosse apenas um arranjo mecânico-aritmético eximido da renovação da linguagem comum, mas sim para aceitar o desafio de renovar a arte poética num contexto que sentenciara a sua morte:

Se há uma característica que pode ser apontada como uma constante em nossa geração, esta vem a ser antes a diversidade de pressupostos estéticos que a homogeneidade de princípios que comumente costumam diferenciar uma geração de outra. Diversidade e não dispersão; diversidade de trajetórias existenciais e artísticas, que fez de nossa geração a menos acadêmica e formal das últimas décadas. Mas, ao adotarmos formas expressionais mais ou menos opostas, tivemos sempre em comum o zelo pela palavra, e alguns, dentre nós, a preferência por certas combinações métricas como a redondilha maior, o decassílabo, o octossílabo e o eneassílabo. E isso, apesar de uma aparente – só aparente – similitude, sem que os mestres fossem da geração de 45, porém os das gerações anteriores, com exclusão de dois da primeira, que tanto influenciaram alguns de nossos companheiros, como João Cabral, pernambucano, e Carlos Pena Filho, nascido em Portugal e radicado, desde menino, no Recife, onde morreu precocemente. (MONTEIRO, 1995, p. 73)

Nesse sentido, uma geração literária não se encerra tão-somente nos pressupostos ideológicos e estéticos que os artistas tomam frente aos eventos históricos. É também um terreno emaranhado que pode abarcar amplitudes de estilos e de posicionamentos num determinado contexto. Para Octavio Paz (1996, apud WILLER, *on line*), uma geração, além de ser “uma sociedade dentro da sociedade e, às vezes, frente a ela”, tem em si mesma uma natureza heterogênea: “Com frequência dividida em grupos e facções que professam opiniões antagônicas, cada geração combina a guerra exterior com a intestina”. Isso sugere a convivência de correlações tanto diversas quanto convergentes. Analisar as tendências do projeto de uma determinada geração é uma tarefa difícil, como lembra o próprio Alberto da Cunha Melo (in PATRIOTA, 1998, *on line*), ao tentar definir a geração 65:

Basicamente, é uma poesia discursiva, embora um e outro excursionem eventualmente pela poesia visual, a da apreensão imediata (eu mesmo faço experimentos à margem de minha obra e não os incluo em nenhum livro, ou seja, meu experimento já nasceu póstumo). No mais, predomina uma grande heterogeneidade, tanto estrutural quanto textual. O único manifesto da Geração foi individual, divulgado por Marcus Accioly, lançando sua proposta de um novo épico. Um crítico – e tem de ser da altura de um César Leal, um Mário Hélio – vai ter um trabalho para encontrar regularidades no meio de tanta variedade estilística da Geração 65.

O crítico Hildeberto Barbosa Filho (1995, p. 30), no ensaio *Cartografia poética de Pernambuco*, apresenta um retrato da multiplicidade temática e estilística dessa geração. Em suas palavras:

A linha discursiva predomina, sobremaneira com a herança lírica, sedimentada na temática amorosa, erótica, telúrica, existencial, cotidiana e metafísica, numa mostra polifônica que noticia, na unidade do sentimento poético, a diversidade de realizações. A velada sensualidade de uns sabe coexistir com a sensualidade palpável de outros assim como a nota filosófica e mítica de certas expressões não chegam a abalar a sintaxe lúdica e despachada que alguns poetas trilham sem preconceitos. Pensássemos numa caracterização de estilos, teríamos o que Erich Auerbach denomina de estilo mesclado, pois aparece de tudo um pouco: o grave, o leve, o formal, o popular, o erudito, o coloquial, o fragmentário, o alternativo etc. Outra nota forte reside na pesquisa metalinguística muito peculiar ao gosto de certas vozes modernas que, para além de contornar as virtualidades estéticas do real, transformam o poema em matéria de pura reflexão poética. O sopro épico e a vertente social e participante comparecem na linguagem de alguns autores, da mesma maneira que a excepcionalidade de um discurso verbivocovisual, comprometido em primeira instância com os artefatos do significante.

Dessa maneira, a multiplicidade temática e estilística da geração 65 é bastante diversa de outras expressões poéticas brasileiras que lhe são contemporâneas. Para Ângelo Monteiro, o traço que é decisivo nessa distinção é a opção pelo o que ele chama de “poesia artística”: (1995, p. 71):

[...] Mas nós da Geração 65 fomos condenados ao Nordeste [...] Com certeza duas características podem ser assinaladas como radicais na formação da nossa feição poética: é a única região em que a poesia artística é o gênero mais cultivado, dentro da melhor e mais rigorosa tradição, inclusive da modernidade, e também o único reduto vivo da poesia oral, eternizada pelos seus repentistas e cantadores. Evidentemente a circunstância de aqui vivermos e escrevermos nos isolou numa espécie de Grécia mítica, fechada em si mesma, dentro do continente brasileiro; isolamento agravado, além das disparidades regionais e da política cultural hegemônica do eixo Rio-São Paulo.

Com exceção de alguns nomes, a exemplo de Joaquim Cardozo⁶, Fernando Monteiro e Raimundo Carrero⁷, e recentemente do próprio Ângelo Monteiro⁸, a maioria dos autores da geração 65 está “ilhada” no arquipélago de Pernambuco.

Mas, por outro lado, sua história demonstra a importância que teve no cenário cultural do estado, principalmente depois de 1979, quando foram fundadas as Edições Pirata, uma editora idealizada por Alberto da Cunha Melo e Jaci Bezerra, responsável pela publicação de inúmeros poetas recifenses. A impressão era feita usando a máquina do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), atual Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), onde trabalhavam Bezerra, Cunha Melo e Sebastião Vila Nova. Com a proposta de que o poeta teria que ser o operário do livro, o processo de edição era quase todo artesanal: os livros eram colados manualmente, num movimento giratório, em torno de uma mesa, pelos

⁶ Joaquim Cardozo elabora uma poesia que faz incursões pelo visual. Já foi publicado na revista eletrônica *Modo de usar & Co.*, editada por Ricardo Domeneck, Fabiano Calixto, Angélica Freitas e Marília Garcia. A revista é uma referência para aqueles que gostam de conhecer novas linguagens poéticas.

⁷ Fernando Monteiro e Raimundo Carrero atualmente são colonistas do jornal literário *Rascunho*.

⁸ Os livros de Ângelo Monteiro têm sido publicados nos últimos anos pela editora *É Realizações*.

participantes do Coletivo Pirata Cultural. Como não dispunham de dinheiro para costurar os livros, as lombadas eram serradas com serrote, até depois os livros serem encapados. Cada obra era lançada com cerca de 300 exemplares. Os *releases* para jornal eram escritos por Cunha Melo. Os lançamentos aconteciam na Livraria Livro 7. Como ressaltou Eugênia Menezes no filme *Geração 65 – aquela coisa toda*, da cineasta Luci Alcântara: “As Edições Pirata nasceram de todo aquele *élan* que movia a geração 65. Isso se deveu também muito à liderança de Jaci e Alberto.” (GERAÇÃO 65, 2008)

Para Jomard Muniz de Brito, esses “poetas invadiram não só os bares, mas as ruas avenidas e até mesmo os becos sem saída, com essa preocupação de uma certa (ou incerta) participação diante das perplexidades de um clima de ditadura, de censura.” (GERAÇÃO 65, 2008) Em lugares memoráveis do Recife, como a UFPE, a Fundação Joaquim Nabuco, a Livraria⁹ Livro 7, o Cinema Veneza, o Teatro Popular do Nordeste e os bares Pirata, Balcão, Calabouço, Torre de Londres e Savoy (que recebeu personalidades como Carlos Pena Filho, Gilberto Freyre, Jorge Amado e até Jean Paul Sartre), a geração 65 mostrou-se em consonância com as transformações culturais que o Brasil presenciava em tempos de fechamento político. Possibilitou interlocuções diversas, amalgamando artistas, intelectuais, escritores e militantes políticos no cenário pernambucano. E afirmou um profundo compromisso com as tensões de seu tempo. Nas palavras do poeta Ângelo Monteiro:

A minha Geração foi meu ‘ponto de inserção no mundo’, para usar uma expressão de Teilhard de Chardin: por ela aprimorei meu diálogo com as forças líricas e também trágicas do mundo. A fraternidade no convívio, que não acontecia sem algumas discrepâncias; a troca de informações e experiências, nem sempre compreendida em seu justo valor e em seu inevitável, mas necessário tumulto, – tudo isso fazia parte de uma certa maneira de viver, que não mais se repetiu. E isso significa dizer que não era uma convivência sem sobressaltos e inquietações. Mas quem sabe se, como resultado da profundidade desses encontros, não me adveio um certo horror por convivências aleatórias e sem compromisso com as coisas e com as ideias. (MONTEIRO, 1995, p. 74)

“Misturo poesia com cachaça”. Retomo o verso de “Cotidiano nº 2” porque o considero emblemático para a geração 65. Nascida nas páginas dos periódicos *Jornal do Commercio* e *Diário de Pernambuco*, percorreu bares e livrarias, leu álcool e bebeu versos, num brinde à própria vida, mesmo quando em suas mais duras realidades, como se lê no poema “Gemedeira”, de Ângelo Monteiro (2008, p. 139):

⁹ Na crônica “Sobre leitura”, de 01 de abril de 2006, Cunha Melo registrou o cotidiano na Livro 7: “Lá havia bancos, circulando um micro-jardim, onde sentávamos e líamos, tranquilamente, os livros em exposição. Para a parte cachaceira de sua clientela, mantinha, aos sábados, um barrilzinho de aguardente, sem dono, no meio da livraria, com pilhas de copinhos de plástico. Eu fazia parte deste tipo de clientela.” (MELO, 2009)

Depois de brindes inúteis
 Em torno à mesa do dia,
 Depois das chagas curadas
 De tanta ingloria porfia,
 Só nos resta por futuro
 Ai, ai, ui, ui,
 Beber à dor e à alegria.

Beber, beber sem parar,
 Sem escolher hora ou vez,
 O vinho, a fé, a poesia,
 Numa só embriaguez,
 Como ensinou Baudelaire
 Ai, ai, ui, ui,
 Nosso grande irmão francês.

Beber como quem libasse
 No cálice do Graal,
 Esquecer o espaço e o tempo,
 O trabalho e o capital,
 E assim chegar ao Nirvana
 Ai, ai, ui, ui,
 Além do bem e do mal.

Como disse Alberto da Cunha Melo: “A geração 65 surgiu numa época em que só a poesia e o humor conseguiam driblar a estupidez reinante no país.” (GERAÇÃO 65, 2008) A poesia possibilitou refúgio a homens e mulheres que sobreviveram num contexto político embaraçoso e turbulento. Cantou o ser e o estar-no-mundo, o amor em suas diversas vertentes, as injunções do tempo, o medo, a convivência fraterna e a esperança em dias melhores.

Mas, infelizmente, a escalada ética de Cunha Melo lhe reservaria danos à saúde. Elegendo a bebida como musa e o bar como “oficina” e “janela para o mundo” (MOLITERNO, 2007, p. 202), acabou por contrair uma cirrose. Internado em 2007, foi submetido a um transplante de fígado, mas não resistiu a complicações pós-operatórias e faleceu no Recife, a 13 de outubro do mesmo ano. Consolidou seu nome no cenário cultural pernambucano, mas ainda não recebeu o devido valor nos estudos acadêmicos sobre a literatura brasileira contemporânea. Espero que trabalhos como este contribuam para diminuir tal lacuna.

Amar, acima de todas as coisas, os temas vulgares, em que não haja nada que transcenda os limites da gaiola do cotidiano. Nada que ultrapasse o amor desse cotidiano engaiolado.

Ângelo Monteiro

Alberto da Cunha Melo: há uma dor no poema, há uma carta, uma comunicação para os outros, quaisquer outros; nele a poesia existe como um 'para sempre'.

Joaquim Cardozo

2 HÁ UMA DOR NO POEMA: O PROJETO LITERÁRIO DE ALBERTO DA CUNHA MELO

Como o título antecipa, este capítulo pretende apresentar ao leitor um estudo sobre o projeto literário de Alberto da Cunha Melo, apresentando uma visão panorâmica de sua obra, de acordo com os princípios norteadores de suas quatro fases e na análise de alguns dos poemas mais representativos.

2.1 PANORAMA DA OBRA

No ensaio intitulado *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo* (2003), Cláudia Cordeiro divide a obra do poeta em três fases, de acordo com as escolhas formais e as preocupações temáticas ao longo de quarenta anos de atividade. Na esteira desse trabalho, a tese *Imagens, reverberações na poesia de Alberto da Cunha Melo: uma leitura estilística*, de Isabel Moliterno (2007), acrescenta uma quarta fase, de modo a incluir *O cão de olhos amarelos* (2006), último livro do poeta pernambucano, realizado sob outras perspectivas. A partir dos estudos supracitados, estabeleci conexões com a análise dos textos que me pareceram mais representativos de cada uma dessas fases, tentando apresentar ao leitor um painel dessa poética.

2.1.1 Primeira fase

Círculo Cósmico (1966), *Oração pelo poema* (1969), *Publicação do corpo* (1974) e *Poemas anteriores* (1989) compõem a primeira fase¹⁰ da poesia de Alberto da Cunha Melo. Todos os poemas desse núcleo são escritos em cinco quartetos brancos, quase sempre com metro octossilábico. Essa rigidez formal, associada a construções sintáticas na ordem direta e ao coloquialismo¹¹, segundo o crítico Mário Hélio (1989, p. 178, grifos do autor), é “uma façanha ambiciosa e ousada: fundir o **trobar clar** no **trobar clus**”. Em outras palavras, conciliar clareza e espontaneidade a procedimentos típicos da poesia hermética, obscura, que exige mais afinco do leitor. A maneira utilizada para realizar tal façanha pode ser dividida em

¹⁰ Como as edições de *Círculo Cósmico* e *Oração pelo poema* estão esgotadas, considere o volume *Poemas Anteriores* (1989), antologia que reúne *Círculo Cósmico*, *Oração pelo poema* e *Publicação do corpo* (e mais 78 poemas inéditos até o ano da publicação).

¹¹ Por “coloquialismo”, entendo o que Pedro Sette-Câmara observou sobre a poesia de Cunha Melo, que se aproximaria à de Paulo Henriques Britto no sentido de utilizar linguagem próxima da linguagem coloquial das classes cultas. (SETTE-CÂMARA, 2007, *online*)

dois pontos básicos: reunir num só *corpus* alegoria e coloquialismo dentro dessa estrutura métrica e estrófica e aliar o forte senso rítmico a uma linguagem acessível. Alberto da Cunha Melo realiza magistralmente a capacidade de ser ao mesmo tempo simples na linguagem interna de seus poemas discursivos e enigmático na construção de imagens alegóricas que instauram um ambiente inusitado para o leitor. Não se pense que sua opção quase sempre pelas formas fixas ou seu diálogo com a tradição constrói uma dicção à maneira de um purista que intenta de modo obsessivo simplesmente copiar a língua de autores canônicos. As formas fixas permitem um ritmo ou semelhante ao tom meditativo ou, ainda, à elocução breve carregada de denúncia diante dos fatos da realidade. Segundo Mário Hélio (1989, p. 178-179):

Alberto Cunha Melo é poeta da modernidade, e sendo-o, a sua preferência é pelo coloquial (sem falar na temática agônica), onde vale, mais uma vez, lembrar Eliot que afirmou num ensaio (já de 1942) que “toda revolução poética está apta a ser uma volta ao falar comum”. [...] O poeta moderno não é mais um cantor, é, na hipótese melhor, um palrador, construtor de falas. Foge, por isso, da música tão cara aos simbolistas, dos mármore parnasianos e dos arabescos barrocos. O domínio sobre o prosaico torna-se-lhe dogma de superioridade e é seu próprio atestado de competência. Tudo “em busca de um idioma coloquial adequado”.

Em outras palavras, o tom coloquial e prosaico e a linguagem acessível são utilizados como uma maneira de romper com a rigidez métrica, conferindo uma cadência narrativa ou discursiva que pareça espontânea.

Em *Círculo Cósmico*, temos o livro mais subjetivista do autor, pois a função emotiva da linguagem está bem mais presente do que no restante da obra. Os poemas se voltam a temáticas variadas, como a recordação da infância (frequentemente torturante) e os signos da vida urbana, mas alguns deles já apontam a vocação para a crítica social, embora de maneira indireta. Prevalece, todavia, a angústia ante uma realidade opressiva, que instaura um sentimento vacilante marcado tanto pelo desejo de renovação como pela perda das esperanças. (CORDEIRO, 2003; MOLITERNO, 2007) No poema cujo título dá nome à obra, lê-se:

Livro-me tarde. Um deus facínora
rasga a cabeleira da treva
e emerge satisfeito
como uma rocha de entre as ondas.

Estou no patamar do mar
e suplico gesticulando
com duas bandeiras na mão:
uma rosada e outra vermelha.

Tudo realizado e pronto
e público e definitivo,
tal um diário oficial
grifado para a Eternidade.

Agora o deus mencionado
particularmente dirige
a mão de lâmina, o perdão
ridente como todo escárnio.

E levantado num rochedo
(no mais alto, naturalmente)
dá grande salto pirotécnico,
antes de afastar-se dali

(MELO, 1989, p. 176)

O primeiro verso contém uma breve proposição: “Livro-me tarde”. Essa sentença antecipa que o eu lírico esteve submetido a algum tipo de pressão externa, embora o leitor não saiba defini-la com exatidão. Em seguida, surge diante do eu lírico uma imagem estranha e por isso mesmo desconcertante, representada por um deus que oscila entre o humano e o monstruoso: “[...] Um deus facínora/ rasga a cabeleira da treva/ e emerge satisfeito/ como uma rocha de entre as ondas.” De modo similar, não se sabe quem é esse deus. Estamos diante de um poeta blasfemo?

É possível que sim, mas não nesse poema. A metáfora do “deus facínora” e a força imagética do verbo “rasga” servem muito bem para representar as forças tirânicas sobre o indivíduo. No entanto, eu lírico não especifica quem é seu algoz. Pode ser um determinado regime político, um grupo que detém o poder, uma corporação, um patrão impiedoso, um pai tirânico etc. A vítima também não é especificada. A densa alegoria possibilita ultrapassar quaisquer simplismos esquemático-ideológicos. Percebe-se apenas que há um embate entre eles, e que o carrasco está vencendo, o que explica sua satisfação em ser “uma rocha entre as ondas”. A dureza da rocha contrastando com a fluidez das ondas reforçam essa luta nada equânime. Debilitado, resta-lhe clamar por uma última gota de comiseração, as “duas bandeiras na mão:/ uma rosada e outra vermelha”. Podem-se remeter essas cores ao sangue, ou melhor, à dor e ao sofrimento por ele sugeridas.

Na terceira estrofe, acompanhamos a consumação da violência. O pronome “tudo” retoma a cena narrada nas duas primeiras estrofes, mas agora o eu lírico deixa transparecer que o episódio, além de ser “definitivo”, é público e oficializado, ou seja, há outros espectadores que acompanham as humilhações pelo eu lírico sofridas, sob o aval de uma lei imposta por um sujeito indiferente ao outro, além de extremamente arrogante e astuto, com uma vaidade tal que o blinda de quaisquer possibilidades de abertura. Com efeito, é como se aí reencenássemos um resumo da história de Antígona, pelo menos no momento em que a personagem de Sófocles se vê no absurdo de obedecer à lei, mesmo sabendo que ela é abusiva e injustificada, uma “mão de lâmina”. É uma pressão tão forte que o eu lírico não aponta uma

saída, a não ser o tom escarnekedor que deixa irromper no desfecho do poema: “E levantado num rochedo/ (no mais alto, naturalmente)/ dá uma grande salto pirotécnico,/ antes de afastar-se dali.”

A metalinguagem também está presente em alguns desses poemas (e será outra de suas obsessões literárias, como o leitor verá). Em Alberto da Cunha Melo, nota-se um ser consciente do poder da palavra, que pode se mostrar otimista, ao conceber a poesia como uma forma de libertação (como se lê em “Oferta na salva da noite”: “Dorme tranquilo, porque além / do meu poema, tu terás / a minha sombra, meu irmão: / serei tua vigilância”).

Mas essa consciência pode ser também expressa de forma negativa, que vê na matéria poética uma forma de maldição, revelando seu caráter infrutífero (em “Ociosidade da criação”, lemos: “Inúteis todos os translados / de cartas que não voltam nunca; / porque em si nada conduzem, / além do tempo vão perdidas.”)

Esse modo bifurcado de entender a palavra é modelado em quase toda a obra. Embora seja um “duro e não remunerado terceiro expediente” (CORDEIRO, 2004/2005, p. 317), a poesia é, no fundo, “um abrigo para enlouquecer em paz” (PATRIOTA, 2008, *on line*) Maldita ou anódina, pecado ou remissão, a poesia é afirmação da própria vida. E tal ideia encontra ponto máximo no segundo livro do autor.

Como o título sugere, *Oração pelo poema* é um longo metapoema, dividido em trinta partes que descrevem o penoso processo de elaboração e construção poéticas. Apresenta um tom intimista (o que é pouco frequente) através do qual expõe sua angústia em conceber, construir e finalizar o poema. Desalentado ante essa tarefa, recorre a Deus para cumpri-la:

Escrevo de cabeça baixa,
por que levantá-la depois?
Não o faça para ser visto
pelos que passarem na estrada.

Viver na mesma posição
mas deixando a alma sair
pelos olhos e pela boca,
como água a jorrar de uma estátua.

Este é o tempo em que Deus regressa
pelos quatro cantos da casa.
Vem desenterrar o poema
do meu corpo e gritar comigo.

Recebo-o diante do espanto
dos amigos que não o veem,
tenho gestos incompreensíveis
e digo coisas já remotas:

Senhor, protege meu poema
e obscurece com tua sombra

os versos mortos, as palavras
que sobram, o tempo perdido.

(MELO, 1989, p. 131)

As estrofes dos poemas IV e V, por exemplo, indicam como a obra se realiza mediante a presença do verbo divino e se anula ante sua ausência:

Talvez as palavras se esgotem
neste poema, e aqui terminem.
Mas tenho a mesa iluminada
ainda, não me abandonaste.

Estás tão perto que me assusto
ao tocar nas cortinas: todas
rudes e brancas como a túnica
que os pescadores te ofertaram

(MELO, 1989, p. 134)

Longe de ti o meu poema
vai esfriando como os rios
de outros países, vai freando
gelado, no meio da página.

Sem ti, entrego-me de todo
às exigências do meu tempo,
e começo a estender a folha
vazia aos outros companheiros.

(MELO, 1989, p. 135)

Essas alternâncias vão se desenvolvendo em vários momentos da *Oração*. A presença de Deus é metaforizada por imagens como “manhã”, “lufadas de luz”, “mesa iluminada” e outros objetos (“cortinas”, “túnicas”, etc.) que sugerem a cor branca, direta ou indiretamente. O distanciamento de Deus é representado em expressões como “esfriando como os rios” e outras imagens líquidas: “mergulhei a pena/ na água, deixaste-me de novo” (MELO, 1989, p. 137).

