

VIOLENCIA, IMAGEN Y LENGUAJE EN LA POESÍA DE ALBERTO DA CUNHA MELO

Renato Suttana*

Traducido por Alda Maria Inácio Barbosa

NOTA DEL EDITOR

Este trabajo forma parte de una investigación postdoctoral, desarrollada bajo la dirección de la Prof.^a Dra. Ana María Zubieta, de la UBA, y está vinculado a las investigaciones realizadas en el marco del Programa de Centros Asociados para el Fortalecimiento de Posgrados (CAFP) Brasil-Argentina. En el presente estudio el autor pretende contribuir a ambos proyectos, estudiando aspectos de la literatura brasileña desde un enfoque que dé cuenta de la violencia reflejada en su imaginario.

Resumen: Algunas manifestaciones de la poesía brasileña contemporánea están profundamente marcadas por imágenes de violencia física y psicológica. El objetivo del presente trabajo es investigar esa temática, abordándola desde indicaciones presentes en la obra de Alberto da Cunha Melo (1942-2007). Al manifestarse la violencia como una constante en su producción, buscaremos comprender de qué forma las imágenes que crea este autor expresan las temáticas de la opresión y de la sujeción del otro. Nos encontramos, en general, con un imaginario que revela que tales aspectos aparecen como elementos constituyentes de las relaciones sociales y son ejercidos tanto en el plano de lo subjetivo como de lo simbólico. La serie de poemas de rasgos narrativos titulada *Yacala* describe, con un lenguaje contenido e incisivo, el proceso de destrucción de un individuo por fuerzas naturales (la enfermedad que lo consume internamente) y sociales (el proceso de marginación al que él, debido a sus orígenes y a su trayectoria vital, es brutalmente sometido). A la vez, nos enfrenta al drama de un sujeto que se resiste a la destrucción, pero que, en cualquier momento, puede sucumbir a ella.

Palabras Clave: Poesía Brasileña, Poesía Moderna, Violencia, Imagen, Lenguaje, Alberto da Cunha Melo.

* Doctor en Letras por la Universidad Estatal de Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Magíster en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais (PUC-MG) y Licenciado en Portugués e Inglés por la Universidad Federal de São João del-Rei (UFSJ). Correo electrónico: renatosuttana@ufgd.edu.br.

Fecha de recepción: 21-08-2013. Fecha de aceptación: 27-09-2013.

Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 58-84.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Abstract: *Some manifestations of contemporary Brazilian poetry are deeply marked by images of physical and psychological violence. The objective of this paper is to study this issue, approaching it from indications found in Alberto da Cunha Melo's work (1942-2007). As violence manifests as a constant in it, we seek to understand how the author's images express the themes of oppression and subjugation of the Other. We can find in the work, in general, an imagery that reveals that those aspects appear as constituent parts of the social relations and are exerted at the level of subjectivity and the symbolic. The series of narrative poems entitled Yacala features, in a dry and incisive language, the process of destruction of an individual battled by natural forces (the illness that consumes him) and social powers (the process of marginalization to which he is brutally subjected, because of his origins and his life). At the same time, we face the drama of a subject that resists destruction, although he can succumb to it at any time.*

Keywords: *Brazilian Poetry, Modern Poetry, Violence, Image, Language, Alberto da Cunha Melo.*

...neste planeta assustador [«En este planeta atemorizante»]¹

ALBERTO DA CUNHA MELO

LA METAFÍSICA NEGATIVA

El conjunto de obras de poesía publicadas durante la vida de Alberto da Cunha Melo² se compone de quince volúmenes. Se inicia con *Círculo cósmico*, editado en 1966 como separata de la revista *Estudos Universitários* de la Universidad Federal de Pernambuco, y termina en *O cão de olhos amarelos e outros poemas inéditos*, de 2006. Además de esos libros, el autor ha dejado libros de prosa y diversos escritos inéditos, anunciados aquí y allí en algunas de sus publicaciones. Entre los inéditos se incluye el importante *A noite da longa aprendizagem*, del cual son citados extractos en el estudio *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo*, publicado en 2003 por Cláudia Cordeiro. Ese gran libro, de carácter reflexivo y autobiográfico, se compone —según noticias que nos da la ensayista (Cordeiro, 2003, p. 24)— de cinco volúmenes manuscritos, los cuales contienen registros cuya primera manifestación data de febrero de 1978.