Chama atenção a maneira como o poema se torna pouco a pouco uma voz independente, como se estivesse orando por si mesmo (MOLITERNO, 2007). Com efeito, as palavras tomam vida e parecem se relacionar com requintes de perversidade ou possibilidades de redenção, realizando movimentos alternados: tem vida, mas deseja morrer, sente-se em apuros e suplica humildemente ao verbo divino, enche-se de fúria e vaidade, pergunta-se por que continuar, como um filho ao mesmo tempo temente a Deus e com Ele revoltado:

Agora mesmo perguntaram
porque eu, altas horas do Século,
tal como um cão retardatário,
venho arranhar tua porta.

(MELO, 1989, p. 148)

Não vale a pena me afastar,
antes do tempo, de mim mesmo,
e devo acompanhar-te, pois
longe de ti me decomponho.

(MELO, 1989, p. 150)

Eu não preciso do teu sol
inteiro, sobre a minha casa,
basta que venhas clarear
por alguns instantes a página.

(MELO, 1989, p. 151)

Para Mário Hélio (1989, p. 176), mesmo rogando constantemente a Deus para seu processo criativo, “esta prece metapoética exemplificaria plenamente o que disse Flaubert, que a literatura é a mística de quem não crê em nada.” Segundo o crítico paraibano, esses versos contorcidos de desespero que buscam uma ordem não compartilham de uma visão religiosa. Em Cunha Melo, ressalta, temos um poeta consciente de seu papel de trabalhar a palavra em seu aspecto mais imanente, o da consciência. (HÉLIO, 2003)

No entanto, é possível ver em *Oração pelo poema* uma relação intertextual com “Adeus, poesia”, do alagoano Jorge de Lima, publicado em *Tempo e eternidade*, livro cuja autoria dividiu com o amigo mineiro Murilo Mendes, originalmente em 1935. A obra representou o marco da militância católica (como já antecipa o subtítulo “restauremos a poesia em Cristo”) na literatura brasileira na década de 30 do século XX. No poema escolhido:

Senhor Jesus, o século está podre.
Onde é que vou buscar poesia?
Devo despir-me de todos os mantos,
os belos mantos que o mundo me deu.
Devo despir o manto da poesia.
Devo despir o manto mais puro.
Senhor Jesus, o século está doente,
o século está rico, o século está gordo.
Devo despir-me do que é belo,
devo despir-me da poesia,
devo despir-me do manto mais puro
que o tempo me deu, que a vida me dá.
Quero leveza no vosso caminho.
Até o que é belo me pesa nos ombros,
até a poesia acima do mundo,
acima do tempo, acima da vida,
me esmaga na terra, me prende nas coisas.
Eu quero uma voz mais forte que o poema,
mais forte que o inferno, mais dura que a morte:
eu quero uma força mais perto de Vós.
Eu quero despir-me da voz e dos olhos,

dos outros sentidos, das outras prisões,
 não posso Senhor: o tempo está doente.
 Os gritos da terra, dos homens sofrendo
 me prendem, me puxam – me dai Vossa mão.

(LIMA, 1959, p. 412/413)

Em ambos, percebe-se no eu lírico um sujeito desalentado que encontra na sua prece poética uma reflexão mediada pelo sopro divino. Os textos também guardam em comum o ritmo que sugere o tom de prece, tanto pelas modulações anafóricas como pelas orações entrecortadas em meio aos recorrentes vocativos referentes a Deus.

Mas, em “Adeus, poesia”, temos a visão de um cristão que enxerga pouca dignidade na vida mundana, como se lê nos versos “Devo despir-me de todos os mantos,/ os belos mantos que o mundo me deu” ou “Senhor Jesus, o século está doente,/ o século está rico, o século está gordo.” Como a vida terrena só oferece dor e desespero, resta rogar a Deus: “Os gritos da terra, dos homens sofrendo/ me prendem, me puxam – me dai Vossa mão.”

Já em *Oração pelo poema* a transcendência é metáfora para o encontro com a própria consciência. O que não impede de enxergar na *Oração* um livro místico, que também busca um sentido consolador ao eu lírico. Porém, o misticismo nele encontrado não se reveste da cosmovisão neobarroquista de um Jorge de Lima ou um Ângelo Monteiro. O sublime é possível pela palavra, mesmo que isso permaneça na busca. É nesse sentido que entendo as palavras do jornalista e crítico Martim Vasques da Cunha (2011, *on line*), no ensaio intitulado “As tocaias da poesia”:

Alberto da Cunha Melo dá a prova que acredita numa afirmação do Sentido em “Oração Pelo Poema”, verdadeira profissão-de-fé em que, ao refletir sobre a dificuldade do fazer poético, mostra que é possível, graças à abertura ao mistério da existência, que o artista alcance o Absoluto do qual foi incansável perseguidor e que sempre foi protegido pelas silenciosas e eficazes tocaias da poesia.

Com efeito, a obra restaura um aspecto perdido em tempos de vazios profundos: a crença na força e no poder da palavra, que pode ainda habitar um lugar sagrado. Essa “poesia-resistência” de Cunha Melo, em suma, retoma a crença milenar no poder das palavras:

[...] o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, *aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar.* (BOSI, 2004, p. 227)

Publicação do corpo é o terceiro livro de Alberto da Cunha Melo. Com tiragem de mil exemplares, foi lançado na antologia *Quíntuplo* (1974), da qual também participaram Jaci

Bezerra, José Carlos Targino, João Landelino Câmara e Severino Filgueira, a partir de encontros em fins de tarde no bar Calabouço. A ilustração de capa ficou a cargo do pintor paraibano João Câmara, com projeto gráfico do pintor Roberto Lúcio. O lançamento aconteceu na Livraria Livro 7, onde simultaneamente nascia o jornal *Punho*, escrito na hora em estêncil a álcool, com poemas de Alberto da Cunha Melo, Jaci Bezerra e Marcus Accioly. O jornal chegou apenas ao número 4, mas é mais um exemplo da paixão pela poesia que unia esses escritores. A apresentação de *Publicação do corpo* foi escrita por César Leal, que apresenta a poesia de Cunha Melo nos seguintes termos (in MELO, 1974, p. 07-08):

Uma visão racionalista do mundo – racional e ao mesmo tempo paradoxalmente lírica – torna Alberto da Cunha Melo inclinado a reflexões de natureza ética, em que a ironia não deixa de estar presente, uma certa queixa contra o silêncio – o silêncio apenas necessário – daqueles que se tornaram guardas de Sião das editoras e protegem suas cidades, entrincheirados nas barricadas do controle das instituições acadêmicas. O quarteto em metro octossilábico é a característica essencial de seu verso – metro raríssimo na poesia de língua portuguesa. [...] A linguagem conotativa possibilita ao leitor muitos níveis de sentido. Mas creio que Alberto da Cunha Melo se refere – antes de tudo – às interferências, aos ruídos criados pelos que não desejam senão atrapalhar o trabalho do homem mais desarmado de nosso tempo: o poeta. Mas se o poeta resiste, o mundo se afasta velozmente, impedindo-o de participar dessa urgência presentificada em toda a realidade fenomênica.

A partir daí, o tom narrativo da poesia de Cunha Melo ganha mais destaque, embora o gênero poema-crônica seja trabalhado em toda a obra. O humor irônico e ácido que sustém seu discurso crítico começa a se tornar mais visível. As preocupações temáticas se centram nas relações humanas nos ambientes público e privado. (MOLITERNO, 2007) Como se lê no poema “Plataforma”, dedicado ao poeta e amigo Ângelo Monteiro:

Algum amigo, talvez o único,
aconselhará o combate:
mude de amigo se não pode
mais, nunca mais, mudar de vida.

Da amada nem se fala, tudo
que ela deseja é para si:
mude de amada se não pode
mais, nunca mais, mudar de vida.

A poesia não é mais feita
de água, de colírio indulgente:
mude de verso se não pode
mais, nunca mais, mudar de vida.

Diante do Nascente alugam-se
espaços claros e andorinhas:
mude de casa se não pode
mais, nunca mais, mudar de vida.

Uma terça parte dos anjos
 já veste túnicas vermelhas:
 mude de roupa se não pode
 mais, nunca mais, mudar de vida.

(MELO, 1989, p. 109)

O poema mostra a impossibilidade de refúgio nas diversas relações humanas: o amor na amizade e na relação erótica, a própria poesia, assim como na própria casa ou na ideologia, que em tese são modos de amparo. A carga alegórica lhe garantiu certa liberdade para criticar a opressão política de que foi testemunha, porque seus textos possibilitam outras leituras, igualmente válidas a depender do contexto do receptor. Mesmo assim, sua simpatia ao comunismo foi acertadamente identificada em dois versos “Um terça parte dos anjos/ já veste túnicas vermelhas/ mude de roupa se não pode/ mais, nunca mais, mudar de vida”. Publicado inicialmente no *Jornal Universitário*, o poema chegou às mãos dos censores, que iniciaram um processo na UFPE contra Alberto da Cunha Melo. Em sua defesa, o poeta se apoiou no caráter polissêmico da imagem. Finalmente, Ariano Suassuna (então secretário de cultura do estado de Pernambuco), suspendeu o processo, alegando que ele nunca fora um artista partidário e o livrou do cerco militar. Na crônica “O garrote de Garrastazu & Cia”, relembrando esse episódio, Cunha Melo escreveu: “Falta-me, hoje em dia, o *status* de ex-presos político, ex-torturado e ex-censurado”. (MELO, 2009) Esse tom de ironia reflete uma visão pessoal que não advoga propósitos utilitários (a exemplo do engajamento político), como uma condição *sine qua non* ao fenômeno estético. A obra albertiana carrega uma forte crítica social, como ainda se discutirá mais detidamente, mas o poeta desprezava o rótulo de engajado politicamente, como afirmou em entrevista, numa resposta a Alcir Pécora sobre como resolvia a amplitude temática de seu trabalho em termos estilísticos:

[...] você resvala no problema central da poesia, o dualismo forma e conteúdo. Pertencendo à família dos construtivistas e, até certo ponto, aparentado com os formalistas russos, tenho lá meus namoros com o Estruturalismo, mas não largo a história nem a vida que levo, segundo a segundo. Meu clã é, portanto, mais aristotélico que platônico. Quem segue, até mesmo sem saber, as pegadas de Platão, termina por acreditar que a poesia é um ensinar deleitando, ou o “*docere cum delectare*” de um Horácio que eu, no entanto, paradoxalmente (um dia conseguirei explicar) considero o pai da poesia construtivista do Ocidente. Sou da *gang* de Aristóteles, para quem a arte é um valor em si, um valor estético, e não um meio, um veículo para a difusão de ideias religiosas, políticas, filosóficas e éticas. Pode acontecer que se transforme num instrumento dessa ordem, mas o que importa é que o artista, como lhe cabe, se ocupou preponderantemente no esforço de encontrar a forma ideal para veicular este ou aquele tema, este ou aquele conteúdo. O que não pode é a obra de arte ser encarada, segundo Afrânio Coutinho, como “um instrumento de outros valores”. Para mim, tudo é tema, tudo é conteúdo. Como tive a pretensão de ser um artista, minha preocupação sempre foi a forma, e um mero calendário de papelão que cai no assoalho é tema demais para qualquer poema.

Invertendo a fórmula: é inspirar 10% de conteúdo e expirar 90% de realização formal. Quem é platônico em arte é didático. Por dar predominância a ideais políticos e doutrinários, é que é difícil encontrar um poeta engajado que preste. É didático, quer ensinar, é muito presunçoso. Pode ser uma pedra na cabeça de um banqueiro, mas não é uma pedra a mais na montanha da Poesia. (CORDEIRO, 2004/ 2005, p. 318).

Dessa maneira, o universo alegórico que seus poemas respiram, além de permitir inúmeras interpretações, livra o poeta da literatura-propaganda que pode levar à demagogia. Como lembra o ensaísta Jessé de Almeida Primo sobre “Escritório da Mesbla”, que faz parte do volume *Poemas anteriores* (1989):

O poema-crônica de Cunha Melo não se propõe a salvar a humanidade nem a comprar um enorme estoque de ar-condicionado para salvar o mundo do aquecimento global. É a estetização de uma dor solitária em meio a um maquinário diabólico. É uma galeria de incompreendidos, ensimesmados em sua própria dor, ou com tanta dor que nada sentem, indiferentes... (PRIMO, 2011, *on line*)

De maneira semelhante, excluídos os impulsos específicos do pensamento de cada autor, e mesmo correndo o risco de parecer forçada a analogia, esse caráter polissêmico da poesia de Alberto da Cunha Melo que o liberta do panfleto, aproxima sua obra de uma característica decisiva que o crítico tcheco Ivan Klíma encontra na ficção do conterrâneo Franz Kafka: a literatura como atividade *essencialmente* literária (com o perdão da aparente tautologia). Segundo Klíma, a despeito de muitos estudos enxergarem na narrativa kafkiana um molde literário de embate político, por conta das recorrentes alusões a eventos históricos pronunciados pelo autor de *O processo*, é preciso entender que os planos político e pessoal de um autor podem estar nivelados e que uma reflexão profunda deles aperfeiçoa a criação, pouco a pouco capaz de atingir tanto as experiências íntimas do “eu” como as da realidade em que esse “eu” se encontra. Em entrevista a Philip Roth, em 1990, Klíma explica melhor sua análise:

[...] o mais importante na personalidade de Kafka era sua honestidade. Um regime fundado no logro, que exige que as pessoas finjam, que quer o consentimento sem se importar com a convicção interior das pessoas que são obrigadas a consentir, um regime que tem medo de todo mundo que pergunta qual o sentido do que está fazendo, não pode permitir que se faça ouvir alguém cuja veracidade era tão absoluta a ponto de se tornar fascinante, ou mesmo assustadora. [...] No fundo, Kafka não era um escritor político. Gosto de citar o registro que ele fez em seu diário em 21 de agosto de 1914. É um registro muito breve. “A Alemanha declarou guerra à Rússia – À tarde, fui nadar.” Aqui o plano histórico, dos eventos que abalam o mundo, e o plano pessoal estão exatamente no mesmo nível. Estou certo de que Kafka escrevia movido apenas pela necessidade mais íntima de confessar suas crises pessoais e desse modo resolver o que para ele era insolúvel em sua vida pessoal – em primeiro lugar, o relacionamento com o pai e sua incapacidade de passar de um certo limite nos relacionamentos com as mulheres. [...] Sei que *O processo*, tanto quanto “Na colônia penal”, já foram explicados como profecias

engenhosas do terrível destino dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, que teve início quinze anos após a morte de Kafka. Mas não houve nenhuma profecia genial. *Essas obras apenas provam que o criador que sabe refletir suas experiências mais íntimas de modo profundo e verdadeiro acaba atingindo também as esferas suprapessoais ou sociais.* Mais uma vez, estou respondendo à pergunta sobre o conteúdo político da literatura. *A literatura não precisa ficar procurando realidades políticas, nem mesmo se preocupar com os sistemas que surgem e desaparecem; ela pode transcendê-los e mesmo assim responder a perguntas que o sistema propõe às pessoas.* Essa é a lição mais importante que aprendi com Kafka.

(in ROTH, 2008, p. 75-76, grifos meus)

Alberto da Cunha Melo costumava sempre enfatizar Kafka como uma leitura decisiva em sua vida, porque mostrou-lhe “que a linguagem comum, a linguagem burocrática, pode veicular todos os horrores.” (MOLITERNO, 2007, p. 204) Na esteira da literatura kafkiana, a voz do poeta anuncia um mundo absurdo no que há de mais banalmente oficializado. Elaborada por um “eu” que assume o papel de testemunhar o que está escondido em si mesmo e no outro (seja ele o poder, o ambiente de trabalho), a poesia de Cunha Melo revela aos homens seus horrores mais comuns até então não modelados.

Tais inquietações tecem o cunho marcadamente classicista e filosófico dessa primeira fase de sua poesia. *Círculo Cósmico* e *Oração pelo poema* são livros que trazem profundas reflexões sobre o destino do homem. A partir de *Publicação do corpo*, as preocupações do poeta se deslocaram para o estar-no-mundo, o cotidiano, as tensões e exigências que o contexto impõe ao seu destino. Esse enfoque é mediado pela formação do sociólogo que busca analisar objetivamente as esferas suprapessoais, moldou no seu pensamento uma inquietação maior: captar as razões da opressão e da injustiça e traduzi-las em matéria poética. (MENEZES, 1982) No entanto, ao estetizar os anseios acarretados pela conjuntura histórico-política que o autor acompanhou, a poesia dessa primeira fase não dirigiu seu olhar contra sujeitos específicos, nem reivindicou lutas ideológico-partidárias, mas ao mesmo tempo pôde refletir sobre aquelas injunções, de maneira análoga ao que afirma Klíma sobre a ficção kafkiana. Além disso, outro traço marcante, intrinsecamente paradoxal, mas ressoante em diversos escritores, como Carson Mc Cullers, perpassa nessa trilogia: a ideia de que “escrever é uma maldição, mas uma maldição que salva”, como afirmou Clarice Lispector.

O consolo encontrado na literatura acompanha a sensação de que ele nunca se realizará por completo, porque a insuficiência é inerente à própria linguagem. Como na ideia de felicidade: sempre estaremos em busca de outros sonhos à medida que realizamos alguns de nossos objetivos. Nas palavras de Ângelo Monteiro (2011, p. 193), “há uma temática constante no poeta: a necessidade de uma poesia que transcenda a circunstância e a certeza de que essa transcendência é impossível, por não conseguir se realizar através da linguagem [...]”

A voz poética de Alberto da Cunha Melo deseja sempre alcançar redenção e plenitude, mas está consciente de que isso não acontecerá efetivamente.

2.1.2 Segunda fase

Dez poemas políticos (1979), *Noticiário* (1979), *Poemas a mão livre* (1981) e *Clau* (1992) compõem a segunda fase da poesia de Alberto da Cunha Melo, marcada pela utilização de versos livres ou versos polimétricos, como o poeta preferia chamá-los, pois concordava com T. S. Eliot (1997, p. 91), para quem “não há verso livre, para aquele que quer realizar um bom trabalho”. Os poemas em primeira pessoa passam a ser menos frequentes para dar lugar à crítica social. Destacam-se o mergulho no cotidiano, o uso de versos curtos, o aprofundamento no coloquialismo e no humor-ironia. (MOLITERNO, 2007)

Dez poemas políticos e *Noticiário* foram publicados pelas Edições Pirata. Esses livros reúnem poemas de natureza política e aproximam-se da tendência da poesia marginal¹² por serem uma resposta direta ao Estado autoritário pós-AI 5. Os poemas de *Noticiário*¹³ expressam a insatisfação com o regime militar e retratam o cotidiano político do Recife daquele momento, sobretudo nos chamados “anos de chumbo”. Embora publicado em 1979, pouco tempo depois da Lei da Anistia, a obra foi escrita entre os anos de 1969 a 1978, coincidindo, portanto, com o *Poema Sujo* (1976) de Ferreira Gullar, lançado inicialmente na Argentina, onde o poeta maranhense encontrava-se exilado. De maneira sutil, *Noticiário* aproxima-se da tendência da literatura brasileira pós-64 que passa a registrar a descoberta assustada e indignada do abuso generalizado da autoridade operado pela ditadura. O título sugere que os poemas funcionam como um conjunto de notícias cotidianas, como observou Lucila Nogueira:

Sem preocupações métricas e cantantes, mas imerso num título contagiante, *Noticiário* é, assim, uma antirreportagem, um antidocumentário, porque expressa, de modo quer apaixonado ou discretamente cético e corrosivamente irônico, com um humor cáustico e trágico, a contraposição da angústia e dos sonhos de um poeta aos sinistros acontecimentos do mundo de hoje. (NOGUEIRA, 1983 apud REIS, 2003, p. 52)

Com efeito, o livro flagra diversas agruras do cotidiano, como o medo decorrente daquele contexto, a luta pela sobrevivência nos subúrbios, o roteiro dos bares etc. Questiona a perda de valores espirituais e humanitários da sociedade, refletindo sobre o mercantilismo das

¹² Apesar dos poemas de notória contestação política, o poeta recusava ser identificado como autor engajado, do ponto de vista partidário.

¹³ A obra *Dez poemas políticos* foi posteriormente incluída em *Noticiário*.

relações humanas. E denuncia os meios ultrajantes que a ditadura usou para obter informações, como as torturas física e psicológica. Em alguns momentos, a coragem do poeta chega a parodiar um dos emblemas do governo Médici, o *slogan* ufanista “Brasil: ame-o ou deixe-o” (com o poema “Ame-a ou chore-a”). Há também a menção direta a nomes do pessoal que pertenceu ao aparato da repressão, como Sérgio Paranhos Fleury, delegado do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e um dos mais temidos torturadores da época, como se lê no poema “Mais resíduos da Schtztaffel (SS)”:

"Em todas as paróquias se escolherão um ou dois padres e dois ou três leigos, pessoas de bem, a quem se fará prestar juramento, e que farão buscas frequentes e escrupulosas em todas as casas, nos quartos, celeiros, subterrâneos, etc., com o fim de se certificarem se porventura não há hereges escondidos". (Concílio de Tolosa)

Quando a pátria
 não é mais tangível
 como a mudança
 das folhas nas árvores
 e das ânsias nos homens,
 em nome dela
 as árvores e os homens
 começam a tombar:
 Ó SS, S.O.S.
 nessas noites
 imerecidamente tropicais,
 quando velhos tios
 e parceiros de dominó
 (morando a alguns quarteirões)
 são menos esperados
 do que os lúgubres alunos
 de Nicolau Américo;
 são menos esperados
 do que todos
 os súditos dos sádicos,
 os sátrapas dos seikos,
 os servos da segurança,
 tudo conforme
 a fúria dos fatos
 ou o concílio de sempre,
 o de Tolosa;
 são menos esperados
 do que Fleury, o carnicheiro branco,
 com seu incandescente
 ferro de soldar
 estalando nos pentelhos
 da guerrilheira Marta;
 são menos esperados
 do que as caixas de algemas
 no porto do Recife ou de Santos, onde
 todo pobre é suspeito
 e todo suspeito é culpado
 no mínimo de ser pobre;
 são menos esperados
 do que os carros de choque
 e o tilintar das medalhas

nos coletes à prova de povo,
do que o assalto dos tiras
nos bairros sem luz,
onde jazem as doutrinas
da segurança interna,
do que o rosar dos ricos
e seus "pastores alemães",
numa terra invadida
pelos seus guardiões.

(MELO, 1979, p. 16)

Menciona-se também o nome do general Fernando Belfort Bethlem, ministro do Exército (1977-1979) durante o governo Ernesto Geisel, como se lê no poema “Em quatro tempos: a ordem”:

“Não temos desejos. Cumprimos ordens”
Fernando Bethlem
(*Isto é*, 05-04-78)

A ordem
é obedecer
sem discussão
a ordem.

A ordem
é manter
sem discussão
a ordem.

A ordem
é lutar
sem discussão
pela ordem.

A ordem
é morrer
sem discussão
pela ordem.