La conformación de la obra editada de Cunha Melo es bastante peculiar, más aun si consideramos que algunos de sus libros han tenido más de una edición. Esto se debe no tanto a facilidades o conveniencias de edición —de las que el autor no disfrutó en vida—, sino al hecho de que los textos originales fueron compilados y, en algunos casos, reeditados en publicaciones posteriores, a las cuales se han incorporado (como ha ocurrido con el poema *Oração pelo poema*, cuyo texto, además de en la edición original, de 1969, consta también

1 Todas las traducciones al español que figuran en este artículo, incluso los pasajes de poesía, son de la traductora.

2 Alberto da Cunha Melo nació el 8 de abril de 1942 en la ciudad de Jaboatão dos Guararapes, y murió el 13 de octubre de 2007 en Recife. Ambas ciudades pertenecen al Estado de Pernambuco, en la región Nordeste de Brasil.

en los *Poemas anteriores*, de 1989, y en *Dois caminhos e uma oração*, de 2003). De ese proceso de reediciones, se pueden pensar muchas cosas; pero, sobre todo, no se puede negar que revaloriza las obras, que las recupera del olvido y que, al recolocarlas en circulación, las confronta con lo que está en cuestión en el momento.

De hecho, el gesto —de editar y reeditar—, según se puede percibir en la lectura del ensayo de Cláudia Cordeiro (que además de esas informaciones trae esclarecimientos relevantes acerca de las diversas ediciones de los poemas del autor y de sus relaciones con la llamada Generación del 65 de poetas nordestinos de Brasil³), está relacionado con el hecho de que las obras originales, publicadas localmente en pequeñas tiradas de circulación restringida, han sido anexadas a los libros siguientes. Esta práctica, aunque tenga la virtud de volverlas gradualmente más accesibles al público lector (sea este cual sea en la época de cada publicación), en cierto modo complica y dispersa la posibilidad de percepción de su desarrollo propio, más claramente visible cuando se reconstituye la trayectoria de su surgimiento y publicación. Sin embargo, demuestra también, según señala Cordeiro, un aspecto que esta ensayista considera fundamental en la poesía de Cunha Melo, relacionado con un factor de «resistencia», apuntando hacia algunas de sus características principales.

En principio, ese factor tendría que ver con la hostilidad con que el mundo moderno recibe las manifestaciones de la poesía y del humanismo. Estamos aquí en la pista de lo que Adorno afirmó acerca de ya no ser posible escribir lírica después de Auschwitz —afirmación que parece dirigir a la poesía una acusación de frivolidad a la que esta no puede contestar sin dejar de ser lo que es—. Con todo, a pesar de las razones que tenemos para aceptar como dada la existencia de ese elemento —la resistencia— y para considerarlo de la misma forma que la autora, conviene suponer que su significación tenga un alcance restringido, ya que elemento de la «resistencia» está relacionado mucho más con el esfuerzo de crear una obra de poesía consistente —y de existir como autor frente a un universo de circunstancias que, en más de un sentido, se presenta inhospitalario y frecuentemente adverso a ese esfuerzo— que con cualquier otra cosa que va más allá de esos esfuerzos.

En cualquier caso, así tenemos la totalidad de la obra publicada⁴, incluidas las dos impresiones⁵ del volumen *Dez poemas políticos*, de 1979, que se incorporaron al libro *Noticiário*, de ese mismo año⁶. No entraremos en los pormenores de la tesis de Cláudia Cordeiro, que reedita y expande una afirmación de Alfredo Bosi contenida en el prefacio que Bosi escribió

3 El núcleo inicial del grupo fue compuesto por los escritores jaboatanenses Jaci Bezerra, Domingos Alexandres, José Luiz de Almeida y Alberto da Cunha Melo, según noticia de César Leal de 1966 (*apud* Cordeiro, 2003, p. 27).

4 Tratamos aquí, evidentemente, solo de la obra poética.

5 Estas son, de hecho, las dos impresiones del mismo libro, realizada la segunda, incluso, con el mismo cliché de la primera, e por eso el autor no las llamó de ediciones.

6 Se pueden encontrar otras informaciones en el apéndice «Obras del autor», de *Dois poemas e uma oração*, que trae una lista actualizada de esas publicaciones hasta el año 2003, anteriores, por lo tanto, a *O cão de olhos amarelos*.

para la edición del año 2000 del poema *Yacala*⁷. Resumidamente, Bosi señala que, junto con Augusto dos Anjos, Jorge de Lima, Carlos Pena Filho y João Cabral de Melo Neto, el Nordeste brasileño, en la figura de Cunha Melo, «...nos dá, mais uma vez [...] a sua lição de dor que se faz beleza e arranca de si forças para construir uma poesia [...] cujo nome secreto é - resistência» (2003, p. 163) [«...nos da, una vez más [...] su lección de dolor que se vuelve belleza y arranca de sí fuerzas para construir una poesía [...] cuyo nombre secreto es resistencia»]. Si existe de verdad un aspecto de «resistencia» en la poesía de Cunha Melo⁸, no queremos debatirlo, por lo menos no de forma extremada. Preferimos, al contrario, sospechar de la extensión del concepto y mantenerlo restringido a los dos sentidos mencionados anteriormente. Creemos que lo que, en los inicios, es entendido como «resistencia» remite principalmente a los esfuerzos que hace el autor para editar y poner en circulación sus libros (sin desestimar la conciencia que tuvo —manifestada en diversos momentos— de la relevancia de su propia poesía para la literatura de su época y de las dificultades que enfrentó para editarla).