(MELO, 1979, p. 30)

O poema se constrói com quatro quadras que se iniciam com o sujeito “A ordem”, na acepção de “regra ou lei estabelecida” e finalizam com a retomada anafórica do termo “A ordem”. Esse jogo anafórico de iniciar e finalizar as frases com o termo “ordem” (*obedecer a ordem, manter a ordem, lutar pela ordem, morrer pela ordem*) sugere o cerco da imposição violenta dos militares: a ordem é a autoridade suprema e não cabe contestá-la (no terceiro verso de todas as estrofes nota-se a presença do termo “sem discussão”. No poema “Ritual do espancamento”, as repetições servem como sugestão sonora das cenas excruciantes da tortura física:

Espancado para aprender
 a espancar
 e ser espancado,
 espancado em nome de Deus
 ou de um jarro quebrado,
 espancado para falar
 e calar
 o próprio espancamento.
 Espancado para aprender
 que os homens aprendem
 espancando e sendo espancados,
 espancado para dizer
 que não foi espancado,
 espancado para morrer
 pensando que o mundo
 está povoado
 de espancados que espancam
 e espancadores espancados.

(MELO, 1979, p. 22)

A estetização da dor é o que resta ao poeta captar os pequenos interstícios de fuga que escoam nesse esquema rígido e fazer da palavra um grito de denúncia do ditatorialismo. A descrição de Silviano Santiago, que resume a relação dos artistas com a cruel realidade política dos anos 70, pode também se encaixar como reflexão para o espírito da obra *Noticiário*:

Uma errata vai sendo pouco a pouco apensa ao livro da década de 60 pelos acontecimentos vitoriosos na década de 70: onde estava movimento libertário, dever-se-ia ler regime repressor; onde estava imaginação no poder, dever-se-ia ler censura policial; onde estava liberação do homem, dever-se-ia ler tortura militar; e assim por diante. Como a errata era imprudente e desanimadora para os meios de comunicação de massa, impunha-se escondê-la atrás de uma fachada [...]: enquadrar a economia dos diversos países da América Latina aos padrões do capitalismo tecnológico, através do domínio autoritário de uma tecnocracia burocratizada. Esta seria responsável, na sua racionalização do progresso e pela competência indiscutível dos técnicos, pela modernização das diferentes nações do hemisfério sul, optando-se para isso por uma entrada maciça do capital estrangeiro. [...] As “mãos dadas” de que nos falou Carlos Drummond de Andrade na década de 30 ficaram soltas no ar. O companheirismo revolucionário e esperançoso de que todos nos falaram utópica e chaplinescamente nas décadas de 30 e 40 perdeu a sua razão de ser como luta primeira, em virtude de uma desagregação das forças de esquerda operada por uma violência insuspeitada. A violência pôde ser visível nas ruas, com a militarização progressiva do Estado, com o grupo dirigente outorgando a si o direito de reprimir o cidadão em nome da segurança nacional; pôde ser visível de forma quase invisível na carteira de identidade e nos crachás que se requisitavam para se entrar num edifício público ou num escritório; e pôde ser visível de forma invisível na ficha a ser preenchida pelos moradores de um edifício para, caso necessário, posterior controle policial. A violência pôde passar praticamente invisível como um todo se se atenta para os meios de comunicação de massa, em especial a televisão, direcionados pelo Estado para o controle subliminar da sociedade. Tanto a violência visível quanto a invisível restringiram ao mínimo o universo de pensamento e o campo de ação dos cidadãos inconformados (e, entre estes, o do artista). (SANTIAGO, 2002, p. 18-19)

No entanto, não é coerente ver em *Noticiário* apenas uma obra em consonância com a cultura de protesto pós-AI-5. Apesar de essa obra ser exemplo mais contundente do senso de justiça social e da liberdade formal do poeta, os poemas que tratam da condição humana e da opressão de uma forma geral são predominantes. A crítica social não se concentra apenas nas reflexões sobre o poder, mas no próprio cotidiano, como se lê em “Atualizações de Penélope” (um dos raros poemas escritos com eu lírico feminino), que restaura o mito de Penélope como arquétipo da espera feminina, articulando-o à realidade de muitas mulheres que convivem com o alcoolismo e a violência de seus companheiros:

Remendei suas calças
de um jeito
tão disfarçado e tão manso
quanto no tempo
em que mansa e delicada
eu percorria o seu corpo,
mas ele não vai notar.
Chegará bêbado e triste
e vestirá os seus trapos
como se fossem os mesmos,
como se minhas mãos
não os houvesse tocado.
Foi um dia perdido,
dirá meu coração,
quando ele chegar
tropeçando nos filhos
e pedindo aos gritos
sua garrafa de alcatrão.

(MELO, 1979, p. 136)

Em outros poemas, reconhece-se um tom filosófico que lança seu olhar para a luta da vida no sentido mais geral, usando a bela metáfora do mar como força que “investe e recua / a ganhar e a perder / o mesmo espaço.” E é nessa força que devemos nos espelhar, pois a vida sempre terá momentos de conquistas e danos, como no poema “Ainda o mar ou talvez a luta”:

Se ainda vives,
corre para o mar.
Vai ver o velho pugilista
peso pesado, a estragar
os seus jabs na areia.
Não perguntes porque
ele investe e recua,
a ganhar e a perder
o mesmo espaço.
Se ainda vives,
vai logo aprender
essa bela e absurda
forma de lutar.

(MELO, 1979, p. 151)

*Poemas a mão livre*¹⁴ reúne 136 textos escritos entre o Recife e o Acre que constituem uma espécie de continuidade do projeto de *Noticiário*, embora as preocupações agora recaiam na religião e nas estruturas da sociedade capitalista (as instituições e a maneira como elas agem no comportamento dos indivíduos, a exploração do homem pelo trabalho alienado, o ambiente de trabalho administrativo e suas burocracias que anulam o espírito, a hipocrisia das classes dominantes etc.). No poema “Nem tanto a Tânetos”, o alvo da crítica é a religião institucionalizada:

Essa vontade,
tão aplaudida pelos mortos,
não é propriamente
de remissão;
mas de varrer,
literalmente, varrer
a alegria da terra;
pois ainda se fazem
muitos santos amargos,
que jantam e dormem
com suas virtudes
enfiadas no rabo.

(MELO, 1996, p. 74)

Com um tom claramente provocativo, o eu lírico afirma que a vontade “tão aplaudida pelos mortos” (numa ironia aos santos do catolicismo), contraria a filosofia da Igreja, já que ela não está para a remissão, o perdão, a indulgência; pelo contrário, é responsável pela infelicidade dos homens (“varrer a alegria da terra”), visto que existem “muitos santos amargos,/ que jantam e dormem/ com suas virtudes/ enfiadas no rabo.” Assim, o poema discute a incompatibilidade entre teoria e prática no discurso religioso. No poema “Uma teoria de classe”, o alvo da crítica é a classe média:

Minha hipócrita
e piedosa classe média,
de carros, sorrisos
e diplomas emoldurados;
minha desapontada
legião de chefinhos
de ejaculação prematura,
sonhando com estrelas
menos tolerantes
que as aflitas amadas,
minha dialética
e esperdiçada classe morna,
quem sou eu,
minha classe perdida,

¹⁴ Como também não tive acesso à obra em questão, esclareço que, ao comentá-la, estou considerando a publicação de *Carne de terceira com poemas a mão livre* (1996)

para condenar
tua salada verde,
tua falsa fome
de vida?

(MELO, 1996, p. 207)

O eu lírico inicia o poema mediante o uso do vocativo “Minha hipócrita / e piedosa classe média”, ao qual se vinculam alguns termos que o caracterizam: “de carros, sorrisos / e diplomas emoldurados”, para criticar a futilidade da classe média, ávida em ostentar seus bens materiais (“carros”), um suposto projeto de felicidade (“sorrisos”) e um *status* perante as classes sociais menos favorecidas, risivelmente atrelado aos “diplomas emoldurados” numa parede. Os versos “minha desapontada / legião de chefinhos” reforçam o sarcasmo, pelo uso do diminutivo que sugere um tom pejorativo que se estende aos versos “minha dialética / e desperdiçada classe morna” e “minha classe perdida”. Ao fim, dirigindo-se à categoria que desaprova, o eu lírico lhe pergunta quem ele próprio é para criticá-la, já que os mecanismos do sistema capitalista criam nas pessoas um desejo sequioso de acúmulo de posses e honrarias, como se a felicidade humana fosse possível apenas com essas conquistas medíocres.

Escritos quando o poeta morava no Acre, os poemas de *Clau*¹⁵ foram publicados pela Imprensa Universitária da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), com tiragem de 1000 exemplares. Por ter o amor como único tema, o livro destoa da totalidade da obra de Alberto da Cunha Melo. Dedicado à esposa Cláudia, lá estão presentes a conquista amorosa, os encantos (e os atritos) da convivência conjugal e a permanência do amor ante a corrosão do tempo.

Na apresentação da obra, Hildeberto Barbosa Filho chama a atenção para o fato de que, “apesar do lirismo confessional e amoroso”, *Clau* não escapa da visão racionalista, da atitude irônica e crítica e do humor corrosivo, tão próprios do estilo do poeta: “Alberto da Cunha Melo demonstra que é possível tecer toda uma laica liturgia de amor, para a mulher que se ama, sem despencar no abismo da pieguice e da mediocridade.” (in MELO, 1992[2011], p. 19)

Em “Cristais”, por exemplo, a distância da pessoa amada aparece no gênero poemapiada, consagrado pela pena do modernista Oswald de Andrade:

¹⁵ Considere-se aqui a edição digitalizada de *Clau*, que reproduz integralmente os poemas, a nota do autor, o prefácio de Hildeberto Barbosa Filho e as ilustrações originais (feitas pelo próprio poeta). A obra também já conta com uma edição em braile.

Amar
 é brochar
 calado
 quando longe
 do ser amado.

(MELO, 1992[2011], p. 43)

O tom galhofeiro tantas vezes destinado a satirizar pessoas e instituições é empregado para enaltecer a fidelidade devotada à relação conjugal. Os cinco versos que encerram a afirmativa exprimem que a excitação sexual só é consumada com a mulher amada. O poemeto pode ser entendido como um exercício de não ceder ao arrebatamento da pieguice, mas não se exime da confiança de que o desejo só é plenamente vivido na relação amorosa. Já a angústia diante de uma possível separação e a sensação de dor e vazio por ela provocada é o tema de “Medos”:

Se me abandonas,
 quem mais estará comigo
 nesta franja inflamada
 da primeira floresta?
 quem mais achará,
 ao menos compreensível,
 essa vontade de rio,
 que pula as pedras,
 e continua a viagem?
 quem mais cortará
 meus cabelos e unhas,
 contente de esculpir-me
 para a hora do amor?
 quem mais baterá,
 ofegante, na porta,
 sem saber se estou?

(MELO, 1992[2011], p. 57)

A possibilidade do abandono desencadeia uma possível infelicidade pela ausência da companheira. Cenas banais do cotidiano, como cortar cabelos e unhas, são tratadas num lirismo de beleza plástica que se confunde com o ato de esculpir: “quem mais cortará/ meus cabelos e unhas,/ contente de esculpir-me/ para a hora do amor?”.

2.1.3 Terceira fase

A publicação de *Carne de terceira* (1996) marca o início da terceira fase da obra de Alberto da Cunha Melo, que representa o apogeu da poesia existencial ou metafísica. Nela, o autor idealizou a “retranca”, uma forma poética composta de onze versos, no esquema 4 – 2 – 3 – 2. É interessante também ressaltar que toda a retranca encerra um único período sintático, num todo discursivo. O nome foi criado “não só em virtude de os onze versos estarem

dispostos em armação tática de defesa, como no futebol, mas também porque “retranca”, nos tempos da linotipo, era a marcação da matriz de chumbo das páginas do jornal em seus tempos do *Jornal do Commercio*”. (JAMIR E SILVA, *on line*) Em *Carne de terceira* a retranca não utiliza um metro fixo, mas nas obras subsequentes, *Yacala* e *Meditação sob os lajedos*, o metro é sempre octossilábico. (MOLITERNO, 2007) Mas em *Carne de terceira* essa forma poética ainda era uma experiência numa fase inicial, então as reflexões subjacentes ao poemas carregam-nos de tom fortemente logopaico, com poemas que dificultam uma fluidez lírica.

Carne de terceira traduz de maneira mais contundente e menos irônica a aspereza da realidade. (CORDEIRO, 2003) Os poemas são subdivididos em três séries, intituladas “Um dia”, “Adágios” e “Presságios”. Na primeira, o olhar se dirige para os diversos ciclos da vida humana: infância, adolescência, maturidade e velhice, metaforizados pelas imagens da manhã, tarde e noite que perpassam nos poemas. Em “Adágios”, reforça-se o caráter aforístico da sua poesia. Além disso, o título remete ao vocabulário da música erudita e sugere que o ritmo dos textos acompanha esse andamento musical, que geralmente é lento e pausado. A reflexão sobre a morte se torna mais presente. Já em “Presságios”, algumas memórias do cotidiano se mesclam aos temas da brevidade da vida e da inexorabilidade da morte, o que antecipa a temática de *Meditação sob os lajedos*. (MOLITERNO, 2007) No penúltimo poema dessa série, o tema central é a dureza da vida do nordestino:

Cinquenta e oito é a média
de uma existência, à espera
de outro pleito, outro poço,
nesta terra-tapera;

gatos perdidos miam
nos açudes vazios;

“tudo isso Deus quis”,
dizem as carpideiras,
“tudo isso Deus quis”;

Deus, sempre a desejar
só a morte, neste lugar.

(MELO, 1996, p. 65)

Construído com uma forte ironia que subjaz à ideia de que Deus permite o sofrimento aos homens, o poema reflete sobre a dor da morte que tanto oprime esta “terra-tapera”.

A publicação de *Yacala* (1999) marca a recepção mais representativa da obra de Alberto da Cunha Melo. Impressa pela Edição Gráfica Olinda, esgotou seus duzentos

exemplares pouco tempo após o lançamento, que contou com os elogios de Adélia Prado, Bruno Tolentino e José Nêumanne Pinto. A Record pediu exclusividade pela obra, que teria uma reedição ainda em 1999, mas o contrato foi cancelado e a segunda publicação saiu apenas no ano seguinte, pela editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EDUFRN), em edição fac-similar, com prefácio de Alfredo Bosi. Também em 2000, *Yacala* foi relançado durante o “III Seminário Internacional de Lusografias”, na Universidade de Évora, evento no qual concedeu palestra sobre “Condições de criação nos países lusófonos”.

Yacala é uma narrativa poética marcante em que o personagem homônimo acumula toda espécie de sofrimento em vida e morte. O nome da personagem foi retirado de um dialeto africano que pode significar, segundo pesquisa do autor, “homem”, “marido”, “namorado”. Por tê-la considerado bela e eufônica, a palavra, de origem quicongolesa, foi usada para designar o homem, no sentido universal. O poema reflete sobre as relações do ser consigo mesmo e com o outro, perpassadas pela consciência da finitude e pela necessidade de se agarrar a um sentido. Outras questões também são exploradas na obra, como “as limitações do corpo, do espírito e do meio em que se vive, a aflição da decadência física, a solidariedade, a violência estúpida [...]”. (MOLITERNO, 2007, p. 85) Composta de 140 retrancas, que intercalam momentos de narrativa propriamente dita com diálogos filosóficos com o leitor. A narração propriamente dita começa assim:

Yacala Cosmo, diz a crônica,
quando criança malnascida,
acharam-no na porta uns monges
e o criaram às escondidas;

foi um certo abade erudito
quem lhe deu o nome esquisito;

cresceu, portanto, no mosteiro
mirando o mar e altas distâncias
numa luneta de escoteiro;

mas a seus pés, dia após dia,
um chão de garras florescia.

(MELO, 2003, p. 168)

A história desse “agonizante Galileu” é triste desde o início: teve que lidar com o abandono (“criança malnascida”) e posteriormente foi criado num mosteiro. Pela sua própria história, ele se constitui como um ser diferente, cuja dor lancinante o move em busca do Infinito, passando os dias obcecado pelo *mar* e pelas *estrelas*, dois elementos que funcionam como alegorias da transcendência (“mirando o mar e altas distâncias”), em contraste com o

ambiente fechado do mosteiro. Anos mais tarde esse anti-herói ao gosto kafkiano é um cientista frustrado por falta de reconhecimento (não tem nem ao menos a dignidade de uma ocupação formal que lhe garanta um salário e sobrevive da generosidade dos raros amigos que lhe restaram), mas deseja anunciar uma importante descoberta: a existência de uma estrela que engole tudo no Universo. Além disso, descobre ser portador de uma doença incurável que (supostamente) o levará à morte. Tudo que lhe resta é aceitar seu destino inglório e buscar sentido para a precária vida que lhe resta. Suas desventuras, no entanto, podem ser lidas como alegoria da própria condição humana, como se lê em:

Levamos fogo, não esponjas,
ao trono sujo de excremento,
disputando o mesmo vazio
de um estrela no firmamento;

jarros negros e estrelas, tudo
é uma busca de conteúdo;

ou somos renúncia ou cobiça,
atravessando esses planaltos
feitos de cinza movediça;

mas todos estamos em casa,
como os voos dentro das asas.

(MELO, 2003, p. 167)

Esse exórdio se utiliza de elementos imagéticos díspares. Primeiro, um vocabulário que oscila entre o grotesco e o sublime: “Levamos fogo, não esponjas,/ ao trono sujo de excremento,” e “mas todos estamos em casa,/ como os voos dentro das asas”. Destacam-se os elementos “jarros negros” que se enumeram junto a “estrelas”, num pronome-clímax “tudo”, que desencadeia em ser “uma busca de conteúdo”. A disparidade também se apresenta nas frases alternativas (embora uma delas seja de natureza elíptica): “ou somos renúncia ou [somos] cobiça, atravessando esses planaltos/ feitos de cinza movediça”, que consideram a condição humana fadada ao fracasso, pois não possibilita saída se não a renúncia ou a cobiça. Essa bela imagem surreal (“planaltos feitos de cinza movediça”) remete à condição do homem perdido num universo de turvação. A cor cinza é utilizada para a descrição de ambientes nevoentos. Num mergulho intertextual, o trecho lembra o poema “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Claro Enigma* (1951), que narra o encontro do sujeito poético com a epifania do universo que se lança para seu ser desenganado, no momento em que caminha por uma estrada de Minas, como se “[...] aves pairassem/ no céu de chumbo e sua formas pretas/ lentamente se fossem diluindo/ na escuridão maior, vindas dos

montes/ e de meu próprio ser enganado”. (ANDRADE, 2001, p. 127) No entanto, cansado e indiferente, desistindo de buscar o sentido das coisas, rejeita a graça revelada e segue “vagaroso, de mãos pensas.” (ANDRADE, 2001, p. 131)

Se o caminhante da pedregosa estrada de Minas rejeitou a graça inesperada da máquina do mundo, na história de Yacala, porém, a epifania é uma eterna busca. “Tudo é uma busca de conteúdo”, nos diz o narrador, pois mesmo se alimentando do mais ordinário cotidiano, a vida do negro Yacala e sua busca pela sobrevivência converte-se na própria busca da realização pessoal, com a obsessiva pesquisa de sua estrela-guia. Morando numa palafita de concreto, um “laboratório em escombros/ no manguezal a céu aberto” (MELO, 2003, p. 185), acostuma-se à vida precária e à clausura que as privações lhe trazem, reduzindo-se à condição de desvalido:

Se todos têm seu território:
o mendigo a sua calçada;
o cão, a sombra de seu dono;
a rocha, a serra; a planta, a mata;

Yacala, o garoto sem berço,
hoje tem o seu endereço;

hoje, sóbrio e sombrio, habita
no entroncamento de três mundos,
no tardo berço, a palafita,

a nave-mãe da frágil lâmpada,
seu voo de sonho sobre a campa

(MELO, 2003, p. 187)

O dia a dia de Yacala passa a ser registrado como se fossem cenas de um diário íntimo de alguém com partida iminente. Negro, pobre, enfermo, “sem parentes, com ex-amigos/ espalhados em suas cruces” e descrente, oscila entre momentos em que deseja a própria morte e outros em que, tomado de desespero com o progresso da doença, sente necessidade de integração com um ser transcendente, embora se recuse a encontrar anódinos na religião (“ao ser *tentado* pela prece”). Apesar do pessimismo predominante, alguns momentos da narrativa cultivam valores como a amizade e a solidariedade. Mesmo solitário, Yacala conta com a ajuda do amigo Bai, um marujo que conhecera anos antes e que lhe salvara a vida quando quis se afogar. Todos os dias Bai leva-lhe comida. Às vezes observa Yacala e “vê nele o mesmíssimo naufrago, mas noutras águas afogado”. (MELO, 2003, p. 201)

Alucinadamente regado a café para manter-se acordado, “sempre a singrar contra a maré” (MELO, 2003, p. 215), Yacala vai ficando cada dia mais debilitado. O leitor

acompanha suas dores, seus espasmos, suas golfadas de sangue na pia, seus delírios, seu cansaço. Bai sempre o visita, acompanha e auxilia. Um belo dia ele some. Yacala sente sua falta. A notícia ruim chega por intermédio de Adriana, filha de Bai. Esta é a primeira grande surpresa ao leitor: a morte de Bai anteceder à de Yacala: “[...] Aos pedaços, soube Yacala/ que mestre Bai chegara ao fim;/ e, sem voltar-se para a órfã,/ murmurou: — por que antes de mim?”. (MELO, 2003, p. 221)

Depois da morte de seu pai, Adriana passa a cuidar da enfermidade de Yacala. Para Adriana, essa tarefa não é nada confortante: é muito mais um senso de dever ao último desejo de Bai. Agora, cabe a ela os cuidados com os afazeres domésticos e a responsabilidade com o orçamento doméstico. Porém, em suas idas às compras, Adriana passa a ser observada por um grupo de criminosos que passa a segui-la, com intenção de violentá-la sexualmente:

A vagem, no ponto, deseja
ser debulhada com cobiça,
antes das chuvas, pois as águas
encharcam os grãos, desperdiçam-na;

assim, Adriana, uma tarde
foi cobiçada de verdade

por cafajestes de uniforme
dessa cor de barro cozido
na água cheia de coliformes;

na volta, ao tomar o seu ônibus,
olham-na, de longe, os demônios.

(MELO, 2003, p. 247)

Quando a casa é invadida pelos policiais (agora, à paisana), a presença inesperada de Yacala força-os a surrá-lo. Eles estupram Adriana na presença de Yacala. Depois, matam-na esfaqueada. “Yacala olhava, mas não via/ os emissários da justiça/ mergulhando na carne nova/ como rapinas na carniça;// [...] julgava outra alucinação, que alguém houvesse trocado/ um sinal de sua equação [...]”. Por fim, Yacala é assassinado a tiros de escopeta. Assim o tom de denúncia política se elabora no livro. O grupo de extermínio é composto por policiais, numa crítica à corrupção moral das corporações. Por fim, a violência brutal do desfecho da narrativa subjaz uma interpretação tanto sociopolítica quanto metafísica, suscitando no leitor a reflexão sobre a violência como um problema de ordem social e/ou o questionamento sobre o que motiva alguém para o mal. No ensaio “Uma estranha beleza”, que prefacia a obra, Alfredo Bosi faz uma bela leitura da obra:

A estranha beleza que sai dos versos de Alberto da Cunha Melo nasce da fusão de um visceral sentimento da terra (quantas imagens pejadas de lama e lixo, mangue e cinzas!) com a aspiração infinita de quem está “mirando o mar e altas distâncias/ numa luneta de escoteiro”. E, no fundo sem fundo do horizonte, o que interessa é captar a luz da estrela, aquela estrela “desgarrada da série cósmica”, astro que pressagia o desastre. Yacala, o Galileu negro vidente de todas as luzes do universo, é a figura nuclear que reúne cosmicamente baixios e escarpas, o instante e o eterno, a dor e a sua transcendência. “Reciclando os dados do lixo,/ busca Yacala, sobre a lama,/ traduzir em cifras exatas/ a voz do cosmo em voz humana,/ domar a luz ou convertê-la/ numa só e única estrela;/ sem os galões da profecia/ e as graças da revelação,/ outro jamais rastrearia/ aquela estrela sem fronteiras/ a engolir galáxias inteiras.” É uma narrativa da busca; uma narrativa que atravessa o sacrifício, a violência bestial e morte inglória “para alcançar uma alegria/ consciente, esplendor da razão,/ livre como garra celeste,/ que no Todo desaparece”. (BOSI, 2003, in MELO, 2003, p. 161-162)

As imagens de lama, sangue e mangue, bem como o sofrimento do personagem podem explicar o fato de alguns críticos apontarem relações intertextuais com *Morte e vida severina* (1954-1955). No entanto, o poema dramático de João Cabral afirma uma visão mais otimista, como ressalta José Nêumane Pinto:

Yacala pode ser comparado a *Morte e vida severina*, mas sem aquela tentativa final de reverter a treva em luz, que inverte a natureza documental da primeira parte do drama poético do primeiro mestre, projetando em cena um inesperado jogo de luz; ao contrário de Melo Neto, Cunha Melo não apela para a esperança da madrugada, de que é grávida a noite, mas mergulha fundo no imenso buraco negro que é o mistério insondável da navegação do ser humano, poeira de estrelas, pelo céu atro da vida. A primeira rima do poema – excremento e firmamento – não foi escolhida ao acaso. (PINTO, 1999 apud TOLENTINO, 1999, p. 141)

De fato, o desfecho de *Yacala* é aterrador e não se aproxima da luz redentora do final de *Morte e vida severina*. Mesmo com toda a realidade de denúncia, o poema de Cabral termina com o nascimento de uma criança, numa alusão ao nascimento de Cristo (o próprio subtítulo antecipa: trata-se de um *Auto de Natal Pernambucano*), o que sugere que resta alguma esperança, apesar da dureza de tantas vidas severinas, como se percebe nas falas dos vizinhos e amigos que vão visitar a criança:

– De sua formosura
deixai-me que diga:
é belo como o coqueiro
que vence a areia marinha.
– De sua formosura
deixai-me que diga
belo como o avelós
contra o Agreste de cinza.
– De sua formosura
deixai-me que diga
belo como a palmatória
na caatinga sem saliva.

– De sua formosura
 deixai-me que diga:
 é tão belo como um sim
 numa sala negativa.
 – É tão belo como a soca
 que o canavial multiplica.
 – Belo porque é uma porta
 abrindo-se em mais saídas.
 – Belo como a última onda
 que o fim do mar sempre adia.
 – É tão belo como as ondas
 em sua adição infinita.

(MELO NETO, 1997, p. 178-179)

Em *Morte e vida Severina*, é a vida que se afirma e predomina, apesar de tantas mortes em vida. Já o poema de Cunha Melo termina com um extermínio brutal, ressaltando detalhes como o abandono e a putrefação dos corpos, o que o aproxima da estética escatológica de que se nutre a poesia de Augusto dos Anjos, por exemplo. É a morte, e não a vida, ou melhor, é uma *vida de morte* que ocupa maior destaque no poema, como escreve o crítico Martim Vasques da Cunha (2011, *on line*):

Alberto da Cunha Melo escreve sobre esses tormentos porque sente, como poucos, o agulhão na carne, o famoso “drama da razão” entre o sentimento e a expressividade deste sentimento, entre a dificuldade de fazer o bem e a facilidade de provocar o mal, entre a fuga de uma realidade que termina em morte e a permanência de um mundo ainda intocado. Estes abismos do ser deixam qualquer um insano, como é o caso de Yacala Cosmo, homem como todos nós, obcecado pelos cálculos de uma estrela-guia e insensível ao sofrimento de sua própria morte, à caridade sensual da negra Adriana e à amizade de Mestre Bai. E, ao escolher uma vida *de morte* ao invés da morte *na vida* (porque esta é a única forma de viver *realmente*), o poeta pernambucano parece nos avisar, através da voragem que possui Yacala, nenhum outro final possível senão a ausência de sentido surgindo de maneira absurda e estúpida.

Conta-se que o argumento de *Yacala* foi inspirado numa história real, um caso de chacina que aconteceu no Recife. A maior parte do poema foi escrita durante uma temporada na praia de Maria Farinha, em Pernambuco. As imagens da região são estetizadas no livro: o mar, o lodo, as palhoças e as pessoas. (MOLITERNO, 2007) Perguntado por Alfredo Bosi de que maneira os personagens foram concebidos, Cunha Melo respondeu que o personagem Bai foi inspirado em um dono de palhoça que vendia almoços e bebidas, assim como o nome Adriana veio de sua filha. Finalmente, a figura de Yacala representava sua “luta pela sobrevivência e, ao mesmo tempo, pela realização poética”. (CORDEIRO, 2004/2005, p. 326) Na mesma entrevista, respondendo a Martim Vasques da Cunha sobre como tinha composto esse poema “com elementos tão díspares – o questionamento metafísico, a caracterização sucinta dos personagens e a violência surpreendente do final”, comentou:

Antes de escrevê-lo, eu planejava compor um poema que contrariasse Carlos Drummond de Andrade em “Canção Amiga”, quando diz: “Eu preparo uma canção/ que faça acordar os homens/ e adormecer as crianças”. Terminei com um personagem que vai batendo todos os recordes de vigília conhecida, tomando café sem parar, para advertir a humanidade sobre o imperialismo de uma estrela que queria absorver todos os corpos celestes. Seu tempo é curto, sua vida extremamente finita (tem câncer), não pode dormir ou morrer antes de atingir a sua meta de provar a existência dessa ameaça universal. A dimensão metafísica que você vê na minha poesia talvez se deva à visão da grandeza cósmica, nas menores coisas. O livro, para responder ao final de sua pergunta, levou-me dois anos e pouco de trabalho diário, de escrever, riscar, rasgar, reescrever... Quanto ao fim sangrento, tem algo a ver com os grupos de extermínio do Brasil atual. (CORDEIRO, 2004/2005, p. 326)

É interessante notar que, diferentemente do que acontece em *Carne de terceira*, é a partir dessa obra que a retranca passa a ter mais melodia e finalmente pode ser descrita como a definiu o crítico Alfredo Bosi:

Mas há, no plano formal, outra fonte de estranheza nesta poesia, e que resulta em um efeito estético original. É o paradoxo da sua composição ao mesmo tempo rebelde ao cânon e inventora de sua própria e inflexível ordem estrófica e métrica. Estrófica: um quarteto na forma abcb, um dístico rimado, um terceto na forma ded e um dístico final também rimado. Métrica: todos os versos são octossilábicos, o que produz um ritmo inusitado, pois as narrativas poéticas longas são, em geral, plasmadas em populares redondilhos maiores ou em clássicos decassílabos camonianos. Trata-se de uma orquestração singular [...] que lembra remotamente o soneto inglês, mas que tem de seu o peculiar movimento musical de uma onda que, primeiro espreada, depois recolhida, se embate por duas vezes nas barreiras sólidas dos dísticos do meio e do fecho. (BOSI, 2003 in MELO, 2003, p. 162):

Com essa obra-prima, seguindo as palavras de Alfredo Bosi:

O Nordeste nos dá, mais uma vez, depois do paraibano Augusto dos Anjos (presente de modo subliminar na atmosfera de várias passagens de *Yacala*), do alagoano Jorge de Lima e dos pernambucanos Carlos Pena Filho e João Cabral, a sua lição de dor que se faz beleza e arranca de si forças para construir uma poesia como a de Alberto da Cunha Melo, cujo nome secreto é – resistência. (BOSI, 2003, in MELO, 2003, p. 163).

Penúltimo livro de Alberto da Cunha Melo, *Meditação sob os lajedos* (2002) saiu pela editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EDUFRN), em coedição com as Edições Bagaço, do Recife, com 450 exemplares. No ano seguinte, entre dez finalistas, a obra obteve o quarto lugar do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira. O júri incluía nomes de várias tendências, como Fábio Lucas, Anderson Braga Horta, Deonísio da Silva e Alcir Pécora.

Como sugerido pelo título, *Meditação sob os lajedos* é um conjunto de reflexões sobre a morte e a consciência da finitude. Agora, as retrancas, ao invés de suporte ao poema narrativo anterior, servem para tecer pequenas reflexões sobre a vida e a morte. A presença constante do metapoema, a representação de tipos sociais abandonados, circunscritos às

limitações da pobreza, a visão da natureza como um templo sagrado, a ênfase na finitude dos seres e do mundo são destaques da obra. Essas temáticas são sugeridas pela epígrafe “Que aldeia é esta em que me perdi?”, retirada do romance *O Castelo*, de Kafka, e constituem uma espécie de atmosfera itinerante para a qual o poeta convida seu leitor:

Os livros de poesia (e não só eles) são como viagens, umas com roteiro certo, como as dos homens de negócio e as dos turistas, e outras sem rota determinada, como as dos aventureiros. Ao primeiro tipo, o de viagem planejada, pertence, por exemplo, meu último livro, *Yacala*, um poema narrativo. Este que o leitor tem nas mãos pertence ao segundo tipo, e a angústia do personagem perdido, da epígrafe de Frank Kafka, o explicita muito bem. Assim como o agrimensor kafkiano fez várias tentativas para chegar a um Castelo não muito bem definido na bruma, cada um destes poemas foi também uma tentativa de chegar a um lugar desconhecido, sem endereço. Esse lugar ou esse Castelo pode ser a perfeição artística e a aldeia, meu próprio universo, que se vai tornando estranho à medida que tento penetrá-lo com mais profundidade. [...] O agrimensor de Kafka não conseguiu chegar ao seu Castelo, nem sequer realizar o trabalho que pretendia, delimitar o seu território, assim como eu sinto não ter chegado ainda “àquele poema”, e nem mesmo ter alcançado meus últimos limites. (MELO, 2003, p. 21)

O livro é organizado em quatro segmentos: “Embarque”, “Na aldeia”, “Gentes e bichos” e “Retorno”. Em “Embarque”, dos dez poemas-retrancas, seis buscam sondar os interstícios reservados à poesia. No poema “Casa vazia”¹⁶, lemos:

Poema nenhum, nunca mais,
será um acontecimento:
escrevemos cada vez mais
para um mundo cada vez menos,

para esse público dos ermos
composto apenas de nós mesmos,

uns joões batistas a pregar
para as dobras de suas túnicas
seu deserto particular,

ou cães latindo, noite e dia,
dentro de uma casa vazia.

(MELO, 2003, p. 27)

A partir da assertiva inicial que funciona como uma espécie de vaticínio, o eu lírico afirma que a poesia habita um espaço solitário, antecipado no próprio título. Se antes a poesia correspondeu aos ritos sagrados, agora não há mais lugar para o poema no mundo. Os versos

¹⁶ Poetry shall never more be heard, / not the way it was before, / we shall be writing more and more / for a lesser and lesser world, / each one of us a single bore. / John the Baptist, his tunie unfurled, // to his private desert will moan / that it doesn't matter; and it won't, / he will preach to himself alone // like a dog locked in a room / barking into that empty gloom. Tradução de Bruno Tolentino (manuscrito inédito entre os anexos).

“público dos ermos/ composto apenas de nós mesmos” e “uns joões batistas a pregar/ para as dobras de suas túnicas/ seu deserto particular) sugerem a incomunicabilidade da poesia: um discurso solitário proferido por “cães latindo, noite e dia,/ dentro de uma casa vazia.” A poesia, tradição milenar cuja função lúdica se confundia com a magia dos deuses, perdeu toda sua carga simbólica e importância e passa a usar a si mesma como matéria temática para cantar a dor de perder o *status* que ocupara entre os antigos. Como diz Alfredo Bosi no ensaio “Poesia-resistência” (2008, p. 163-166)

O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. O poeta é o doador de sentido. Na Grécia culta e urbana as crianças ainda aprendiam a escrever frases assim: “Homero não é um homem, é um deus”. No entanto, sabemos todos, a poesia já não coincide com o rito e as palavras sagradas que abriam o mundo ao homem e o homem a si mesmo. A extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a Ciência e, mais do que esta, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem hoje o imenso vazio deixado pelas mitologias. É a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas. [...] No mundo moderno a coisa começa a pesar mais duramente a partir do século XIX, quando o estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer se expande a ponto de dominar a Terra inteira. O Imperialismo tem construído uma série de esquemas ideológicos de que as correntes nacionalistas ou cosmopolitas, humanistas ou tecnocráticas, são momentos diversos, mas quase sempre integráveis na lógica do sistema. Nós vivemos essa lógica e nos debatemos no meio das propostas que ela faz. Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de *com-preender* a natureza e os homens, poder de suplência e de união. As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi se medindo quase automaticamente pela posição que ocupa na hierarquia de classe ou de status. Os tempos foram ficando – como já deplorava Leopardi – egoístas e abstratos. [...] A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. [...] A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. Ó indignação extrema, canto ao avesso, metalinguagem! [...] A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus.

O fazer literário centrado no tema drummondiano da “luta mais vã”, se expressa nos versos de “Compulsão”: “Se jamais gostou de escrever,/ já não sabe por que escrevia,/ ou continuava a escrever/ esta coisa sem serventia.” (MELO, 2003, p. 34) Em outros casos, revigora-se a força do discurso poético, refletindo sobre o poder da palavra, como se lê em “Anáforas”: “A palavra sabe doar/ quando esfria o sangue no rosto,/ assim de surpresa, navio/ atropelando o próprio porto”. (MELO, 2003, p. 26) Ou, ainda, em “Lição de casa”, a atividade literária se torna uma espécie de desdita: “Terminado o maldito dia,/ e lá vem a literatura,/ oportunista, faturar/ metáforas desta amargura”. (MELO, 2003, p. 29)

Quarenta e oito poemas compõem o segmento seguinte, “Na aldeia”, que busca refletir sobre a passagem do tempo e a nossa vulnerabilidade perante o destino. O homem, mais do que um ser marcado *para* morrer, está marcado *pelo* morrer (HÉLIO, 2003), como se lê em “Hospital público”:

Enquanto agonizas, assistem
aos Jogos Pan-Americanos
no refeitório do hospital,
e ninguém vem mudar os panos

molhados da última batalha,
manchas de sangue por medalha;

só o mais velho dos internos
vem-se arrastando até teu leito,
com o severo olhar dos cegos,

para conhecer, nesta tarde,
o dom da vida, quando parte.

Os quarenta poemas que compõem “Gentes e bichos” modulam um plano onde habitam diversos personagens: moscas, gatos, cães, abelhas, pessoas simples do cotidiano, artistas e intelectuais famosos. Apresenta poemas de homenagem a personalidades distintas, de Franz Kafka até Clint Eastwood e Christopher Reeve, evidenciando a amplitude temática de Cunha Melo, cuja poesia se nutre ostensivamente tanto de temas clássicos como temas de comunicação de massa, como observou Alcir Pécora. (in CORDEIRO, 2004/2005) O clima de agonias perpétuas também rondam alguns poemas: o eu lírico é o observador do cotidiano mais banal, como a presença de um gato morto no calçamento, a dura vida de um farofeiro, um café da manhã entre qualquer casal, bêbados caminhando pelas ruas de Olinda.

No último segmento do livro, “Retorno” dezoito poemas confirmam a vocação filosófica da obra, refletindo sobre o bem e o mal, a passagem do tempo e as inquietudes humanas, como em “Werther, de Goethe”: “o que tem alma não tem paz: / tudo tem alma, nada jaz.” Para o crítico Mário Hélio, a poesia de Alberto da Cunha Melo:

[...] é o melhor exercício já tentado em poesia no Brasil sobre o problema da liberdade associada à consciência e à fatalidade. Em cada um dos seus textos está sempre representado o drama da relação do homem com o outro, consigo mesmo ou com o Destino (tenha este o nome de Deus, Sorte, Azar, Fatalidade ou qualquer um que se queira). [...] O trabalho do poeta não é o do sonho, e sim o de flagrar, expor os estertores de um ser em permanente agonia. A vantagem ou a desvantagem do autor é que essa experiência do ser em pedaços não foi retirada dos manuais de filosofia, mas da realidade mesma ou, para dizer de modo mais apropriado, da sua própria carne. A carne de um poeta é sempre o seu próprio manto de Dejanira. Tomando tais lições da precariedade da vida – no sentido cósmico e humano – Alberto da Cunha Melo pôde criar uma espécie de metafísica do cotidiano feito de

agonias perpétuas. [...] Poema a poema, todos, sem exceção, discutem vida e morte. O cotidiano mastiga e dilui o transcendente, numa implacável e precisa meditação, como se cada poema fosse mesmo um epitáfio, não do poeta, mas da condição humana ou, para usar sua expressão: “da ordem fatal das coisas vivas”.

Dessa maneira, observa-se um sentimento ético muito forte na poesia de Alberto da Cunha Melo. A busca de igualdade, justiça, solidariedade, tão forte em poemas em que o combate social é mais contundente, plasma-se agora em uma poesia filosófica comprometida não só com a própria dor, mas sobretudo com as tantas agonias perpétuas que rondam as mais diversas existências. O cotidiano, narrado plasticamente desde a segunda fase, atinge um ponto tal na terceira que é tratado como símile da própria transcendência.

2.1.4 Quarta fase

O cão de olhos amarelos e outros poemas inéditos (2006) representou o mergulho do autor em novas experiências poéticas, ao utilizar uma forma extinta da poesia japonesa, a *renka* (poema paralelístico), que descende de outra mais antiga, chamada *waka*. Também traz poemas inéditos das três fases anteriores. Em 2007, a obra recebeu o prêmio de melhor livro de poesia do ano pela Academia Brasileira de Letras.

Na “nota do autor” que prefacia o livro, Alberto da Cunha Melo explica que a ideia de trabalhar com poemas paralelísticos surgiu a partir de uma observação de Bruno Tolentino, segundo a qual praticamente inexistiam poemas anafóricos em sua obra (à exceção de alguns poemas de *Publicação do Corpo*). Assume também um tom provocativo com correntes de vanguarda que consideram qualquer manifestação do paralelismo uma redundância desnecessária e ironicamente aclamam João Cabral, que é um grande poeta paralelístico.

A poesia inspirada nas formas paralelísticas orientais confirma o experimentalismo formal do poeta. Apesar da musicalidade mais presente, permanecem na obra o olhar para o cotidiano, a ironia e a busca de conciliar emoção com reflexão filosófica. A obra também confirma sua propensão ao poema narrativo, com personagens marginalizados que habitam histórias distintas: como apontou o crítico Hildeberto Barbosa Filho, a poesia de Cunha Melo revela “[...] a presença espessa de uma humanidade ínfima, anônima, miserável, fazendo de Alberto um poeta de anti-heróis e oprimidos”. (in MELO, 2006, p. 259-260) O poema que dá título ao livro, “O cão de olhos amarelos”, confirma o que o crítico observa em relação à capacidade do eu lírico “de se deslocar e ao mesmo tempo de assumir a perspectiva do outro. O outro que pode ser o homem, o bicho, a coisa orgânica, mineral e vegetal, a experiência ordinária do mais corriqueiro cotidiano” (BARBOSA FILHO, 2006 in MELO, 2006, p. 260):

Numa cova de sombra, um cão,
na calçada de um bar, gemia.

Numa cova de sombra, um cão,
na calçada de um bar, gemia.
Era um cão de olhos amarelos
com uns tons de urina boiando
pelo ferro podre das órbitas.

com uns tons de urina boiando
pelo ferro podre das órbitas.
Jupy já não ia catar
o que os outros cães procuravam
nas lixeiras cheias de vômito;

o que os outros cães procuravam
nas lixeiras cheias de vômito;
mas, sua presença de sombra
era tão densa na calçada,
que as outras sombras tropeçavam.

era tão densa na calçada,
que as outras sombras tropeçavam.
Esse cão de olhos amarelos
sequer foi ligeira lembrança
ou herdeiro de um ossuário.

sequer foi ligeira lembrança
ou herdeiro de um ossuário.
Jupy, com seus olhos de pus
novo, ou de abstratíssimo ouro,
vivia a ver o chato chão.

novo, ou de abstratíssimo ouro,
vivia a ver o chato chão.
Um chão de pedras portuguesas
manchadas de catarro grosso.
Agora, vêm sujá-lo as botas

manchadas de catarro grosso.
Agora, vêm sujá-lo as botas
de algum fiscal da prefeitura,
que o leva no laço, enforcando-o,
sem um latido de protesto.

que o leva no laço, enforcando-o,
sem um latido de protesto.

(MELO, 2006, p. 34-35)

Outro destaque vai para alguns poemas vazados em estilística de cordel, o que confirma seu ecletismo cultural, como “Serra, Serrote, Serrita”, em homenagem ao violeiro Jó Patriota, autor de versos como: “Eu vi a lua morrendo / numa agonia de prata”, conforme registro do próprio poema:

Faz muito tempo, em Serrita,
 Vi nascer um grande povo,
 Feito estrela que se agita
 Rachando um cósmico ovo,
 Ou vida, moça bonita,
 Dirigindo um carro novo.

Era uma raça bendita,
 Com luz correndo nas veias,
 Estirpe, que ninguém cita
 Nos anais das coisas feias,
 Toda coberta de chita,
 Faca, revólver e correias.

Ali nasceu a vindita
 Do grande Chico Romão
 Contra a brabeza catita
 De inimigos do sertão,
 Ali, quem cospe se irrita
 Se o cuspe cair no chão.

Macho ali não usa fita
 E caatinga não é mata,
 Moleque apanha e não grita
 E uma lua de pragata
 Cobre de nuvens, aflita,
 Sua bundinha de prata.

Para esse lugar, ó Rita,
 Vamos levar violeiros
 Do Pajeú selenita,
 O Jó dos versos primeiros,
 O que transformava em brita
 A rocha dos companheiros.