Hay que señalar también que el concepto apunta a una cierta relación del autor con la realidad social de su tiempo, la cual se aborda más abiertamente en libros como *Noticiário* y *Poemas à mão livre*, escritos en el formato de versos «libres» que Cunha Melo adopta para sus poemas a fines de los 70, cuando abandona la poética de las cuartetas de versos octosílabos, desarrollada durante más de diez años, desde las primeras manifestaciones de su poesía, y a la cual, de algún modo, retornará en sus años finales, con *Yacala*, *O cão de olhos amarelos* y, sobre todo, con *Meditação sob os lajedos*, libro que contiene, así creemos, sus escritos más significativos. En cuanto al conjunto «Outros poemas inéditos», incluido en *O cão de olhos amarelos*, el autor esclarece, en nota introductoria, que en él «...se encontram amostras dos originais engavetados e representativos das várias fases de [sua] obra» [«...se encuentran muestras de los originales no publicados y representativos de las varias fases de [su] obra»]:

Estão juntos uma seleção de textos inéditos escritos em octosílabos rimados, estruturados dentro de uma forma fixa a que chamei de Retranca (I), poemas dos livros de títulos provisórios: Noticiário II, Poemas 83/84, Poemas 81, Diário de Bardo (II), e Poemas Finais (III), e de minha primeira fase, em octosílabos brancos (IV) (Melo, 2006, p. 80).

[Están juntos una selección de textos inéditos escritos en octosílabos rimados, estructurados bajo una forma fija a que llamé Retranca (I), poemas de los libros

7 Publicado por el Editorial de la Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EDUFRN).

8 La proposición de Bosi fue comentada por el autor en un poema titulado «Dois demonios» [«Dos demonios»], en el cual, entre otras cosas, dice: «...e assim, toda resistência, / em duas frentes, leva o tempo / inteiro de tua existência, / rouba-te as horas de amar, / que dão aos santos seu altar» (Melo, 2006, p. 107). [«...así, toda resistencia, / en dos frentes, lleva el tiempo / entero de tu existencia, / te roba las horas de amar, / que le dan a los santos su altar»].

de títulos provisionales: *Noticiário II, Poemas 83/84, Poemas 81, Diário de Bardo* (II) (Diario de Bardo), y *Poemas Finais* (III) (Poemas finales), y de mi primera fase, en octosílabos blancos (IV)].

La idea de dividir la obra en «fases», reiterada y esclarecida en el ensayo de Cláudia Cordeiro, parece haber sido cara a Alberto da Cunha Melo y es en cierto modo una forma de orientación para la lectura de sus poemas. Resaltamos en ella una preocupación de autorrevisión (en el sentido de reflexionar constantemente sobre aquello que se escribe) y, principalmente, de autoconocimiento —o autoconciencia— que atraviesa todos sus libros. La autorrevisión y el autoconocimiento —que implican una especie de aprendizaje de sí y un esfuerzo permanente de autodomínio y dominio del lenguaje— ubican a aquel que escribe en una relación de perspectiva delante de la obra. Ya en *Oração pelo poema* —compuesta de treinta secciones de cinco cuartetas en octosílabos desprovistos de rimas— la escritura aparece como algo que se debe buscar. A la manera de los primeros libros de João Cabral de Melo Neto, no está «dada» desde el principio, y su contenido, descubierto poco a poco y a medida que el propio escribir se despliega y se corporeiza, parece encaminarse hacia una divinidad incógnita que «regressa / pelos quatro cantos da casa» [«regresa / por todos los rincones de la casa»] y a la cual se le solicita que venga, extrañamente, *desenterrar o poema* [desenterrar el poema] que es también del cuerpo y sale a luz bajo la forma de un grito (Melo, 2003, p. 311). Pero escribir es un trabajo que se hace *de cabeça baixa* [de cabeza baja], advierte la primera estrofa del poema. Cabe implorar a ese Dios desconocido no tanto que sea el guardián del poema por escribir, sino que al menos proteja el esfuerzo sin origen y sin dirección del cual él resulta y del cual se espera, mediante la adopción de la «palavra brisa / irmã das fontes» [«palabra brisa / hermana de las fuentes»] o de «qualquer palavra que suavize» [«cualquier palabra que ablande»] la vida para siempre, el poema por venir: «Senhor, protege meu poema / e obscurece com tua sombra os versos mortos, as palavras / que sobram, o tempo perdido» [«Señor, protege mi poema / y oscurece con tu sombra los versos muertos, las palabras / que sobran, el tiempo perdido»] (Melo, 2003, p. 311).