(MELO, 2006, p.157-158)

Em *O cão de olhos amarelos*, a força poética de Cunha Melo se concentra na vocação para o poema narrativo. Como Drummond em “Caso do vestido” e “Morte do leiteiro”, os poemas do livro flagram conversas e cenas de personagens comuns, a exemplo de “Marta”, “Emília”, “Marlene” e “Lena”, que estetizam a beleza, a luta, a solidão das vidas de muitas mulheres que se encontram “lá no céu dos abandonados.” Nas palavras de Hildeberto Barbosa Filho (in MELO, 2006, p. 260)

Nesta obra – veja-se também e particularmente *Yacala* – o lirismo se consolida em técnicas de fabulação, onde os episódios vividos, as ações experimentadas e os personagens tendem a desempenhar um papel fundamental. Cada poema parece contar um fato. Cada fato parece se confirmar enquanto alegoria da condição humana. A presença dos personagens, em suas situações-limite, me dá a convicção de que estou nos arredores de um conto breve, de uma narrativa trágica. [...] É curioso, de outra parte, como a substância concreta destes casos absurdos, de repente se transmuda, pela força da forma verbal, em sugestões cognitivas de surpreendente impacto filosófico, fundindo, na mesma percepção – e já agora percepção estética – o grotesco e o sublime, a verdade e a beleza.

Dessa maneira, o prosaico se une ao lirismo, unindo camadas intertextuais com a prosa de Kafka para pensar nos absurdos da vida a partir de recortes banais do cotidiano (BARBOSA FILHO, 2006, in MELO, 2006, p. 261):

Uma poesia que preserva um modo de apalpar as coisas, diria kafkiano, naquilo que revela de insólito, de grotesco, de absurdo a par de seus relatos triviais. Kafkiano aqui não somente pelos poemas que dialogam claramente com o autor de *O processo* e sua ficção, a exemplo de “Morte de Franz Kafka (1883 – 1924)”, mas pelo recorte estilístico de uma escrita quase prosaica, clara, concisa, cartorial, solar, embora tocando em poços profundos, em zonas noturnas, em vivências escusas e nas dores patéticas da alma humana. Daí a ironia que subjaz em cada texto. A ironia que descrê de mitos e de valores e que, no dizer arguto de Gilberto Amado, em breve ensaio de *A chave de Salomão e outros escritos*, “sorri da grandeza, da verdade, da beleza de todas as expressões vãs que se desfazem tão facilmente na aridez da eternidade”. A ironia que gera o ceticismo e descamba, corrosiva, no estatuário do tédio. Eis um dos acenos capitais desta poesia iluminada.

Outro aspecto de *O cão de olhos amarelos* é a linguagem que busca tratar emocionalmente a razão. Poeta cuja dicção dilui a “pedra” e a “faca-só-lâmina” cabralina, Alberto da Cunha Melo busca uma arte que funde num só plano a razão e a emoção, como ainda ressalta Hildeberto Barbosa Filho. Em suas palavras (in MELO, 2006, p. 263-264):

O aspecto racional decorre de sua preocupação no planejamento da forma e, sobremaneira, no consorciá-la isomorficamente com o conteúdo, conforme mandamento das mais legítimas normas da poética. [...] Mas é preciso observar também que o senso apolíneo demarca, na fluidez monoestrófica do expressivo conjunto dos poemas de verso livre, outra curiosa partitura desta poesia. Por isto vale, mais uma vez, o célebre lugar-comum: Alberto é um poeta que sente, mas sente pensando... [...] Não há, portanto, confissão gratuita nesta poesia. O eu poético nunca se desmancha em apelos lacrimais e soluçantes típicos da menor matriz romântica. Não existe linearidade entre sujeito e sentimento. A emoção nunca é exatamente emoção biográfica.

É bem provável que essa lição tenha sido aprendida com o poeta e crítico anglo-americano T.S. Eliot, em “Tradição e talento individual” (1989, p. 46-47):

Não é em suas emoções pessoais, as emoções induzidas por episódios particulares em sua vida, que o poeta se torna, de algum modo, notável ou interessante. Suas emoções particulares podem ser simples, ou rudes, ou rasas. Em sua poesia, a emoção será algo de muito complexo, mas não com a complexidade das emoções de pessoas que revelam em vida emoções muito complexas e inusuais. Na verdade, há um erro de excentricidades em poesia que deve ser creditado à busca de novas emoções humanas a serem expressas; e nessa busca da novidade em lugares errados aflora o perverso. O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais. E emoções que ele jamais experimentou servirão, por sua vez, tanto quanto as que lhe são familiares. Conseqüentemente, devemos acreditar que “emoção recolhida em tranquilidade” é uma fórmula inexata. Isso porque não se trata nem de emoção nem de recolhimento, como tampouco, sem distorção do significado, de tranquilidade. Trata-se de uma concentração, e o novo produto resultante da concentração expressa um imenso número de experiências que, para as pessoas práticas e ativas, poderiam não ser entendidas de modo algum como experiências; é uma concentração que não ocorre

conscientemente nem resulta de deliberação. Tais experiências não são “recolhidas”, e afinal se reúnem numa atmosfera que somente é “tranquila” na medida em que constitui a espera passiva de um acontecimento. Naturalmente, essa não é de modo algum toda a história. Há um punhado de coisas, nos textos poéticos, que devem ser conscientes e deliberadas. Na verdade, o mau poeta é habitualmente inconsciente onde deve ser consciente, e consciente onde deve ser inconsciente. Ambos os erros tendem a torná-lo “pessoal”. A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas.

Como nas obras anteriores, o racionalismo lírico d’*O cão de olhos amarelos* mostra um poeta comprometido com valores humanísticos, apontando as dores e os dissabores da vida e suas contradições. Para o poeta, tradutor e crítico Ivan Junqueira (2006, *on line*)

[...] Cunha Melo não cede aos modismos e sua poesia reflete, acima de tudo, busca pungente dos estratos mais profundos de sua alma atormentada. Há nele um pouco daquele terror que antecede a glória, tal como o vemos em quase todos os poemas que T. S. Eliot escreveu antes de sua conversão ao catolicismo anglicano. Mas é apenas uma lembrança talvez inoportuna, pois a poética do autor de *O cão de olhos amarelos* não nos acena com nenhuma futura trégua. Antes nos promete mais cruza e contundência, como se em sua aspereza polifônica residisse o próprio cerne obstinado e irredento da alma nordestina.

Dessa maneira, as “agonias perpétuas” que o pensamento de Alberto da Cunha Melo busca captar e explorar são sua matéria mais profunda. O sofrimento, seja social ou metafísico, é a experiência inescapável do ser humano. Não há como fugir desse destino. Toda a existência é carregada de infinitas mazelas: o desalento, a pobreza, a (falta de) liberdade, a opressão do poder, o abandono, a violência, a corrosão do corpo ante a passagem do tempo, a morte. Mas também cantam-se o amor, a esperança, o compromisso com o outro, a justiça, a solidariedade, a comunhão, o respeito, a própria poesia como possibilidade de refúgio etc. Como afirma Joaquim Cardozo (1968, p. 14): “Em Alberto da Cunha Melo: há uma dor no poema, há uma carta, uma comunicação para os outros, quaisquer outros; nele a poesia existe como um ‘para sempre’.” O enfoque nessa dor é o recurso para legar uma mensagem de compromisso profundamente ético (e estético).

2.2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A RECEPÇÃO DA OBRA

Excetuando as antologias e as obras que reúnem títulos anteriores e poemas inéditos até o ano de publicação, Alberto da Cunha Melo publicou onze livros de poesia: *Círculo cósmico* (1966), *Oração pelo poema* (1969), *Publicação do Corpo* (1974), *Dez poemas políticos* (1979), *Noticiário* (1979), *Poemas a mão livre* (1981), *Clau* (1992), *Carne de*

terceira (1996), *Yacala* (1999), *Meditação sob os lajedos* (2002) e *O cão de olhos amarelos* (2006). Quase todos estão esgotados. A maioria teve edições artesanais com tiragem mínima, com 150 a 300 exemplares, expostos e vendidos na Livro 7.

Tem participação em trinta e três antologias nacionais e duas internacionais. Destacam-se *Os cem melhores poetas brasileiros do Século XX* (2001), pela Geração Editorial, organizada pelo crítico paraibano José Nêumane Pinto, com o poema “Canto dos Emigrantes”¹⁷; *O Clarim e a Oração – Cem Anos de Os Sertões* (2002), organizada por Rinaldo de Fernandes, com o poema “Belo Monte”; e *Poésie du Brésil* (1997), por Lourdes Sarmiento, com os poemas “Lendo Émile Zola” e “Cartão de visita”, traduzidos por Bruno Tolentino¹⁸.

Com essa considerável produção e de alguma maneira aclamado no final de sua trajetória (depois da crítica de Alfredo Bosi e de um prêmio pela Academia Brasileira de Letras), é curioso como Alberto da Cunha Melo é um nome quase desconhecido da literatura brasileira. Só com a publicação de *Soma dos Sumos* (1983), quase vinte anos após sua estreia na literatura, conseguiu distribuição por uma editora nacional, a José Olympio.

Em 1999, com a aclamada recepção de *Yacala* (apenas 200 exemplares na primeira edição) seu nome obteve um rápido destaque no cenário nacional e a Record pediu exclusividade pela obra, mas a edição acabou não saindo. Em 2003, pela primeira vez, três de seus livros (*Meditação sob os lajedos*, *Yacala* e *Oração pelo poema*) foram reunidos num único volume, *Dois caminhos e uma oração*, aos cuidados da editora A Girafa, de São Paulo, que também lançou seu último livro, *O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos* (2006).

Um dos motivos que explicam o fato de muitos bons autores ficarem relegados ao ostracismo é a dificuldade em vencer algumas políticas adotadas pelo mercado editorial, que de modo geral privilegia o eixo Rio-São Paulo. Em artigo intitulado *Sobre a vida literária atual* (2008), publicado na revista eletrônica *Cronópios*, Rinaldo de Fernandes, a partir da análise dos mecanismos heterogêneos e desiguais da vida literária, mostra como são imensas as barreiras que se impõem aos escritores periféricos que desejam divulgar suas obras e obter reconhecimento.

¹⁷ “Canto dos Emigrantes” foi gravado posteriormente no disco *Transfiguração* (2006), último CD da banda *Cordel do Fogo Encantado*, nascida em 1997, em Arcoverde-PE. O grupo ficou conhecido nacionalmente pelas tendências performáticas e multiculturais, ao misturar diversas manifestações artísticas, como a dança, o teatro e música; e incorporar elementos dos cultos afro-brasileiros e os ritmos *rock* e *mangue beat*.

¹⁸ Bruno Tolentino traduziu poemas de Alberto da Cunha Melo para o francês e para o inglês. Também existem traduções dos poemas *Relógio de ponto*, *O homem de borracha* e *Canto dos emigrantes* para o espanhol, a cargo do poeta Héctor Pellizi.

Segundo Fernandes, a primeira das dificuldades está na injustiça praticada pelo sistema editorial brasileiro, que ainda elege os autores dos estados centrais como seus ícones: “o lugar social do autor, com uma ou outra exceção, determina a sua aceitação no mercado editorial (determina às vezes até a recepção de sua obra, inclusive entre críticos e acadêmicos)”. (FERNANDES, 2008, *on line*) O exemplo usado pelo articulista é o do poeta Alberto da Cunha Melo, que ficou tantos anos sem publicar nacionalmente. Para tentar resumir a condição de autores como o poeta pernambucano, Rinaldo de Fernandes lembra o preconceito das editoras de médio e grande porte e a dificuldade para conseguir espaço nos grandes jornais e revistas do eixo ou vencer prêmios literários. O pouco espaço destinado a tais escritores ainda propicia o que Fernandes chama de “instabilidade do escritor da periferia” (FERNANDES, 2008, *on line*): ainda que ele consiga publicar algum título por editora consagrada, não tem a segurança quanto ao próximo livro, que geralmente fica sem editor. Para completar, “o lugar social” do autor regional, “repercute, não raro, na recepção de sua obra”, ou seja, predominam julgamentos desfavoráveis às obras deslocadas do sudeste.

Dessa maneira, o texto critica o “colonialismo interno” que prejudica o trabalho desses escritores e apresenta um painel sucinto das políticas de privilégio utilizadas para a divulgação dos escolhidos. Vale a pena conferir uma passagem do artigo:

Ao romancista, contista, poeta ou ensaísta do mercado editorial abrem-se oportunidades de participar do circuito dos grandes eventos literários anuais (feiras, bienais, seminários, congressos, encontros acadêmicos, etc.), tendo suas despesas e cachês garantidos. Esse autor, por circular mais, torna-se mais conhecido, ganha um público impensado para o autor da periferia. Desconfio que, com raras exceções, é para entrar nesse circuito que hoje certos escritores produzem e têm necessidade de todo ano publicar uma obra – isto lhe traz visibilidade e, portanto, mais *oportunidades*. Talvez aqui entre uma questão original para esses tempos pós-modernos: a necessidade de fama (que é mais passageira substituindo a de glória (que em princípio agrega valores mais permanentes). Vida literária, assim, ou melhor, a vida literária do autor do mercado reúne basicamente três necessidades: 1) a de fama (mais que a de glória); 2) a de visibilidade na mídia (como efeito e também estímulo da primeira necessidade); 3) a do dinheiro dos cachês (e ainda a das mordomias – passagens, transportes, hotéis – que os eventos proporcionam). (FERNANDES, 2008, *on line*, grifo do autor)

Como se pode depreender, o problema não está nos prêmios ou na mídia em si. Esta pode livremente – por que não? – favorecer a divulgação autoral, assim como aqueles são estímulos aos escritores. A questão reside na maneira como a “vida literária” os aparelha a partir de jogos de oportunismo e apadrinhamento, visando tão-somente a valores de mercado. Políticas assim, como lembra Fernandes, resultam na falta de um impulso genuinamente criativo, na imagem superestimada do autor em detrimento da obra e no nivelamento entre aparência e essência. E quem perde com isso, obviamente, é a própria literatura.

Não parece que fama, visibilidade midiática e dinheiro tenham sido os alvos preferenciais de Alberto da Cunha Melo. Seu gênio parece ter incorporado o emblema do perdedor kafkiano: no fim dos dias, acumulava um emprego no setor de Obras Raras da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco e pouco mais que um salário mínimo mensal. A poesia, para ele, era trabalho artístico e não mero objeto de mercado, como expressa em entrevista a Isabel Moliterno (2007, p. 205):

Não acredito que o teor crítico de minha poesia ou dos meus artigos tenha alguma coisa a ver com a indiferença da mídia. Mesmo porque a poesia nunca foi objeto de publicidade. A poesia só, não, toda a literatura. E a publicidade brasileira, uma das melhores do mundo (fui dois anos publicitário) vende o que quiser, desde que tenha um mínimo de qualidade. Literatura de qualidade não faz sucesso no Ocidente (dizem que, no Japão, um poeta bom chega a ter edições de 100 mil exemplares...). O romântico inglês Byron é uma das poucas exceções, pois teria vendido, num só dia, no século XIX, 30 mil exemplares de seu *The Corsair*. Nenhuma grande obra literária é popular, seja ela a *Divina Comédia*, o *Paraíso Perdido* ou *The Cantos*, e Dante, Milton ou Pound só são conhecidos por uma minúscula elite. Minha formação de sociólogo me blindou contra a ilusão de algum dia ser celebridade. Cheguei até a começar, num livro de diário intelectual, intitulado *A Noite da Longa Aprendizagem* (quatro volumes manuscritos) uma teoria do que chamei de “estigma platônico”, sobre a representação do poeta ao longo das épocas. Não estou mais interessado em retomá-la. Quanto à fama, mesmo se por um acaso viesse a acontecer a um escritor como eu (61 anos), lembro-me de que meu pai citava um autor que dizia: “as glórias que vêm tarde já vêm frias”.

É possível suscitar daí alguma objeção do leitor, segundo a qual excesso de modéstia seria uma forma sutil e disfarçada de vaidade. Uma obra literária agrega imaginação e experiência, traz diluídos o repertório intelectual e a visão de mundo do autor. Seria realmente ingênuo supor que um escritor percorra as etapas de concebê-la e de confrontar-se com as diversas barreiras da política editorial sem ansiar por reconhecimento. De qualquer maneira, a modéstia atribuída ao poeta é a segunda hipótese para entender sua tímida projeção.

Há, no entanto, um fator decisivo. Uma queixa recorrente dos que trabalham no mercado livreiro é que ainda se lê pouco no Brasil. Quando novos índices otimistas sobre leitura são divulgados, uma análise mais atenta revela que muitos dos títulos que ganharam destaque estão indissociavelmente relacionados à influência da televisão, dos cânones escolares e dos *best-sellers*, principalmente aqueles relacionados à espiritualidade e/ou à religiosidade da cultura de massas¹⁹. Em outras palavras, se dentro do mercado livreiro a

¹⁹ No início de 2012, a jornalista Raquel Cozer, especializada na cobertura do mundo literário e do mercado editorial, publicou em seu *blog* um texto sobre a 3ª edição da pesquisa "Retratos da Leitura no Brasil", realizada pelo Ibope Inteligência e o Instituto Pró-Livro. Um dos diagnósticos da pesquisa em questão apontou que os livros escolares estão incluídos na média dos 4 títulos anuais lidos pelo brasileiro. Além disso, Paulo Coelho, Augusto Cury, Padre Marcelo Rossi e Silas Malafaia estiveram no rol dos escritores brasileiros mais admirados. Por fim, um último dado, no mínimo, curioso: Fernando Pessoa apareceu na 18ª posição dessa mesma lista. (COZER, 2012, *on line*)

poesia já tem grande desvalor, maior ainda é a dificuldade que um poeta erudito de proposta essencialmente formalizante enfrenta para obter mais alcance.

Em Alberto da Cunha Melo, como lembra Cláudia Cordeiro (1989, p. 18), encontramos “uma literatura que não se rendeu ao charme das vanguardas (Poesia Concreta-56, Literatura Práxis-62, Poema-Processo-67)” Sua proposta contraria a sentenciada morte do verso, lapidando variados recursos formais que não encantam nem mesmo o público leitor de poesia. Assumindo claramente uma proposta estética contrária à das vanguardas então em voga (cujo caráter revolucionário não se encontra apenas nos temas, mas essencialmente nas formas poéticas), numa voz estilisticamente híbrida, afeita a um impulso de recriação de formas fixas às quais se associa certo hermetismo, Cunha Melo é um poeta-ilha, um verdadeiro marginal da literatura brasileira contemporânea.

Vale ressaltar que o presente estudo não pretende desvalorizar importantes poetas das décadas de 1950 a 1970, tanto os vinculados ao concretismo e ao neoconcretismo (cuja postura subversiva rompeu com o verso em favor dos efeitos visuais do poema), como aqueles inseridos na geração mimeógrafo (que apostou na experimentação rítmica e musical, na exploração da subjetividade e do humor-paródia, com forte influência dos movimentos contraculturais). Também não intenta integrar uma espécie de clube do pedantismo, elegendo como poetas apenas alguns nomes de veio classicista, como Alexei Bueno, ou ainda quaisquer outros que optem por formas tradicionais de versificação. A poesia tem a liberdade de experimentar e exercitar a pluralidade como uma de suas condições, como defende o poeta e professor carioca Eucanaã Ferraz (2006, p. 42-43), em dossiê da revista CULT sobre a heterogeneidade da poesia brasileira contemporânea: “o verso livre convive com a metrificação, o soneto com o espaço concretista; o coloquial com o registro culto e elevado; a construção com o fluxo surrealista”, o que lhe permite desenvolver-se em escolhas estéticas tanto conciliáveis quanto distintas²⁰. O próprio Alberto da Cunha Melo respeitava essas diferenças: afirmava-se um “poeta erudito” porque estas eram suas escolhas estéticas pessoais, mas foi incentivador de poetas vanguardistas, tanto nos tempos em que foi coeditor do *Jornal do Commercio*, como nas Edições Pirata, além de ter pesquisado a fundo as matizes da poesia popular, tendo inclusive elaborado poemas com estilística de cordel.

²⁰ O capricho insistente em comentar aspectos formais da poesia de Alberto da Cunha Melo é apenas aparente. Estamos diante de um poeta de elaboração, cuja proposta pretende inverter o sentido pejorativo de termos como “epígono” e “construtivista” – situava a geração 65 como “epígona” da 45, considerava-se um “construtivista atávico”, um “neoclássico até a medula”, que não desprende a palavra do apuro formal. (CORDEIRO, 2004/2005, p. 318) No entanto, o poeta ressaltou não hostilizar experiências ligadas ao vanguardismo, chegando mesmo a publicar, em seu último livro *O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos* (2006), escassos poemas dentro dessa proposta, por entendê-la como “um esforço intelectual visando a dar autonomia ao poema.” (MELO, 2006, p. 80)

Homens e mulheres de nossos dias ainda leem e escrevem poesia, pois nela encontram a melhor forma de converter em palavra o sumo da sua experiência e o limite móvel de senso e não-senso que é o nosso cotidiano. Homens e mulheres de nosso tempo ainda leem e criam poesia como se a sentença provocadora de Adorno – “escrever poemas depois de Auschwitz é um ato de barbárie” – merecesse esta animosa interrogação: Por que a barbárie deve prevalecer? Hoje a obra de arte e de poesia, sob o império do mercado, tornou-se, como pensava [...] Hegel, e mais do que nunca, “essencialmente uma pergunta, uma interpelação que ressoa, um chamado aos ânimos e aos espíritos”. E onde há perplexidade, há esperança, um fio de esperança, de recomeço.

Alfredo Bosi

3 ENTRE O EMBATE POLÍTICO E O DRAMA METAFÍSICO

Em entrevista ao Caderno C do *Jornal do Commercio*, a 27 de junho de 1999, quando perguntado pelo crítico Mário Hélio se *Yacala* (1999) seria o ponto máximo de uma tendência ao mesmo tempo política e metafísica da sua poesia, Alberto da Cunha Melo respondeu: “É um livro síntese dessas duas temáticas. Eu diria que minha poesia chamada de política é mais precisamente socioeconômica, fruto de minha vivência com a pesquisa de campo e a teoria sociológica no então Instituto Joaquim Nabuco.” (HÉLIO, 1999 *on line*)

De fato, a poesia de Alberto da Cunha Melo está impregnada dos diversos flagelos que assolam a humanidade, como o peso do cotidiano, a pobreza, a opressão do poder e suas nocivas engrenagens, os confrontos entre as classes sociais, a indignação ante injustiças e desigualdades e o questionamento sobre o estar-no-mundo.

Em resumo, como afirma Mário Hélio (1989, p. 181), toda a obra trata “da angústia humana, cotidianamente vivida, dos absurdos políticos e sociais e de uma experiência marcada pela maldição”. Ao fim, o sofrimento é intrínseco à condição humana, tenha ele origem social ou existencial, como ressalta o ensaísta Alfredo Bosi, no ensaio “Uma estranha beleza”, que apresenta *Yacala*:

A dor de viver provém de determinações inescapáveis: o sangue, o sexo, a cor da pele, a classe social, o lugar da origem, o tempo e o espaço do cotidiano; a sina, enfim. O poema aceita estoicamente os sinais do corpo e os estigmas da circunstância; e os transforma, transfigura ou, se a voz é sublimadora, os transcendentaliza. (BOSI, 1999, p. 161)

Ao entender o sofrimento como uma condição humana inescapável, o poeta anuncia a dura realidade que nos cerca, inclinando-se a uma visão trágica do mundo, pois os personagens que habitam seu universo poético estão acossados pelas adversidades da existência que independem de sua escolha e/ou vontade. Frente às inúmeras fontes de dor, resta ao poeta edificar um *ethos* que as aceite e as encare com estoicismo²¹, transcendendo-as através da palavra quando possível.