Nunca hay mundo suficiente para quien escribe. Y, como lo quiso Maurice Blanchot, la realidad nunca es suficiente para aquel que, al ponerse en demanda de cualquier lenguaje, se pone en demanda de su origen (relación que, conforme observó Blanchot en diversas ocasiones, será siempre manchada de engaños, no siendo menor el hecho de que, siempre que se piensa encontrar el lenguaje, lo que está en cuestión es el mundo y, siempre que se encuentra el mundo, lo que aparece para quien lo busca es el lenguaje destituido de sustancia). Escribir, entonces, no puede ser más que un gesto de indecisión: «...como se a poesia precisasse faltar e faltar-se a si própria» [«...como si la poesía necesitara faltar y faltarse a sí misma»], escribió Blanchot (1997, p. 133) en un estudio sobre Baudelaire; o «...como se ela só fosse pura e profunda em razão de seu próprio defeito» [«...como si ella sola fuese pura y profunda en razón de su propio defecto»].

No es difícil que la percepción del acto de escribir como un acto precario, muchas veces ambiguo y *amenazado*, se manifieste como un horizonte incierto y sobrecargado de errores. Pero es en dirección a ese horizonte que se debe avanzar: «Por que levarei adiante / este poema ameaçado? / Por que levarei esta vida / tão ameaçada também?» [«¿Por qué llevaré adelante / este poema amenazado? / ¿Por qué llevaré esta vida / tan amenazada también?»] (Melo, 2003, p. 323). Y es en dirección a ese horizonte que se camina, aun sin saber cuál es el sentido o la razón de la caminata y, sobre todo, ignorando si la dirección tomada es la correcta. Tal es el sentido del error y tal es, para Blanchot, el significado que se debe atribuir a la noción de *error* o de aquello que la poesía trae como un «defecto», concentrando en sí, de algún modo, su fuerza. Es también «...o vazio que a profunda e sempre a impede de ser», o sea, aquello que

...a salva de ser, e por essa razão a irrealiza e, irrealizando-a, torna-a ao mesmo tempo possível e impossível, possível porque ela ainda não é, se ela se realiza a partir do que a faz fracassar, e impossível porque não é nem capaz da ruína completa, que lhe daria a base da sua realidade (Blanchot, 1997, p. 133-134).

[...la salva de ser, y por esa razón la irrealiza e, irrealizándola, la vuelve a la vez posible e imposible; posible porque ella todavía no es, si ella se realiza desde lo que la hace fracasar, e imposible porque no es siquiera capaz de la ruina completa, que le daría la base de su realidad].

Esa entrada en la irrealidad perturba y desorienta. No es extraño que, en relación con esto, volviendo a la poesía de Alberto da Cunha Melo, el autor se pregunte: «Poesia, poema, por quê? / Disso tudo possuiis, Senhor, / a chave no bolso da túnica / ou deste a algum anjo a resposta?» [«Poesía, poema, ¿por qué? / Todo eso posees, Señor, / la llave en el bolsillo de la túnica / ¿o diste a algún ángel la respuesta?»] (Melo, 2003, p. 323). Dichas suposiciones, de su parte, nos dan indicios de lo que puede venir a ser, en su poesía, la relación del autor con su escritura —relación marcada por los avances y retrocesos, por los acercamientos graduales a un objeto huidizo que a veces aparece con una nitidez ofuscante, pero que puede naufragar también en el desaparecimiento—. Asimismo, nos ponen sobre la pista de lo eventual y de lo incierto, sin dejar de apuntar a lo que la idea de la «forma» del poema puede significar en el ámbito de esa escritura. En cuanto a esto, hay que notar que, cuando en *Dez poemas políticos* la regularidad del octosílabo es sustituida por el formato de los poemas cortos, escritos en versos irregulares de pocas sílabas, la poesía se encamina en dirección a lo que no hesitemos llamar su dimensión «social» propiamente dicha (de la cual es cierto que nunca se aleja); pero la idea del riesgo y de la amenaza permanece, por lo que el poema «resistente» —para adaptar el término de Bosi— no se presenta más que cómo un modo de perseverar frente al desaparecimiento:

*Agora me lembro
do que sou:
nenhuma palavra alta,
nenhuma ousadia maior
do que a de esperar
que os outros não ousem contra mim* (Melo, 1979, p. 95).

[Ahora recuerdo / lo que soy: / ninguna palabra alta, / ninguna osadía mayor / que la de esperar / que los otros no se atreven contra mí].