²¹ Originário da Grécia antiga, o estoicismo foi uma escola filosófica fundada por Zenão de Cício, cujo nome deriva do pórtico em Atenas onde o filósofo lecionava, chamado *Stoa Poikilé*. A concepção estoica valoriza os princípios éticos da harmonia e do equilíbrio, que ordenam o próprio cosmo. Se o homem é parte integrante desse cosmo, é com tais princípios que deve orientar sua vida prática e, para tanto, deve adotar a *ataraxia*, o estado em que o homem adota a imperturbabilidade e a impassibilidade diante dos males da vida. O ideal do sábio, portanto, consiste em viver em plenitude com a natureza, dominando as paixões e suportando os sofrimentos da vida cotidiana. A ética estoica teve tanta influência na tradição filosófica que chegou “a influenciar o pensamento ético cristão nos primórdios do cristianismo”. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1996, p. 91-92)

“Lições tardias”, do livro *O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos* (2006) pode funcionar como o poema-epítome dessa tentativa de buscar, através da palavra, um catalisador que vença as agruras da vida:

Não devemos aprender a esperar.
Devemos, sim,
esquecer as coisas esperadas.
Ainda que nos digam:
“espere-me, à hora tal, em tal jardim”,
o jardim nos deve bastar.
Que a chegada daquilo
que nos fez esperar
seja algo normal naquele mundo,
como a morte de uma borboleta
ou a fuga de um lagarto nas pedras.
Se nada chega,
se ninguém aparece,
não notaremos a sua falta.

(MELO, 2006, p. 223)

A partir da máxima existente nos três primeiros versos “Não devemos aprender a esperar./ Devemos, sim./ esquecer as coisas esperadas”, o poema adota um tom profético com o leitor sobre como é ilusório criar expectativas em torno de quaisquer eventos da vida: “Ainda que nos digam:/ “espere-me, à hora tal, em tal jardim”,/ o jardim nos deve bastar.” O poema pretende adotar uma atitude impassível diante das leis do destino para evitar possíveis frustrações e desgostos (“Se nada chega,/ se ninguém aparece,/ não notaremos a sua falta.”), dialogando com as odes de Ricardo Reis. Nota-se que o eu lírico, como Reis, contempla intelectualmente a realidade e professa a resignação face às paixões e à dor, que fazem parte do ideal estoico. O estilo elegante, a opção pelos versos brancos, a recorrência das assonâncias e a precisão verbal confirmam a inspiração no modelo clássico do heterônimo pessoano. Por fim, o título do poema, “Lições tardias”, sugere que a tentativa do eu lírico em diligenciar um equilíbrio com a realidade foi elaborada pelo acúmulo sucessivo de descontentamentos.

Não estamos, portanto, diante de um autor que toma a si mesmo como objeto poético, que imagina a realidade como uma extensão do “eu”, numa espécie de lirismo narcisista que intenta fechar-se nas próprias “gota de bile” ou “careta de gozo”, parafraseando Drummond. A musa albertiana também não se entusiasma com contemplações, não promete entretenimento e raramente canta a leveza. Antilírica e agônica, fugindo de subjetivismos e adotando uma visão racionalista, o ofício da palavra é entendido como “um duro e não remunerado terceiro expediente” (CORDEIRO, 2004/2005, p. 317), que se assemelha a uma

espécie de maldição. Além disso, como ressalta Mário Hélio (2003, p. 13), estamos diante de uma poesia “de que não sai incólume nenhum leitor a quem a gravidade das coisas e o ‘sentimento trágico da vida’ tocaram a carne como os seus próprios ossos”. Amarga, corrosiva, irônica, debochada, sua mensagem representa para muitos leitores uma espécie de incômodo, pois não está preocupada em niná-los ou comovê-los. Esse aspecto aproxima Cunha Melo de autores como Federico Garcia Lorca (*Bodas de sangue*, como o título sugere, narra as desventuras de um casamento recheado de conflitos que culmina em tragédia) e Juan Rulfo (em *Pedro Páramo*, depois de um determinado momento, o leitor descobre que todos os personagens estão mortos).

Muito desse incômodo que essa poesia traz pode ser explicado tanto pela sua natureza “seca” e “cerebral” (como o fez João Cabral de Melo Neto), como pelo olhar muito corrosivo para a realidade, além do vocabulário que oscila entre o sublime e o grotesco (com imagens recorrentes de lama, urina, sangue, vômito, excrementos, ratos, monturo, etc.). Até mesmo em momentos de profunda reflexão filosófica, esse tipo de vocabulário é utilizado, quebrando a expectativa do leitor. Um exemplo é o poema “Perguntando a um Deus, que não bebe comigo”, do livro *Carne de terceira*:

Por que meu Deus
me deixa errar tanto,
ensanguentar tanto
a cabeça na árvore
de seu paraíso?
Por que não me joga
num canto de beco
sem saída, num canto
de poço esgotado,
num canto sem chance
de errar e sofrer?

(MELO, 1996, p. 101)

É necessário destacar que a relação com Deus é recorrentemente ambivalente na obra de Alberto da Cunha Melo. Ora o eu lírico pensa um mundo abandonado por Deus, sobretudo quando relembra as paisagens nordestinas de fome e pobreza, como em “Odes ao cinza”: “[...] duna por duna, este deserto/ de Deus, que nunca está por perto” (MELO, 2003, p. 56), ora o exalta, chegando mesmo ao ponto de ter-lhe dedicado um longo metapoema, no qual lhe pede inspiração para seu fazer poético (“Oração pelo poema”), como se viu no capítulo anterior. Em muitos momentos, é como se prevalecesse um mundo vazio de sentido, sedento de um Deus que não se revela, onde cada ser é profunda e intrinsecamente só, na eterna e constante sede de abolir o sofrimento e conquistar a felicidade.

Em *Meditação sob os lajedos* essa ambivalência é reforçada. No poema “Aeroporto”, por exemplo, o eu lírico professa a imensa solidão de cada um de nós ante as batalhas com o tempo: “[...] mesmo com Deus por companhia,/ tempo gigantesco é um dia”. (MELO, 2003, p. 25). Em “Ergonomia”, a virtude amor se equipara ao divino: “O grande trabalho é do amor/ sem bronzes, sem assinaturas,/ no ar do espaço, na hora do tempo,/ pólen de Deus nas criaturas”. (MELO, 2003, p. 156) Na obra também prevalecem as alusões à imanência. Estamos diante duma poesia cuja “metafísica” não está propriamente com a cabeça nas nuvens, ou repleta de questões místicas. Alberto da Cunha Melo opta pela busca de um sentido incognoscível que pode se manifestar, por exemplo, na comunhão com a natureza.

A necessidade de integração com um Cosmos que, ao mesmo tempo, parece integrar e repelir o homem, a visão da natureza como templo sagrado²², somadas à atitude do poeta que se assume como um profeta para anunciar a finitude das coisas no mundo sugerem uma cosmovisão agnóstica. Nas palavras do crítico Mário Hélio (in MELO, 2003, p. 14-16)

Os *topoi* animais, as alegorias bíblicas, os prenomes de mulheres são usados pelo autor, em todos os seus livros de poesia, para explicitar a realidade nua e crua de que se nutre a sua arte. Ninguém encontrará em Alberto da Cunha Melo os mimos da transcendência. Toda a sua poesia é uma vigorosa homenagem ao imanente, a começar pela palavra Deus (ou deus), um títere da natureza e do destino. [...] Em cada um dos seus textos está sempre representado o drama da relação do homem com o outro, consigo mesmo ou com o destino (tenha este o nome de Deus, Sorte, Azar, Fatalidade ou qualquer outro que se queira)

No “embarque” à sua “aldeia”, o eu lírico reflete sobre a condição da existência, o estar-no-mundo e as angústias e dores que nos assolam, sejam quais forem; reforçando o caráter profundamente filosófico de sua poesia, que busca, como disse Mário Hélio (in MELO, 1999, p. 16), “flagrar os estertores de um ser em permanente agonia”. É por isso que a consciência está tão marcada em alguns poemas. A implacável passagem do tempo e a nossa vã tentativa de enfrentar a morte, seja pela obsessiva busca por dinheiro, *status*, glórias, corpos esculturais de academia etc. O olhar apurado do poeta reflete sobre mortes em corredores de hospitais públicos, em casa; a morte de fome, nas paisagens nordestinas; a morte causada por violência, a morte por suicídio.

Em *Soma dos sumos* (1983), a morte não é narrada com esses diversos exemplos cotidianos de *Meditação sob os lajedos*. Um exemplo é o poema “Metafísico, para variar”, em que o eu lírico é um porta-voz que anuncia a finitude das coisas do mundo:

²² Na poesia de Alberto da Cunha Melo, qualquer elemento da natureza, seja bicho, planta ou rocha pode ser afirmação de uma inteligência divina, como lemos em “Rupestre”: “[...] mas tudo vive e é cosmo puro,/ asa de inseto no monturo”.

Tudo morre,
 tudo apodrece
 tudo revive
 quando amanhece,
 e nada Deus nas alturas,
 nas águas negras do espaço,
 nada, Deus, nada, nada,
 senão, fica tarde
 senão, não me alcanças,
 senão, me desfaço.

(MELO, 1983, p. 5)

A constatação de que tudo morre, tudo fenece se alia ao conceito filosófico nietzschiano do eterno retorno²³, como se verifica nos versos que sugerem a repetição de fatos da vida: “tudo revive/ quando amanhece.” Aliás, em muitos poemas se verifica essa concepção de um mundo feito de polos complementares que continuamente se repetem (o bem e o mal, a luz e a escuridão, a vida e a morte, etc.).

Em “Altas sereias de setembro”, de *Soma dos sumos*, sugere-se um sentimento de esperança grassando depois de um momento sombrio: “Setembro vem depois dos ventos,/ depois dos triste noticiários de agosto. [...] // Setembro, na minha terra,/ é o mês do mar,/ o aniversário da esperança.” (MELO, 1983, p. 74) Em “Tocais do mal”, de *Meditação sob os lajedos*, lê-se “[...] onda arrastando-se, de lama, // para as cisternas, os baixios/ daquelas almas sem socorro,/ onde o amor deixa seu vazio, // que hospedará, neste verão,/ o Mal e sua legião.” (MELO, 2003, p.40)

No entanto, não se preserva a perspectiva do ateísmo de Nietzsche, pois o poema afirma a presença do ser transcendente construída na imagem de um deus que nada “nas alturas,/ nas águas negras do espaço”, como se a existência de um princípio ordenador no Universo fosse condição para a existência do homem e, no caso, do próprio eu lírico: “senão, fica tarde/ senão, não me alcanças,/ senão, me desfaço.”

Em *A Gaia Ciência*, publicado originalmente em 1882, Nietzsche destaca a chamada “morte de Deus”. A crise típica do mundo moderno não aponta para direção alguma. Deus não representa mais um papel fundamental na vida do homem e na sua relação com a realidade. Deus está morto e, aliás, fomos nós quem o matamos, no sentido de que, assim como o criamos, podemos destruí-lo. (NIETZSCHE, 2012)

O filósofo formula assim uma crítica à tradição ocidental que buscou valer-se dos princípios absolutos da verdade e de Deus. Em outras palavras, Nietzsche sugere que o homem sempre viveu no erro ao criar um mundo para si próprio e que a história da filosofia

²³ O eterno retorno é um conceito formulado por Nietzsche, que tem como um de seus aspectos a ideia de que a vida é formada de ciclos repetitivos, aos quais estamos presos. (NIETZSCHE, 2012)

mostra que somos frequentemente enganados pela razão. Em busca da verdade, paradoxalmente, a humanidade acaba se afastando mais dela. Se o Ocidente fracassou e a metafísica foi um grave erro do Ocidente, então proclama-se a morte de Deus.

Na visão de Rafael Corazón González, o ateísmo de Nietzsche foi mais longe do que o de Marx ou Feuerbach, porque a supressão de Deus não possibilita ao homem prosseguir sua vida de maneira melhor, realizando-se de maneira plena, mas, pelo contrário: com a ideia da “morte de Deus”, morrem também a razão e o sentido. O homem se converte em um azar ou, talvez, em um erro da natureza. O ateísmo deixa de ser otimista para se tornar trágico. (GONZÁLEZ, 1997). É possível ver no poema “Os cereais e seu destino”, publicado em *Noticiário* (1979), um diálogo com essa crítica ao ateísmo nietzschiano:

Esta falta de Deus
era mais esperada
do que esta falta de Homens.
Mas, que demônio
teve os testículos triturados
a ponto de seu ódio
triunfar sobre as balizas do Ocidente?

Não são mais festejadas
as notícias de grandes colheitas,
porque as notícias sozinhas
não fazem crescer as crianças.
E as palavras retornam
aos seus primitivos rumores
e são pesadas como o grão
que existe,
e o grão
que falta.

(MELO, 1979, p. 47)

Esse diálogo também é perceptível em “Quando muitos ficam sem ópio”:

Os que mataram Deus
não tiveram ainda imaginação
bastante para inventar
outra coisa tão mágica
quanto aquele ser de borracha
que nos alcançava
em qualquer ponto da floresta.
Naquele tempo,
não se era tão pobre
quando se era
filho de Deus.

Só o Deus dos pobres
morreu.

(MELO, 1979, p. 79)

Há, ainda, diversos poemas que retratam o desalento ante uma realidade opressora, principalmente na primeira fase. Em “Estágio”, publicado inicialmente em *Publicação do corpo* (1974) e republicado em *Poemas anteriores* (1989), descreve-se uma forte pressão a que estão submetidos o eu lírico e a pessoa a quem ele se dirige:

Escorados nestas ruínas
e sem nos darmos à esperança
de levantar uma só pedra,
um ao outro nos desnudamos.

Adormecemos nos recantos
baixos, baixios da desordem:
pelos que andam de frente erguida
jamais seremos descobertos.

Um de nós sente tanto medo,
abre tanto os pequenos olhos,
que consegue ver e chorar
a mais longínqua ingratidão.

Novas datas serão marcadas
para os encontros, novas chuvas
num lugar obscuro do céu
se preparam para adia-los.

Resistimos porque sabemos
que as ruínas não são tão belas
como se diz, e que a salmora
do tempo as afogará.

(MELO, 1989, p. 115)

Como se vê, não se aponta uma solução imediata para a desolação ante a opressão da realidade (“sem nos darmos à esperança/ de levantar uma só pedra”). A atmosfera psicológica dos personagens, circunscritos ao esconderijo e tomados de medo em serem descobertos, reforça a tirania a que estão submetidos. Mas um desejo de mudança é sugerido pelo verso “novas datas serão marcadas para os encontros”, embora o eu lírico anteveja que “novas chuvas/ num lugar obscuro do céu/ se preparam para adia-los”. Vale a pena ter esperança?

O desfecho do poema afirma que sim: “Resistimos porque sabemos / que as ruínas não são tão belas como se diz, / e que a salmora / do tempo as afogará”. É preciso resistir, porque em alguma circunstância longínqua, paulatinamente, um senso de justiça será recuperado. Pode ser que não assistamos a esse momento, mas basta saber que teremos colaborado para tal conquista. Nota-se que essa atmosfera é política, entretanto, lança apenas sugestões indiretas.

A imagem do primeiro verso (“Escorados nestas ruínas”), no entanto, estabelece uma relação intertextual com o pré-ante-penúltimo verso da quinta e última parte do poema *A terra*

*desolada*²⁴ (1922), de T. S. Eliot, intitulada “O que disse o trovão”, onde se lê: “Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas”. (ELIOT, 2006, p. 117).

Um dos poemas mais emblemáticos da modernidade do século XX, *The Waste Land*, segundo as notas do próprio Eliot, foi escrito sob a influência decisiva do estudo acadêmico *From Ritual to Romance*, de Jessie L. Weston, que examina as raízes dos mitos arturianos, focando-se nas sugestões simbólicas do Santo Graal, especialmente o “wasteland”, argumento que, na mitologia celta, relaciona-se à maldição de uma terra árida e inóspita, ante a qual o herói é impotente. Nas sombrias imagens da obra do poeta anglo-americano, muitos críticos viram uma alegoria da desolação, do desespero e da aridez espiritual que compõem o homem no mundo fragmentário da sociedade industrial pós-guerra.

Para Kathrin H. Rosenfield, no ensaio “*Waste Land* ou Babel: A gramática do caos” (in ELIOT, 2005), essa é uma interpretação pertinente, mas que desconsidera, por outro lado, a relação entre a representação da realidade e o farto plano simbólico-figurativo tecido na colagem cenográfica engendrada pelo texto eliotiano. Nessa análise, Rosenfield, a partir do argumento de Northop Frye, para o qual *The Waste Land* se inscreve em linhagens do cânone literário como o Antigo Testamento, os mitos indo-europeus, os clássicos greco-romanos e medievais, Shakespeare, os metafísicos, assim como Pope, Keats e Baudelaire, escreve que:

[...] Em *Waste Land*, o inferno engendra articulações poéticas misteriosas, que deixam escapar a ideia da “morte da poesia” e da ruína do espaço estético, seja como sensação física, seja como experiência artística. Parece haver uma aparente perda de forma e coesão, que aflora, em cruzadas citações, sob a espécie de conteúdos e esperanças. Não convém pensar, contudo, que tais figuras nos atinjam apenas por seu caráter apegadamente intelectual e abstrato. Nota-se, com efeito, a supressão do desdobramento dramático das antigas figuras. Desdobramento que, em outras obras de inspiração apocalíptica, caracteriza-se geralmente pelo exagero de imagens fantásticas, pela profusão de alocações em linguagem cifrada, por um movimento dramático e fatal dos céus, mares, montanhas, etc. Lembremo-nos de Lautréamont e de Victor Hugo em *La Légende des Siècles*, mas principalmente de William Blake. Por outro lado, Eliot não aplica o imaginário apocalíptico e ambientações históricas. Não faz como William Blake, em *French Revolution*, onde o estilo apocalíptico é evidente. [...] Em *The Waste Land*, a Babilônia não opera como figura alegórica que se desdobra dramaticamente, mas como estilhaços deste drama antigo e ilusoriamente soterrado, os quais inoculam *clandestinamente* em nossa percepção – além ou aquém da atenção consciente – as olvidadas esperanças e terrores plasmados em obras de arte. Neste sentido, são referências *camufladas* e, num primeiro momento, irreconhecíveis. Evitam o perigo do hábito que anestesia e anula o efeito de metáforas e imagens. Eliot roeu as imagens antigas e deixou só os ossos, e depois misturou tudo *organizadamente*. (in ELIOT, p. 85-86, grifos da autora)

²⁴ Título original: *The Waste Land*. Tradução de Ivan Junqueira.

Como se vê, não só o verso de “Estágio” estabelece uma relação intertextual com o poema de Eliot²⁵, mas também todo o seu fundamento alegórico parece ter se inspirado na obra do poeta anglo-americano, o que confirma não apenas as influências literárias de Alberto da Cunha Melo para elaborar sua dicção metafísica como também mostra a importância vital da poesia, pois, assim como Eliot, Cunha Melo acreditava que todo bom poeta é também um diluidor da tradição que o precedeu.

Apesar de *Meditação sob os lajedos* apontar para as dores e refletir sobre vida e morte no mesmo plano, no último segmento do livro, “Retorno”, encontra-se uma mensagem de esperança. Em “Fiat”, o eu lírico destaca a vigorosa força do amor, tão forte que é capaz de se assemelhar a uma semente de um plano celeste que brota no deserto:

O amor, o amor nunca é demais:
se sobra, é no tempo perdido
que ele brotará no deserto
qual semente do Paraíso;

pólen no ar, mora no vento
e entre as dobras do pensamento;

feito a maldade, ele não dorme,
quando a neblina esfria a noite
e o temor de Deus nos encobre;

ele tem a força da luz:
fecha a ferida e seca o pus.

(MELO, 2003, p. 152)

O bem e o mal são forças equiparadas na terceira estrofe: “feito a maldade, ele não dorme, / quando a neblina esfria a noite / e o temor de Deus nos encobre”; o tom adversativo é elíptico, mas o dístico final sugere que, ao contrário da maldade, o amor é luminoso, sendo capaz de secar todas as dores; o amor, enfim, é o anódino de nossas existências. Temos aí uma espécie de raciocínio poético que pode ilustrar a concepção filosófica do amor que representa o próprio bem, como expressa André Comte-Sponville em “Pequeno tratado das grandes virtudes”. Pedindo desculpas ao leitor pela longa citação, penso que ela resume

²⁵ Curiosamente, João Cabral (sempre reafirmado como uma influência decisiva por Alberto da Cunha Melo), numa entrevista a José Castello, no jornal *O Estado de São Paulo*, afirmou que tinha se interessado em escrever uma obra memorialística sobre uma importante figura histórica do período colonial brasileiro, Jerônimo de Albuquerque, conhecido, por conta da vasta prole (22 filhos), pelo epíteto de “Adão Pernambucano”. Segundo a historiografia oficial, Albuquerque, numa luta contra indígenas, teria levado uma flechada que acarretou na perda de um dos olhos. Esse desejo veio depois de uma leitura de *The Waste Land*, cuja terceira parte, intitulada “O sermão do fogo” faz alusão à personagem do vidente tebano Tirésias. (CECHINEL, 2006) Reproduzo aqui um trecho dessa parte (ELIOT, 2006, p. 110): “[...] Como um trepidante táxi à espera, / Eu, Tirésias, embora cego, palpitando entre duas vidas, / Um velho com as tetas engelhadas, posso ver, / Nessa hora violácea, o momento crepuscular que luta / Rumo ao lar, e que do mar devolve o marinheiro à sua casa”.

admiravelmente a concepção ética do amor como virtude maior (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 173-174):

O sexo e o cérebro não são músculos, nem podem ser. Disso decorrem várias consequências importantes, das quais esta não é a menor: não amamos o que queremos, mas o que desejamos, mas o que amamos e que não escolhemos. Como poderíamos escolher nossos desejos ou nossos amores, se só podemos escolher – ainda que entre vários desejos diferentes, entre vários amores diferentes – em função deles? O amor não se comanda e não poderia, em consequência, ser um dever. Sua presença num tratado das virtudes torna-se, por conseguinte, problemática? Talvez. Mas devemos dizer também que virtude e dever são duas coisas diferentes (o dever é uma coerção, a virtude, uma liberdade), ambas necessárias, claro, solidárias uma da outra, evidentemente, mas antes complementares, até mesmo simétricas, do que semelhantes ou confundidas. Isso é verdade, parece-me, para qualquer virtude: quanto mais somos generosos, por exemplo, menos a beneficência aparece como dever, isto é, como uma coerção. Mas é verdade *a fortiori* para o amor. “O que fazemos por amor sempre se consome além do bem e do mal”, dizia Nietzsche. Eu não iria tão longe, já que o amor é o próprio bem. Mas além do dever e do proibido, sim, quase sempre, e tanto melhor! O dever é uma coerção (um “jugo”, diz Kant), o dever é uma tristeza, ao passo que o amor é uma espontaneidade alegre. “O que fazemos por coerção”, escreve Kant, “não fazemos por amor.” Isso se inverte: o que fazemos por amor não fazemos por coerção, nem, portanto, por dever. Todos sabemos disso, e sabemos também que algumas de nossas experiências mais evidente mente éticas não têm, por isso, nada a ver com a moral, não porque a contradizem, é claro, mas porque não precisam de suas obrigações. Que mãe alimenta o filho *por dever*? E há expressão mais atroz do que *dever conjugal*? Quando o amor existe, quando o desejo existe, para que o dever? Que, no entanto, existe uma virtude conjugal, que existe uma virtude maternal, e no próprio prazer, no próprio amor, não há a menor dúvida! Pode-se dar o peito, pode-se dar a si mesma, pode-se amar, pode-se acariciar, com mais ou menos generosidade, mais ou menos doçura, mais ou menos pureza, mais ou menos fidelidade, mais ou menos prudência, quando necessário, mais ou menos humor, mais ou menos simplicidade, mais ou menos boa-fé, mais ou menos amor... Que outra coisa é alimentar o filho ou fazer amor virtuosamente, isto é, excelentemente? Há uma maneira medíocre, egoísta, odiosa às vezes de fazer amor. E há outra, ou várias outras, tantos quantos são os indivíduos e os casais, de fazê-lo bem, o que é bem-fazer, o que é virtude. O amor físico não é mais que um exemplo, que seria tão absurdo superestimar, como muitos fazem hoje em dia, como foi, durante séculos, diabolizar. O amor, se nasce da sexualidade, como quer Freud e como acredito, não poderia reduzir-se a ela, e em todo caso vai muito além de nossos pequenos ou grandes prazeres eróticos. É toda a nossa vida, privada ou pública, familiar ou profissional, que só vale proporcionalmente ao amor que nela pomos ou encontramos. Por que seríamos egoístas, se não amássemos a nós mesmos? Por que trabalharíamos, se não fosse o amor ao dinheiro, ao conforto ou ao trabalho? Por que a filosofia, se não fosse o amor à sabedoria? E, se eu não amasse a filosofia, por que todos estes livros? Por que este, se eu não amasse as virtudes? E por que você o leria, se não compartilhasse algum desses amores? O amor não se comanda, pois é o amor que comanda. Isso também é válido, obviamente, em nossa vida moral ou ética. Só necessitamos de moral em falta de amor, repitamos, e é por isso que temos tanta necessidade de moral! É o amor que comanda, mas o amor faz falta: o amor comanda em sua ausência e por essa própria ausência. É o que o dever exprime ou revela, o dever que só nos constringe a fazer aquilo que o amor, se estivesse presente, bastaria, sem coerção, para suscitar. Como o amor poderia comandar outra coisa que não ele mesmo, que não se comanda, ou outra coisa pelo menos que não o que se assemelha a ele? Só se comanda a ação, e isso diz o essencial: não é o amor que a moral prescreve, é realizar, por dever, essa própria ação que o amor, se estivesse presente, já teria livremente consumado. Máxima do dever: *Age como se amasses*. No fundo, é o que Kant chamava de amor prático: “O amor para com os homens é possível, para dizer a verdade, mas não pode ser comandado, pois não está ao alcance de

nenhum homem amar alguém simplesmente por ordem. É, pois, simplesmente o *amor prático* que está incluído nesse núcleo de todas as leis. [...] Amar o próximo significa praticar *de bom grado* todos os seus deveres para com ele. Mas a ordem que faz disso uma regra para nós também não pode comandar que *tenhamos* essa intenção nas ações conformes ao dever, mas simplesmente que *tendamos* a ela. Porque o mandamento de que devemos fazer alguma coisa de bom grado é em si contraditório.” O amor não é um mandamento: é um ideal (“o ideal da santidade” diz Kant). Mas esse ideal nos guia, e nos ilumina.

Com efeito, mesmo com todos os dramas existenciais que são apontados, a poesia de Alberto da Cunha Melo tem um compromisso ético que não pode ser dissociado da séria denúncia social ela carrega. Como já se viu nos capítulos anteriores, o autor pertence a uma geração que enfrentou todo o contexto difícil da repressão militar, inclusive verteu em diversos poemas algumas cenas de repressão sangrenta daquele contexto.

O leitor também já deve ter notado que o tom político que essa poesia carrega não se detém apenas a esse aspecto. O sentido político e/ou social é algo muito mais amplo. Por exemplo, *Carne de terceira* foi apontado como uma obra que critica a religião institucionalizada e as estruturas da sociedade capitalista. Mas a reflexão sobre as relações de trabalho e sua natureza alienante já estavam muito bem trabalhadas desde o poema “Escritório da Mesbla”, que deve ter sido escrito quando o autor ainda era um estudante de Ciências Sociais, no início da década de 60, mas só veio ser publicado em *Poemas anteriores* (1989):

Quando muito, nos permitiam
ouvir um assovio de fora
mas não podíamos voltar
para um lado nossas cabeças.

Na grande sala não havia
um só momento em que tivéssemos
dolorosa oportunidade
de comparar os nossos rostos.

Um de nós ocultava sempre
um livro escuro na gaveta,
e o consultava nos instantes
em que devia descansar.

Outro, numa mesa afastada,
(menos erudito e mais triste)
coleccionava no intervalo
selos de países distantes.

No escritório, só raramente,
íamos contemplar na parede
o gado manso que partia
na paisagem do calendário.

(MELO, 1989, p. 28)

Em todo o poema, perpassa a visão de um cotidiano maquinal do eu lírico, um trabalhador preso ao escritório, que não pode sequer pender a cabeça para o lado por conta de ordens superiores. O seu rosto e os de seus colegas não podem ser comparados, o que sugere um tratamento chaplinescamente maquinal. O livro, pelo seu poder libertário, é um objeto proibido consultado “[...] nos instantes / em que devia descansar”. Por fim, ao homem reduzido à condição de *animal laborans* só é permitido contemplar um mundo exterior pela moldura tirânica de uma imagem no calendário preso à parede.

Os tipos sociais marginalizados são também recorrentes em toda a poesia de Cunha Melo, com menos força no seu primeiro livro, *Círculo Cósmico* (1966), carregado de subjetivismo, e mais contundente em *Noticiário, Meditação sob os lajedos e O cão de olhos amarelos*.

Em “Chegada de um camponês à rodoviária”, que faz parte da obra *Noticiário*, a pequena história do homem do campo que chega à cidade parece ser uma resposta à cena em que o itinerante personagem Severino, de *Morte e vida severina* (1954-1955), chega ao Recife, depois que fugira de tantas mortes, e encontra dois coveiros:

És tão pouco, tão pobre,
tão nada,
como chegaste até aqui?
Todos esperavam receber,
pelos ruídos que vinham do Nordeste,
alguma coisa coletiva
e numerosa,
alguma cerca majestosa.
Mas, chegaste,
criatura despedaçada,
uma após outra,
no teu humilde
e poderoso chegar.

(MELO, 1979, p. 23)

Já o poema “Para os mestres, com desrespeito”, publicado inicialmente em *Dez poemas políticos* (1979) e republicado em *Soma dos sumos* (1983), busca refletir sobre a identidade e a força do povo nordestino:

Dizem que meu povo
é alegre e pacífico.
Eu digo que meu povo
é uma grande força insultada.
Dizem que meu povo
aprendeu com as argilas
e os bons senhores de engenho
a conhecer seu lugar.

Eu digo que meu povo
deve ser respeitado
como qualquer ânsia desconhecida
da natureza.
Dizem que meu povo
não sabe escovar-se
nem escolher seu destino.
Eu digo que meu povo
é uma pedra inflamada
rolando e crescendo
do interior para o mar.

(MELO, 1983, p. 58)

Aqui, o povo serve como matéria poética que não está comprometida com a perspectiva nacional-populista dos defensores de uma “arte popular revolucionária” do projeto cepecista pré-64, mas sim pela própria vivência do próprio Alberto da Cunha Melo como homem do povo, como comentou Sebastião Vila Nova no ensaio “Geração 65: política e ideologia”:

[...] éramos rapazes pobres de subúrbio. Pobres, magros e tímidos, como acontece com quase todos os rapazes pobres de subúrbio. Não nos vangloriávamos do nome das nossas famílias; não tinham fazendas de engenhos os nossos pais; não nos preocupavam as questões de genealogia; mal sabemos quem foram nossos bisavós, não fomos ‘meninos de engenho’; nossas famílias não tinham brasões armoriais. [...] De todos nós, apenas Alberto da Cunha Melo – um Tavares da Cunha Melo poderia ostentar alguma veleidade aristocrática. E, no entanto, era o mais combativamente antiaristocrático do grupo. [...] E é por isto, por sermos do povo, que, na nossa arte, o povo nunca foi visto nem tratado como algo exótico, pitoresco e engraçado. Só os artistas que não são do povo, que não sofreram as dores e aflições do pobre, os que se orgulham de serem ‘bem nascidos’, só estes veem o povo como algo exótico, pitoresco, engraçado. Não é o nosso caso. [...] (VILA NOVA, 1995, p. 52)

Em outros momentos, a crítica social é trabalhada com a ironia que lhe é característica, num poema-crônica bem à moda de Bandeira, pelo lirismo mágico de que se nutre, por exemplo, “Um diálogo e um poema”, da obra *Soma dos sumos* (1983, p. 44)

Menina:
– quer ouvir meu segredo?
Menino:
– Quero.
Menina:
– eu voo.

Mas, não voou
porque as madressilvas
eram rapazes excitados
agarrando suas pernas;
porque Deus estava ocupado
com a fome em Bangladesh;
porque o céu estava nublado
e, com um céu assim,
as meninas não voam.

Deus, que cuidaria do voo da menina, “estava ocupado / com a fome em Bangladesh”.

Como se vê, não só o político e o metafísico irrompem em toda a obra, mas também “fundem-se no mesmo impasse”, como Drummond nos fala em “A flor e a náusea”. O caráter político da poesia de Alberto da Cunha Melo não dá espaço para o panfleto partidário-ideológico, mas amplia o aspecto de denúncia social, de crítica e de combate; o metafísico não supõe o místico-religioso, mas busca uma integração com os elementos da natureza, vista como um templo sagrado de Deus, e com a própria poesia, através do diálogo com seus mestres e da crença em sua força redentora. Tudo sempre amparado na vida de quem busca em cada elemento aparentemente banal do cotidiano a matéria de sua poesia. Como afirmou Audálio Alves:

Uma poesia pautada na contínua observação do contexto, de verdadeiros flagrantes do drama existencial a evoluir da cama à mesa de trabalho, ou de entre os braços da mulher à luta pela vida, eis o que oferece, hoje, com maior constância, Alberto da Cunha Melo [...] Trata-se de uma poesia provida de lastro cultural mais extenso ou minucioso, a exhibir instantes intelectivos bem mais amplos, de maneira que ao leitor seja dada a oportunidade de um perfeito conhecimento dos fatos, situações ou circunstâncias sobre o que o poeta opera e, assim fazendo, consagre – como diria Octavio Dias Paz – o instantes vivido, intuitivamente. Sob tais características, a vérsica atual de Alberto Cunha Melo, é o que presumimos, estaria rumando pela admissão de recursos seletivos da realidade, em busca daquilo a que costumamos chamar cotidiano vertical ou, mais precisamente, cotidiano transcendente. (ALVES, 1983 in MELO, 1983, p. 115-116)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poema social, de caráter político, é uma vertente que perpassa toda a obra de Alberto da Cunha Melo. Essa perspectiva é ainda muito indireta no livro que marca o *debut* literário do autor, *Círculo cósmico* (1966), que é sua obra mais subjetivista, começa a se tornar mais visível com o humor ácido e irônico de *Publicação do corpo* (1979) e atinge o exemplo mais contundente de engajamento em *Noticiário* (1979), obra escrita em plena repressão dos anos de chumbo que se aproxima de algumas tendências de poesia marginal pelo experimentalismo de versos livres e pelo traço temático que caracterizou, segundo Silviano Santiago, as produções literárias pós-64: a reflexão sobre o poder e suas arbitrariedades, o que se aproxima tanto das literaturas latino-americanas que lhe são contemporâneas como também do romance de 30.

No entanto, não é pertinente ver em *Noticiário* apenas uma estetização de uma resposta aos conflitos do regime militar, mesmo porque em Alberto da Cunha Melo, o poema pode tratar dos temas que quiser, desde que busque e aprimore os meios para difundir este ou aquele tema. Essa visão nasce, inclusive, de sua busca de raciocínio compacto, que busca fundir razão e emoção, como na linguagem “seca” de seu mestre e conterrâneo João Cabral de Melo Neto.

Em Alberto da Cunha Melo, o poema é também um artefato, uma objeto artístico, que deve ser aprimorado e lapidado, o que se confirma tanto quando se analisam as quatro fases de sua poesia quando também confrontamo-lo com os pressupostos estéticos da geração 65, que buscaram diluir os influxos formais da geração 45, sem por isso deixar de buscar novas linguagens, cadências expressivas próprias e cosmovisões diferentes frente a realidades e semelhantes. As questões sociopolíticas (embora não mais pautada na relação literatura/censura) permanecem em *Poemas a mão livre* (1981) e *Carne de terceira* (1996), embora, nesta última, seus textos estavam iniciando uma nova composição formal, que retirou o caráter melódico de muitos de seus poemas anteriores até se tornarem mais forte em *Meditação sob os lajedos* (2002) e *O cão de olhos amarelos* (2006), condensando a natureza ética de seus versos ao cotidiano de personagens marginalizados, como bêbados, prostitutas, retirantes etc.

A outra vertente de sua poesia, representada pelo caráter metafísico, está muito forte desde a primeira obra, plasmada em recursos alegóricos que tanto coincidem com as tendências de complexidade metafórica em tempos de censura, como provavelmente com as

leituras de poetas simbolistas, por sugestão de seu pai na época. Essas reflexões filosóficas seguem em praticamente em todo o restante da obra, com poemas que forçam o homem ao diálogo consigo mesmo e com o outro, que vertem dores e agonias perpétuas em matéria de poesia como forma de transcendentalizar o sofrimento. Destaca-se também o grande nível de erudição que tinha Alberto da Cunha Melo, um leitor de autores da tradição canônica, e influenciado decisivamente por Kafka e T. S. Eliot. Mas seus poemas não servem como pretexto para plasmar teorias filosóficas, porque o próprio eu lírico assume o tom simples e natural.

Na história do personagem de *Yacala* (1999), os aspectos metafísico e político atingem ponto máximo de entrelaçamento. A partir das leituras e releituras da obra, refletimos sobre temas clássicos da literatura (a solidão e a incompletude inerentes ao ser humano, o desejo de transcendência, a consciência da finitude, a morte, a amizade e a solidariedade entre os homens como meios de sublimar nossas dores e maldições); como também sobre aspectos questões sociais (a violência dos grandes centros urbanos e a realidade física da pobreza, como as casas de palafita). Tudo isso com sutileza dos artistas que sabem estetizar qualquer assunto sem tornar a obra de arte num panfleto. Por fim, os temas da perfeição artística também são recorrentes e atingem expressão máxima em *Oração pelo poema*).

Por conta da maneira dura enxergar a realidade, muitos críticos veem um pessimismo muito permeado na obra de Alberto da Cunha Melo. Mário Hélio, por exemplo, no ensaio “Poesia filosófica de Alberto da Cunha Melo”, publicado no *Jornal do Commercio* (2003, *online*), assinala que os poemas de *Meditação sob os lajedos* compõem “uma obra em que o desencanto e a melancolia estão levados à quintessência”. Essa visão se confronta com o que assevera Isabel Moliterno, para quem

[...] não é possível considerar pessimista uma obra comprometida com a transformação do indivíduo e voltada para a transcendência, através da contemplação do belo, da comunhão com o outro e com o Cosmos. A poesia de Alberto da Cunha Melo, embora enfoque o feio, o doloroso, sugere alternativas. O amor, a volta à natureza e o belo são os caminhos apontados para se atingir a libertação. (MOLITERNO, 2007, p. 94).

De fato, as tendências temáticas da poesia de Alberto da Cunha Melo mostram-no um poeta em sintonia com valores humanitários. Sua voz denuncia a miséria, a pobreza, a injustiça, a opressão, a morte etc., mas também está marcada por uma leveza afiada como forma de expurgar essas mazelas e afirmar um compromisso ético e estético com a humanidade.

REFERÊNCIAS

DE ALBERTO DA CUNHA MELO

Poesia

MELO, Alberto da Cunha. Círculo Cósmico. In: *Poemas anteriores*. Recife: Edições Bagaço, 1989.

_____. *Carne de terceira com poemas à mão livre*. Recife: Bagaço, 1996.

_____. *Clau*. Primeira edição em e-book. Com ilustrações originais do autor e outros registros digitalizados. Recife: Imprensa Universitária da UFRPE, 1992[2011].

_____. Dez poemas políticos. In: *Noticiário*. Recife: Edições Pirata, 1979.

_____. Meditação sob os lajedos. In: *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos, 2003.

_____. *Noticiário*. Recife: Edições Pirata, 1979.

_____. *O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos*. São Paulo: A Girafa, 2006.

_____. Oração pelo poema. In: *Poemas anteriores*. Recife: Edições Bagaço, 1989.

_____. Publicação do Corpo. In: *Quíntuplo*. Recife: Aquário/UM, 1974.

_____. *Poemas anteriores*. Recife: Edições Bagaço, 1989.

_____. Poemas à mão livre. In: *Soma dos Sumos*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1983.

_____. Yacala. In: *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos, 2003.

Prosa

MELO, Alberto da Cunha. *Um certo Louro do Pajeú*. Natal. EDUFRN, 2000.

_____. *Um certo Jó Patriota*. Recife: SINDESP, 2002 [2012].

_____. *Marco Zero: Crônicas*. Recife: CEPE, 2009.

SOBRE ALBERTO DA CUNHA MELO

Entrevistas

CORDEIRO, Claudia. (org.). Uma estranha beleza: entrevista com o poeta Alberto da Cunha Melo. In: *Cronos: Revista de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFRN*, v.5/6, n.1/2. Natal: EDUFRN, jan./ dez. 2004/ 2005, p. 317-334.

HÉLIO, Mário. Yacala é uma homenagem à idade do chumbo. Entrevista. *Jornal do Commercio*, Caderno C. Recife, 27 jun. 1999. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_1999/2706/cc2706a.htm>. Acesso em: 21 mar. 2010

MOLITERNO, Isabel. O estilo e o homem – entrevista com Alberto da Cunha Melo. In: *Imagens, reverberações na poesia de Alberto da Cunha Melo: uma leitura estilística*. Tese de doutorado. 208 páginas. São Paulo: FFLCH/ USP, 2007, p. 201-208.

MOURA, Ivana. A poesia não é uma mercadoria. Entrevista. *Diário de Pernambuco*. Caderno Viver. Recife, 07 mai. 2006. Disponível em: <http://www.albertocmelo.com/fc10_ivana_moura.htm>. Acesso em: 10 mai. 2011.

PATRIOTA, Nelson. O GALO entrevista o poeta Alberto da Cunha Melo. 25 mar. 1998. Disponível em: <<http://cenasecoisasdavidia.blogspot.com.br/2009/10/entrevistas.html>>. Acesso em: 10 mai. 2011.

Trabalhos acadêmicos, antologias, ensaios, artigos e resenhas

ALVES, Audálio. Poesia do drama existencial. In: MELO, Alberto da Cunha. *Soma dos Sumos*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1983, p. 115-116 (posfácio)

BARBOSA FILHO, Hildeberto. Uma laica liturgia de amor. In: MELO, Alberto da Cunha. *Clau*. Recife: Imprensa Universitária da UFRPE, 1992[2011], p. 17-19 (prefácio).

_____. Alberto da Cunha Melo, grande pecador ou seis propostas para uma nova leitura. In: MELO, Alberto da Cunha. *O cão de olhos amarelos e outros poemas inéditos*. São Paulo: A Girafa, 2010, p. 259-267 (posfácio)

BOSI, Alfredo. Uma estranha beleza. In: MELO, Alberto da Cunha. *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos, 2003.

_____. Tradição de extremos. *Continente Multicultural*, Recife: CEPE, ed. n. 64, abril de 2006. Disponível em: <http://www.albertocmelo.com/alberto_fc_04.htm>. Acesso em 16 jan. 2012.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. ERMAKOFF, 2007, p. 383-384.

CARDOZO, Joaquim. Prefácio. In: GALLINDO, Cyl (org.). *Agenda poética do Recife – Antologia do novíssimos*. Notas de Mauro Mota, Pessoa de Moraes, Aguinaldo Silva e Audálio Alves. Recife: Gráfica Itambé, 1968.

CARPEGIANI, Schneider. A poesia que não admite qualquer tipo de aprisionamento. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 19/11/2000. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_2000/1911/cc1911_1.htm>. Acesso em: 16 jan. 2012.

_____. Poesia dita em alto e bom som nos bares. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 19/11/2000. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_2000/1911/cc1911_2.htm>. Acesso em: 16 jan. 2012.

CORDEIRO, Cláudia. O imagismo e a fabulação na poética de Alberto da Cunha Melo. In: MELO, Alberto da Cunha. *Poemas anteriores*. Recife: Edições Bagaço, 1989, p. 18-21 (prefácio)

_____. *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo*. Recife: Bagaço, 2003.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo: Global, 2001. V. I - II.

CUNHA, Martim Vasques da. As tocaias da poesia. *Dicta & Contradicta*, 05/10/2011. Disponível em: <<http://www.dicta.com.br/as-tocaias-da-poesia/>>. Acesso em: 31 jan. 2012.

FERREIRA, Ermelinda. Meditação sobre os lajedos. *Jornal do Commercio*. Recife, 10 dez. 2002, Opinião, p. 11. Disponível em: <http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/ermelinda_ensaios1.htm>. Acesso em: 10 mai. 2011.

HÉLIO, Mário. A ordem fatal das coisas vivas. In: MELO, Alberto da Cunha. *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos, 2003, p. 13-20 (prefácio)

_____. Poesia filosófica de Alberto Cunha Melo. *Diário de Pernambuco*. Recife, 10 dez. 2002, caderno Viver, p. D8. Disponível em: <http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/mario_ensaios1.htm>. Acesso em 21 mar. 2010.

_____. Trobar Clar versus Trobar Clus. In: MELO, Alberto da Cunha. *Poemas anteriores*. Recife: Edições Bagaço, 1989, p. 175-182 (posfácio)

JAMIR E SILVA, Liliane Maria. *A metáfora do vazio na poesia de Alberto da Cunha Melo*. Disponível em: <http://www.albertocmelo.com/fc8_ensaio_ljamir.htm>. Acesso em: 09 jul. 2011.

JUNQUEIRA, Ivan. Diálogo cortante com Kafka nos poços profundos da angústia. *O Estado de São Paulo*, 26 de dezembro de 2006. Caderno 2. Disponível em: <http://www.albertocmelo.com/fc11_ijunqueira_estadao.htm>. Acesso em: 09 jul. 2011.