Escribir es siempre «poco» y siempre «menos» frente al desaparecimiento en que todo sucumbe y que no es otra cosa que el propio aparecimiento de la realidad como tal (como quiera que la comprendamos y sea cual sea el significado que le hayamos dado al término). ¿Podemos caminar en esa dirección? Si, «como somos poucos, / tentamos preservar-nos / e a canção é a única / forma de defender / o nosso amor» [«como somos pocos, / intentamos preservarnos / y la canción es la única / forma de defender / nuestro amor»], o si «a canção é a única / forma de batalha / que nos restou» [«la canción es la única / forma de batalla / que nos quedó»] («Os esquimós» [«Los esquimales»], Melo, 1979, p. 112), la percepción de que «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» [«poema ninguno, nunca más / será un acontecimiento: / escribimos cada vez más / para un mundo cada vez menos / para ese público de los yermos / compuesto apenas de nosotros mismos»] (Melo, 2003, p. 27) no señala solamente una pérdida de público —de la cual los poetas tienden a quejarse cada vez más en la época contemporánea, dislocando, en cierto modo, el sentido de la cuestión para un sector de la reflexión donde ese sentido se vuelve doblemente equivocado—. Aquí se niegan muchas cosas, pero queremos ver en esos versos, sobre todo en la negación que los constituye, también una forma de afirmación que señala el desaparecimiento como instancia de la hesitación. Y queremos notar que el desaparecimiento es la propia ausencia de lenguaje frente a una realidad «atemorizante» o su terrible contrario, un exceso de lenguaje que nos ubica más acá de toda realidad. ¿Pero estamos verdaderamente amenazados? ¿Puede la poesía resistir? Y, si resiste, desde el punto de vista de la cuidadosa investigación de sus fuentes, ¿a qué cosa resiste de hecho si su destino es naufragar?

Se escribe, en la poesía de Cunha Melo, bajo el signo del sobresalto. Señalamos esta afirmación, pues es un punto de referencia que nos permite situar no solo la constante explosión de violencias e imágenes de violencia que asigna sus escritos («Se ainda vives, / corre para o mar. [...] / Se ainda vives, vai fogo aprender / essa bela e absurda / forma de lutar» [«Si aún vives, / corre hacia el mar. [...] / Si aún vives, ve fuego a prender / esa bella y absurda / forma de luchar»] [Melo, 1979, p. 151]), sino también un horizonte de posibilidades hacia

donde se puede caminar. Ese horizonte nos revela que la relación con el ser, en el ámbito de la escritura, es relación de roce, de limadura y desgaste, o que el propio ser, no importa cómo lo concibamos y cualesquiera sean las circunstancias, no es más que aplastamiento y disolución. Así, cuando responde a las exigencias impuestas a la literatura moderna por la cultura y por la brutalidad de un tiempo impiadoso que lleva por delante a los fuertes y a los débiles en su danza atemorizante, la tonalidad de la respuesta es negativa y, evidentemente, sombría en todos los sentidos:

*Os povos africanos
 não planejam invadir
 o Leste Europeu,
 e as moças da Rússia,
 como as outras escovam
 seus cabelos pela manhã.
 De que demonios
 mais sanguinários do que nós
 as armas que produzimos
 nos protegem?* (Melo, 1979, p. 36).

[Los pueblos africanos / no planean invadir / el Este Europeo, / y las chicas de Rusia, / como las otras cepillan/ sus cabellos por la mañana / ¿De qué demonios / más sanguinarios que nosotros / las armas que producimos / nos protegen?].

Pero hay una esperanza de perforar la costra. Vista desde la perspectiva de ese verdadero compromiso que asume con las cosas, la obra nos anuncia que *ser* es ser sin salida y que vivir es estar sujeto a eventualidades, a un laberinto cotidiano de relaciones en el cual se está, siempre y hasta el fin, en desventaja:

As indiferentes, até elas,
 começam a receber
 seu estoque cotidiano
 de violência permitida.
 E Lídia, e Laura, e Lara
 e os fardos do porto,
 quando chega um navio,
 são jogados, de mão em mão,
alegremente (Melo, 2006, 137).

[Las indiferentes, incluso ellas, / empiezan a recibir / su ración cotidiana / de

violencia permitida. / Y Lidia, y Laura, y Lara / y los fardos del puerto, / cuando
llega un navío, / son tirados, de mano en mano, / alegremente].

Si la realidad no tiene salida, la negatividad nos dice que el proceso de la violencia se esparce en todos los sectores de la vida. Sería largo, fatigante y quizá innecesario describir las formas por medio de las cuales se manifiesta. Sin embargo, podemos enumerar algunas, relacionadas con el hecho de que el ser allí está siempre *expuesto*, siempre corriendo el riesgo de ser aplastado. A la vez, si por violencia entendemos una relación asimétrica de fuerzas —aquellas «potencias» que Marx y Nietzsche se esforzaron por describir en sus obras y que impregnan los escritos de pensadores como Foucault y Bourdieu—, la idea de no haber escape, de un infinito incómodo, de un brutal desgaste y de una sujeción generalizada de todos a todos es el modo central de la percepción. ¿Sería posible percibir sus límites? Quizá no sea fácil, y tampoco practicable, dimensionarlos (en el sentido de medir su extensión), pero comprendemos por lo menos que ese modo de ver nos ofrece indicaciones suficientes como para decir que atraviesa de un extremo a otro la poesía de Cunha Melo y llega al punto de amenazar, o más aún, desbordar todas las fronteras:

...me esforço

*para afastar-te desta mesa:
meu poder de destruição,
garra de fogo sempre acesa,*

*não te poupará outra vez,
ó ser, minúsculo talvez* («A uma formiga» [«A una hormiga»], Melo, 2003, p. 118).

[...me esfuerzo // para alejarte de esta mesa: / mi poder de destrucción, / garra de fuego siempre encendida, // no te perdonará otra vez, / oh, ser, minúsculo tal vez].

En un ensayo que sirve de epílogo a la edición de 1989 de los *Poemas anteriores*, Mário Hélio (1989), defendiendo la idea de que se trata de un poeta que «*não é metafísico nem religioso*» [«no es metafísico ni religioso»], escribió, sobre la «fase octossilábica de Alberto [da] Cunha Melo» [«fase octosilábica de Alberto (da) Cunha Melo»], que incluso así está cercana a la «...da alegoria e se não inteiramente da angústia metafísica e existencial, com certeza do desespero nosso de cada dia» [«...de la alegoría y, si no enteramente de la angustia metafísica y existencial, seguramente del desespero nuestro de cada día], desespero que se escribe «...com d minúsculo, mas não menos terrível e doloroso» [«...con *d* minúscula, pero no menos terrible y doloroso»]; o sea, que esa literatura, como la de Flaubert y de

otros autores de la Modernidad (entre ellos Kafka), es también «a mística de quem não crê em nada» [«la mística de quien no cree en nada»] (Hélio, 1989, p. 176). Comprendemos cuán inadecuado puede ser emplear el término «metafísica» cuando se habla de poetas y poesía, y tendemos a concordar con Mário Hélio en que la clasificación no se aplica a Cunha Melo. Sin embargo, estamos en el plano de las calificaciones, y puede ser que la metafísica no autorice — en su relación con la literatura — que la invoquemos en este punto, ya que cubre ella misma un campo específico de implicaciones cuyo mérito no discutiremos.

No obstante esas afirmaciones, nos arriesgaríamos a creer, aún así que, hasta cierto punto, lo que asigna la poesía de Cunha Melo, en cuanto a sus imágenes, es una verdadera «filosofía» del negativo — quizá una metafísica de otro orden, que no se refiere propiamente a la metafísica de los filósofos —, con repercusiones que van más allá del puro encuadramiento social que se desearía darle a ella y a las relaciones a que remite. Esa metafísica propende, pues, a contradecir, hasta cierto punto — si la abordamos en este sentido —, la afirmación de Alfredo Bosi de que, tanto en Cunha Melo cuanto en Cruz y Sousa (uno de cuyos versos es usado como epígrafe de *Yacala*), poetas que, cada uno a su modo, sondaron las dimensiones más profundas de la existencia humana en el cosmos, «a experiência funda do sofrimento» [«la honda experiencia del sufrimiento»] es de «origem inequívocamente social» [«origen inequívocamente social»] y está relacionada con esa «...capacidade própria da linguagem poética de tudo passar pelo crivo da consciência pessoal, essa câmara de ressonância que acolhe, compõe e tonaliza os múltiplos estímulos que nos assediam e se fundem com nossa identidade» [«...capacidad propia del lenguaje poético de pasar todo por el filtro de la conciencia personal, esa cámara de resonancia que acoge, compone y da tono a los múltiples estímulos que nos asedian y se mezclan en nuestra identidad»] (Bosi, 2003, p. 161). Estamos aquí en el plano del visible, pero el esfuerzo de los críticos por mantener las cosas bajo control, aunque sea respetable y comprensible, debe ser visto con sospechas.

Un ejemplo de lo que decimos puede ser encontrado en *Yacala*, que tanto ha impresionado al mismo Alfredo Bosi y también al poeta Bruno Tolentino (autor del epílogo de *Dois caminhos e uma oração*). Ese poema, compuesto de ciento cuarenta secciones encadenadas en el mismo formato de la *retranca* inventado por Cunha Melo⁹, narra la historia de un hombre corroído y destruído desde el principio, y corroído en más de un sentido. Existe la pobreza que le condena a una existencia errática y marginal, hay la enfermedad que lo consume y le impide realizar su propósito de perseguir y documentar la huella de una catástrofe cósmica (la cual es perseguida tanto más obstinadamente cuanto más distante parece la posibilidad

9 Retranca es el nombre dado por el autor a una forma poética compuesta de «...um quarteto na forma abcb, um dístico rimado, um terceto na forma ded e um dístico final também rimado» (Bosi, 2003, p. 162) [«...una cuarteta de forma abcb, un dístico rimado, un terceto de forma ded y un dístico final también rimado»], generalmente en versos de ocho sílabas, que recuerda, en opinión de Bosi, «...remotamente o soneto inglês» [«...remotamente al soneto inglés»] (Bosi, 2003, p. 162).