LEAL, César. Problemas de poesia e teoria do poema. *Diário de Pernambuco*, 13 de julho de 1998, Viver, p. D5. Disponível em: <<http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/tri2004julcesar.htm>>. Acesso em: 18 jul. 2011.

_____. Alberto da Cunha Melo: uma nova forma fixa. *Diário de Pernambuco*, 13 de julho de 1998, Viver, p. D5. Disponível em: <<http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/tri2004julcesar.htm>>. Acesso em: 18 jul. 2011.

_____. Futebol, poesia e arte. *Diário de Pernambuco*, 13 de julho de 1998, Viver, p. D5. Disponível em: <<http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/tri2004julcesar.htm>>. Acesso em: 18 jul. 2011.

MENEZES, Eugênia. Trajetória relâmpago de um poeta. 1982. In: MELO, Alberto da Cunha. *Soma dos Sumos*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1983, p. xi-xii (prefácio).

MOLITERNO, Isabel de Andrade. *Imagens, reverberações na poesia de Alberto da Cunha Melo: uma leitura estilística*. Tese de doutorado. 208 páginas. São Paulo: FFLCH/ USP, 2007.

_____. *Ordem e caos em "Relógio de ponto"*. Disponível em: http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/isabel_ensaios.htm. Acesso em: 10 mai. 2011.

MONTEIRO, Ângelo. Uma poesia de sangue. In: *Arte ou Desastre*. São Paulo: É Realizações, 2011.

MOTA, Urariano. O imortal que não vemos. *La Insignia*, março de 2004. Disponível em: <http://www.lainsignia.org/2004/marzo/cul_025.htm>. Acesso em: 10 mar. 2010.

PINTO, José Nêumane. *Cunha Melo, o outro poeta de Pernambuco para o Brasil*. Disponível em: <http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/neumanne_ensaios9.htm>. Acesso em: 10 mai. 2011

PRIMO, Jessé de Almeida. *Escritório da Mesbla de Alberto da Cunha Melo*. Disponível em: <<http://jesseprimo.blogspot.com.br/2011/05/escritorio-da-mesbla-de-alberto-da.html>>. Acesso em: 24 mai. 2011

REIS, Cláudia Cordeiro. *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo*. Recife: Edições Bagaço, 2003.

RODRIGUES, Henrique. A técnica de escrita simples. *Jornal do Brasil*, 19/ 08/ 2006. Disponível em: <http://www.albertocmelo.com/fc8_hrodrigues_jb.htm>. Acesso em: 10 mai. 2011.

SETTE-CÂMARA, Pedro. Saque & massacre. *Domingo com poesia*, 11/02/ 2007. Disponível em: <<http://pedrosette.com/2007/02/saque-massacre-2/>>. Acesso em: 24 mai. 2011.

_____. Relógio de ponto. *Domingo com poesia*, 11/10/2008. Disponível em: <<http://pedrosette.com/2008/10/relogio-de-ponto/>>. Acesso em: 24 mai. 2011.

SILVA, Deonísio da. Gosto de ler Alberto da Cunha Melo. In: MELO, Alberto da Cunha. *O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos*. São Paulo: A Girafa, 2006, p. 17-19.

TOLENTINO, Bruno. A Tentação de Yacala. *Bravo!*, São Paulo, n. 25, p. 138-141, out. 1999. _____ . (Posfácio). *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos, 2003, p. 341-347.

DEMAIS OBRAS CONSULTADAS

ABBAGNANO, Nicola. *História da Filosofia*. Tradução de Armando da Silva Carvalho e António Ramos Rosa. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGUIAR, Roberto. Geração 65: Política e Ideologia. In: BEZERRA, Jaci (org.). *Geração 65: O livro dos trinta anos*. Recife: Fundaj, FUNDARPE, Massangana, 1995, p. 151-155.

BEZERRA, Jaci (org.). *Geração 65: o livro dos trinta anos*. Recife: Fundaj, FUNDARPE, Massangana, 1995.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. Cartografia poética de Pernambuco. In: CAMPOS, Antonio; CORDEIRO, Claudia (orgs.). *Pernambuco, terra de poesia: um painel da poesia pernambucana dos séculos XVI ao XXI*. Recife: Instituto Maximiano Campos/ São Paulo: Escrituras, 2005.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Organização de Calin-Andrei Mihailescu. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1996.

CECHINEL, André. O personagem por vir: João Cabral e seu Adão pernambucano. *Letra Magna*. Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura - Ano 03 - n.05 - 2º Semestre de 2006. Disponível em: <<http://www.letramagna.com/joaocabral.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2012.

CERVINSKIS, André. Marginal Recife: nem tão marginal assim. *Interpoética*. Disponível em:<http://interpoetica.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=894&catid=0>. Acesso em: 30 jun. 2012.

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CONGRESSO DA UNE: Todos presos. *Folha de São Paulo*, 13 de outubro de 1968. Banco de Dados Folha. Acervo on-line. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_13out1968.htm>. Acesso em: 27 jun. 2012.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo: Global, 2001. v. I – II.

COZER, Raquel. O brasileiro lê ainda menos do que se pensava. E algumas curiosidades... *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://abibliotecaderaquel.blogfolha.uol.com.br/2012/03/28/o-brasileiro-esta-lendo-menos/>>. Acesso em 8 abr. 2012.

D'MORAIS, Marcos. A livro 7 e a geração 65. *Interpoética*. Disponível em: <http://interpoetica.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=703&catid=>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

DURANT, Will. *A História da Filosofia*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1996.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Tradução de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

_____. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (Edição comemorativa 40 anos, 40 livros, 1ª edição)

_____. *Poesia em tempo de prosa – T. S. Eliot & Charles Baudelaire*. Tradução e notas de Lawrence Flores Pereira. Organização e textos introdutórios de Kathrin H. Rosenfield. São Paulo: Iluminuras; Porto Alegre: FAPERGS, 2005. 2ª reimpressão.

_____. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48

FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2010. 2ª edição, 3ª reimpressão.

FERNANDES, Rinaldo de. Sobre a vida literária atual. *Cronópios*, 25/04/2008. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3205>>. Acesso em: 14 ago. 2011.

FERRAZ, Eucanaã. Tempo de Poesia. *CULT*. São Paulo, 2006, Ano XIX, n. 102, p. 42-43.

GASPAR, Lúcia. *Movimento de Cultura Popular*. Pesquisa Escolar Online, Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

GERAÇÃO 65 – Aquela coisa toda. Roteiro, produção e direção: Luci Alcântara. Intérpretes: Alberto da Cunha Melo; Ângelo Monteiro; Domingos Alexandre; Esman Dias; Fernando Monteiro; Jaci Bezerra; José Rodrigues de Paiva e outros. [S.l.]: Ateliê produções; Cabra quente filmes; Oficina de imagens, 2008. 1 DVD (90 min), doc., cor.

GONZÁLEZ, Rafael Corazón. *Agnosticismo – Raíces, actitudes y consecuencias*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 1997.

GOUVÊA, Arcírio. Os horrores da tortura nos porões da ditadura. *Jornal da ABI – Órgão Oficial da Associação Brasileira de Imprensa*, nº 376, março de 2012. p. 3-9

GULLAR, Ferreira. Poesia e realidade contemporânea. In: *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Toda poesia* (1950-1999). 17ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

_____. *A poesia marginal*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=559>>. Acesso em: 02 jul. 2012.

_____. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Zorge Zahar, 1996.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986 (Série Princípios).

LEAL, César. A geração 65. In: BEZERRA, Jaci (org.). *Geração 65: o livro dos trinta anos*. Recife: Fundaj, FUNDARPE, Massangana, 1995, p. 21-41.

LIMA, Jorge de. *Obra Completa*, vol.1, Aguilar, 1959.

MARINHO, Ivan. *Jaci Bezerra: o senhor do metro marítimo*. (Entrevista) Disponível em: <http://interpoetica.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=83&catid=3>. Acesso em: 27 jun. 2012

MELO, Marcelo Mário de. 1964: golpe também na poesia. *Interpoética*. Disponível em: <http://interpoetica.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=707&catid=>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. Kitsch e antikitsch (arte e cultura na sociedade industrial). *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; São Paulo: EDUSP, 1974.

_____. Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45. In: *Razão do poema – Ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 14^a ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MONTEIRO, Ângelo. *Todas as coisas têm língua*. Seleção poética. Recife: CEPE, 2008.

MORAES, Vinícius de; PECCHI FILHO, Antonio. Cotidiano nº 2. Intérpretes: Toquinho e Vinícius de Moraes. In: *Vinícius 90 anos*. Rio de Janeiro: Som Livre, p2003. 2 CD's. Disco 1, Faixa 11 (3 min 08 s).

MORAES, Vinícius de; LYRA, Carlos. Marcha da quarta-feira de cinzas. Intérpretes Toquinho e Vinícius de Moraes. In: *Vinícius 90 anos*. Rio de Janeiro: Som Livre, p2003. 2 CD's. Disco 1, Faixa 11 (2 min 47 s).

MORIN, Edgar. Despertos e sonâmbulos. Retorno ao original. In: *O Método 5: a humanidade da humanidade*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais – Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PANTOJA, Ana Claudia Freitas. O desenraizamento em “Canto dos emigrantes”: subversões do Cordel do Fogo Encantado. *Boitata*, Londrina, n. 13, p. 150-162, jan-jul 2012. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-13-2012/B1312.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Coleção Logos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

POLO, Marco. A imprensa e a geração 65. In: BEZERRA, Jaci (org.). *Geração 65: o livro dos trinta anos*. Recife: Fundaj, FUNDARPE, Massangana, 1995, p. 61-64.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1995. 2^a edição.

REIS, Luís Augusto da Veigas. A herança "Regionalista-Tradicionalista-Modernista" no Teatro Popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. *Investigações*. Disponível em: <http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.17.N.1_2004_ARTIGOSWEB/LuisA>

ugustoVeigasReis_A-HERANCA-REGIONALISTA-TRADICIONALISTA_Vol117-N1_Art01.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2012.

ROHDEN, Huberto. *Evangelho ou Teologia? – Resposta coletiva aos meus objicientes*. São Paulo: União Cultural Editora, s/d.

ROSA, José Maria Silva. *Em torno do agnosticismo*. Covilhã: Universidade da Beira-Interior, 2008. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/rosa_jose_em_torno_do_agnosticismo.pdf>. Acesso em: 7 mai. 2010.

ROTH, Philip. *Entre nós – Um escritor e seus colegas falam de trabalho*. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROUANET, Sergio Paulo. Dilemas da moral iluminista. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SOUTO, Bernardo. Ângelo Monteiro ou a poética da esfinge. *Interpoética*. Disponível em: <http://interpoetica.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=906&catid=>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

STEIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

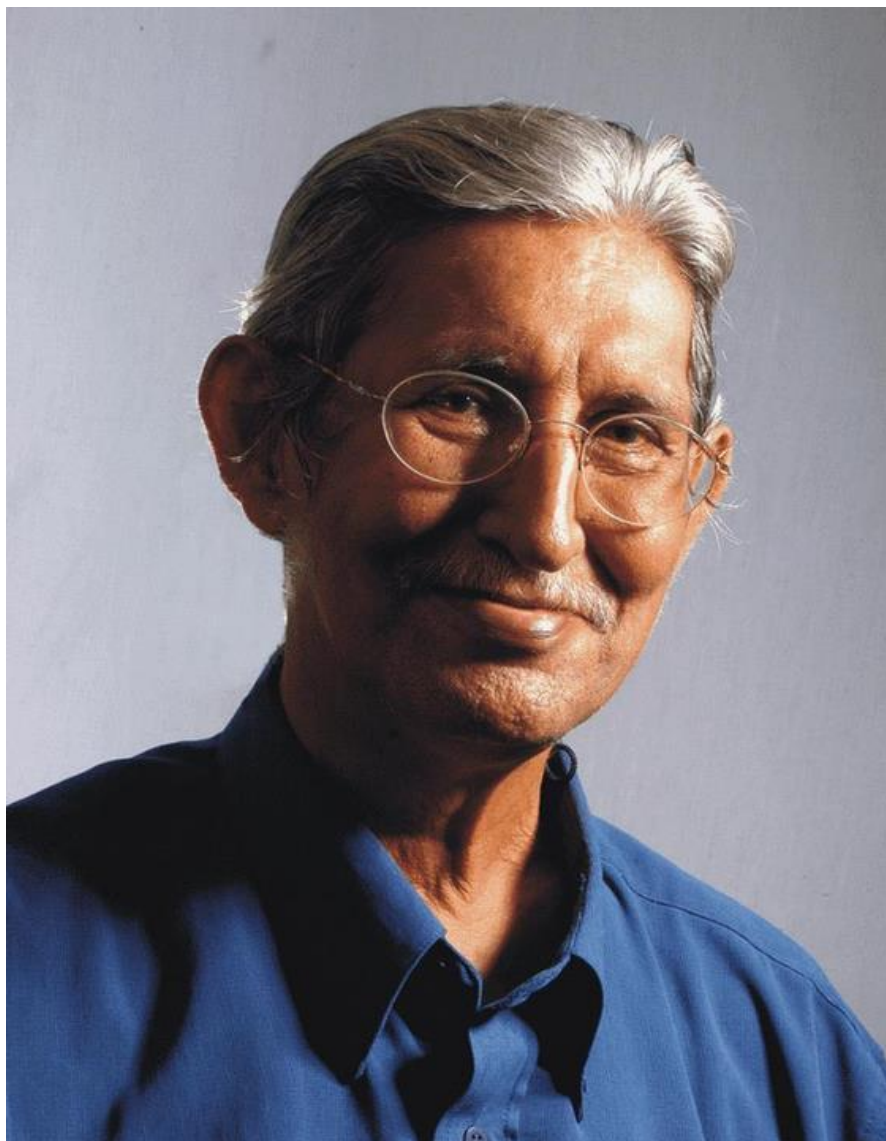
SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – Polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VILA NOVA, Sebastião. As instituições de pesquisa e cultura e a geração 65. In: BEZERRA, Jaci (org.). *Geração 65: o livro dos trinta anos*. Recife: Fundaj, FUNDARPE, Massangana, 1995, p. 47-56.

WILLER, Claudio. Dias circulares. *CULT* n° 76 – *on line*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dias-circulares/>>>. Acesso em: 24 jun. 2012.

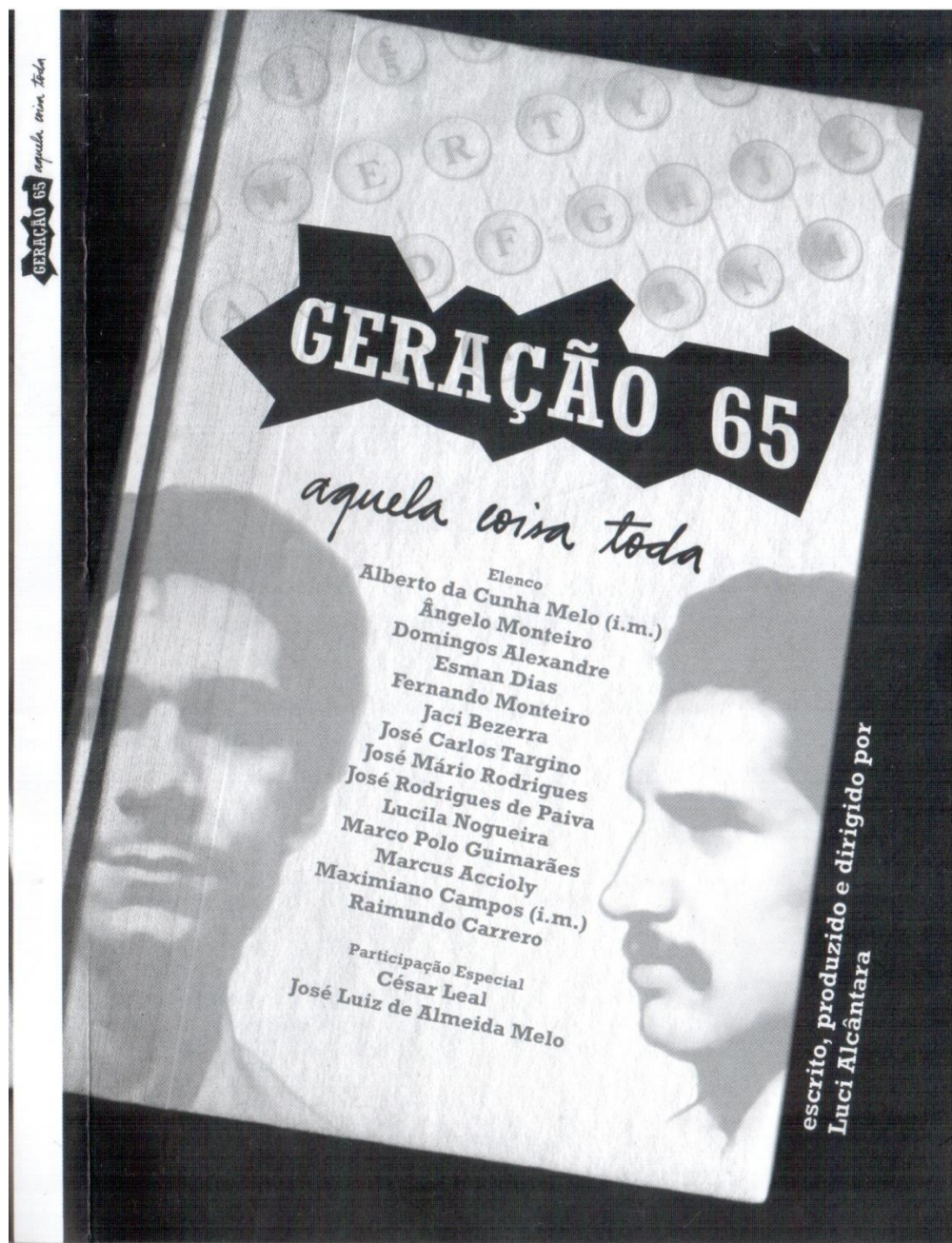
ANEXOS

ANEXO A – Foto de Alberto da Cunha Melo para o lançamento de *Dois caminhos e uma oração* (2003)



Fotografia de Assis Lima. Do arquivo do espólio de Cláudia Cordeiro. Imagem disponibilizada na rede social *Facebook*, através da página “Alberto da Cunha Melo, 70 ANOS (1942 - 2007)”.

ANEXO B – Cópia digitalizada do encarte do filme *Geração 65 – aquela coisa toda* (2008), de Luci Alcântara (frente)



ANEXO C – Cópia digitalizada do encarte do filme *Geração 65 – aquela coisa toda* (2008), de Luci Alcântara (fundo)

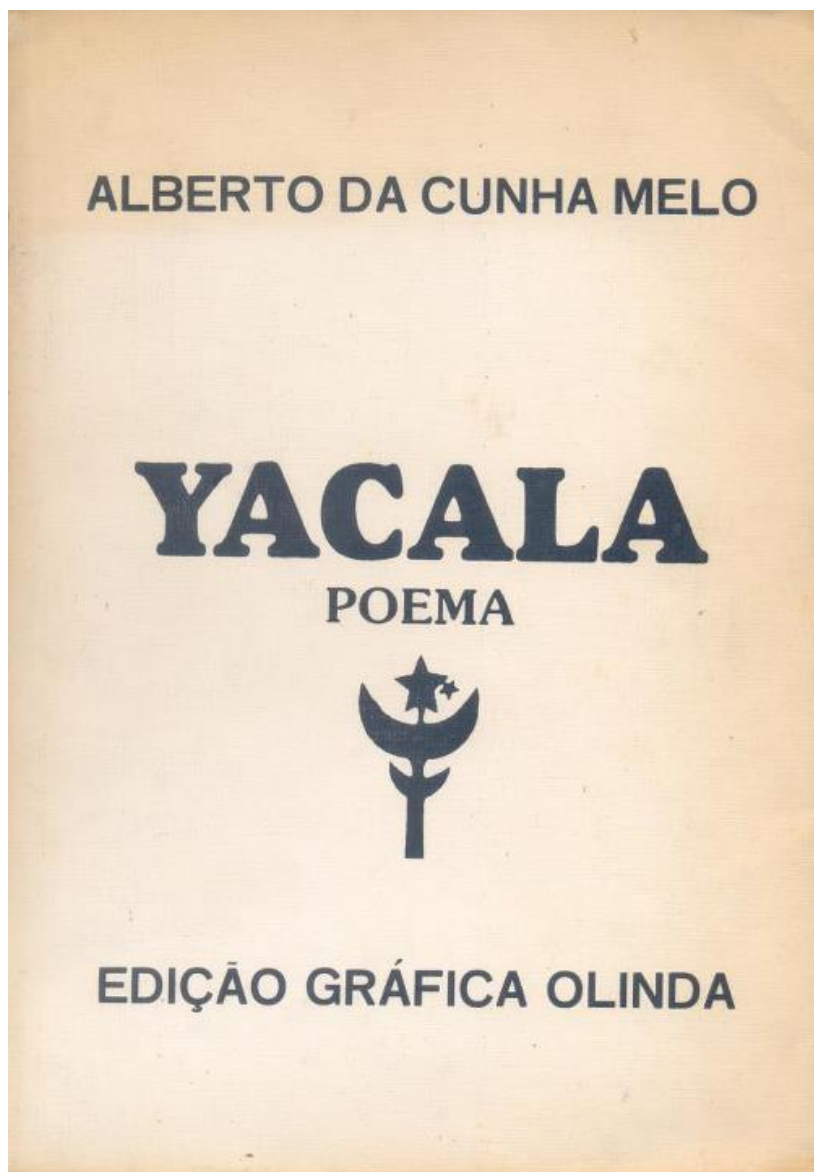


ANEXO D – Foto de Alberto da Cunha Melo e seu pai, em lançamento das Edições Pirata



Do arquivo do espólio de Cláudia Cordeiro. Imagem disponibilizada na rede social *Facebook*, através de seu perfil pessoal.

ANEXO E – Capa da edição original do livro *Yacala*



Obra rara: 300 exemplares numerados. Do arquivo do espólio de Cláudia Cordeiro. Imagem disponibilizada na rede social *Facebook*, através da página “Alberto da Cunha Melo, 70 ANOS (1942 - 2007)”.

ANEXO F – Tradução de Bruno Tolentino para o poema “Casa vazia” (manuscrito inédito)

Poetry shall never more be heard,
 not the way it was before,
 we shall be writing more and more
 for a lesser and lesser world,

each one of us a single bore.
 John the Baptist, his turban unfurled,
~~to~~
 to his private desert will mean
 that it doesn't matter; and it won't,
 he will preach to himself alone

like a dog looked in a room
 barking into that empty gloom.

trad. Bruno Tolentino

ESTE LIVRO, COMPOSTO NA FONTE FAIRFIELD
 E PAGINADO POR ALVES E MIRANDA EDITORIAL,
 FOI IMPRESSO EM PÓLEN SOFT 80G NA GEOGRÁFICA.
 SÃO PAULO, BRASIL, NA PRIMAVERA DE 2002