de alcanzarla); existe la misma idea del propósito, que —como en las novelas de Kafka— disloca tan violentamente el eje de esa existencia que llega hasta el límite de la dilaceración y la disolución. Pero está también el silencio que corroe esa existencia desde adentro, silencio que es, por así decirlo, su punto más extremo: aquel punto entrevisto ya en la *Oração pelo poema* como una fuerza de disolución que a todo arrastra, dispersa y consume. ¿Y se trata solamente de una disolución? ¿No sería aplicable a este respecto aquel dicho en el cual se afirma que lo que no nos mata nos fortalece?

Si el silencio es un límite, es también, por lo menos, un límite entrevisto y discernido, o es algo desde donde se puede *empezar*:

*Como a tentar reconstruir
o semblante de um criminoso,
desenhava, diariamente,
no mesmo horário, o mesmo rosto,*

*e, embora não ficasse mal,
sempre o rasgava, no final;*

*mesmo perfeito, o rasgaria,
porque a gana de refazê-lo
continuava, no outro dia,
como se o que buscasse, então,
não fosse mais a perfeição* («O desenho» [«El diseño»], Melo, 2003, p. 31).

[Como que intentando reconstruir / el semblante de un criminal, / dibujaba, diariamente, / a la misma hora, el mismo rostro, // y, aunque no quedara mal, / siempre lo rompía, al final; // aunque perfecto, lo rompería, / porque las ganas de rehacerlo/ continuaban, el otro día, / como si lo que buscara, entonces, / ya no fuera la perfección].

¿No se manifestaría allí, como dijo Blanchot en uno de sus ensayos, valiéndose de una expresión de Hegel, aquel *trabalho da negação* [«trabajo de negación»] (1997, p. 140) que, a la vez que aleja y disuelve las realidades, también les concede existencia?

Pero es necesario que nos acerquemos y observemos más atentamente esa potencia negativa. De un lado, está el ser corroído, que busca su lugar en ese *círculo cósmico* de no-lugares llamado *naturaleza*, en su ciclo infinito de nacimientos y muertes, génesis y destrucciones. Si no es la propia naturaleza la que empuja al ser hacia la muerte, o que lo crea señalándole con la condenación a la no existencia hacia la cual él se encamina, es el propio ser el que empuja a los otros hacia el desaparecimiento, consciente o inconscientemente, sin poder jamás

escapar al círculo (como en el poema «James Cameron», de *Meditação sob os lamedos*, en el cual la inocencia aparece vestida «com as curtas asas da alegria, // asas de voo tão limitado / que a não levaram para longe / do futuro recém-chegado, // com sua fúria, seus anéis / de fogo sobre os carrosséis» [«con las cortas alas de la alegría, // alas de vuelo tan limitado / que no la llevaron lejos / del futuro recién llegado, // con su furia, sus anillos / de fuego sobre los carruseles»] [Melo, 2003, p. 97]). A veces, sin embargo, la naturaleza y la cultura se interceptan, conspirando entre sí y firmando contra un sujeto pacto de condenación:

*São horas e horas nos espelhos
para aumentar seu esplendor [...]*

*mas não vai longe, o colorido
dos outdoors é destruído*

*por uma luz muito maior
do que o brilho dos refletores,
a luz do tempo, a luz do sol,*

*e os peitos flácidos da musa
vão ter a terra como blusa* (Melo, 2003, p. 112).

[Son horas y horas en los espejos / para aumentar su resplandor [...] // pero no va lejos, el colorido / de los *outdoors* es destruido // por una luz mucho mayor / que el brillo de los reflectores, / la luz del tiempo, la luz del sol, // y los pechos flácidos de la musa / tendrán la tierra como blusa].

De otro lado, no hay cómo oponerse o resistir a esto que es el origen de las imágenes a la vez que su naufragio o desaparecimiento, en un círculo que se ensancha cuanto más se ensanchan los límites de la comprensión:

*...não há, pois, um plágio perfeito
desse vento vindo do nada
a erodir o chão dos eleitos;*

*e eis o castigo original:
ser impossível ser igual* («Heráclito», Melo, 2003, p. 107).

[...no hay, pues, un plagio perfecto / de ese viento viniendo de la nada / erosionando el suelo de los elegidos; // y he aquí el castigo original: / ser imposible ser igual].

Este último poema («Heráclito») hace culminar, en cierto modo, una especie de trayectoria en la poesía de Alberto da Cunha Melo que podría ser descrita de la siguiente manera: hay, en un primer momento, un gesto de ir al encuentro del lenguaje, en busca del poema, del cual *Oração pelo poema* es el documento más decisivo; encuentro que podría dar la impresión de que lo hallado, de hecho, fue un lenguaje sin objeto, pero capaz de exprimir las aprehensiones del hombre frente a una existencia que él ya sabe fracturada desde el inicio, sin esperanzas de, atravesando el desierto, encontrar la salida al otro lado. En cuanto a eso, el gesto siguiente, el de ir al encuentro del *mundo* en el poema, no ocurre en el sentido de una expansión o de un ensanchamiento, sino de una profundización que en la cual uno recava siempre el mismo suelo y busca siempre un mismo núcleo, generando la sensación de coherencia que rezuma por toda la obra y que suele ser tan cara a determinados críticos.

En el paso siguiente, tras haber pasado por la experiencia del verso libre y de los poemas cortos (muchos de ellos compuestos de una única estrofa), ocurre el retorno a la práctica del verso octosilábico. Esta elección ha suscitado la curiosidad de los comentaristas, quienes han hablado ya de su rareza y originalidad. Sea cual sea su sentido, preferimos abordarla desde la perspectiva del círculo, como si se tratara del retorno a un momento de origen que, a su modo, solo se expande a medida que se profundiza. La poesía parece ser, en este aspecto, sobre todo, un encuentro y reencuentro con cualquier cosa revelada por el círculo, círculo, del cual se nos da una sugestiva imagen en los títulos de las cuatro secciones en las cuales se distribuyen los poemas de *Meditação sob os lajedos*, ellas son: «Embarque», «Na aldeia» [«En la aldea»], «Gentes e bichos» [«Gentes y bichos»] y «Retorno».

UN HILO DE LENGUAJE

La noción de que el arte es fruto de un aprendizaje, de un dominio consciente y acurado de los medios disponibles —que solo se adquiere con el tiempo y la experiencia—, aparece con frecuencia en los escritos de Cunha Melo. Acompañándola, surge la idea de que ese dominio es del orden del desgaste: quien escribe o practica un arte cualquiera solamente puede hacerlo en la medida en que dispone de tiempo para realizarla. Pero el coste de la realización es proporcional al tiempo que se dedica a ella, sin ser el tiempo más que la propia consunción del creador en el esfuerzo de hacer lo que hace.

La consunción —que es también un desaparecimiento— une, en cierto modo, el creador con la obra creada, en una relación que parece agravarse que parece agravarse a medida que se agudiza la indiferencia, tan propia de nuestro tiempo, frente al arte —indiferencia que a veces puede parecer inocente. Pero la consunción también puede hacerlo (al creador) desaparecer. En una de las crónicas más conmovedoras de su libro *Marco zero* (que reúne escritos publicados en la revista *Continente* entre los años 2000 y 2007), Cunha Melo, hablando sobre eso —sobre la relación de los autores con el tiempo—, declara lo siguiente:

Não sei como me tornei escritor. Sempre com dois expedientes durante quase toda a minha vida, creio hoje que a matéria-prima da Arte, qualquer arte, é o tempo. Neste mundo maluco, onde o capitalismo triunfou, só se tem acesso ao tempo com muito dinheiro ou... aposentadoria. Sei que há poetas pobres que se recusam a ter um emprego, para dedicar-se à Poesia. No entanto, perdem todo esse tempo mendigando. Podem, ainda, no que lhes dou toda a razão, tomar poerradas de porres, usando o tempo como tira-gosto, mas perdem horas e horas com a ressaca, ou atrás de mais dinheiro para beber. Claro que o tempo não faz o artista, mas este precisa daquele para desenvolver seu potencial (Melo, 2009, p. 149).

[No sé cómo me he hecho escritor. Siempre con dos trabajos durante casi toda mi vida, hoy creo que la materia prima del Arte, cualquier arte, es el tiempo. En este mundo loco, donde el capitalismo triunfó, solo se tiene acceso al tiempo con mucho dinero o... jubilación. Sé que hay poetas pobres que se rehúsan a tener un empleo para dedicarse a la Poesía. Sin embargo, pierden todo ese tiempo mendigando. Pueden, en esto les doy la razón, embriagarse usando el tiempo como aperitivo, pero pierden horas y horas con la resaca, o buscando más dinero para beber. Claro que el tiempo no hace al artista, pero este necesita de aquel para desarrollar su potencial].

Quien escribe —se puede afirmar—, escribe *en el tiempo*, bajo condiciones que son, en todos sentidos, desfavorables al esfuerzo de la escritura. No se trata, como advierte el autor pernambucano, de admitir una asociación espuria que tiende a situar el origen del arte en la escasez material, como si la miseria favoreciera a los creadores o como si les forneciera sus temas y motivos. Tal actitud sería conveniente a una época culpable, y las palabras del autor acerca de ella son claras e incisivas: «Sempre desconfiei de que aqueles que atribuem à pobreza do artista a excelência de sua arte estão em busca de motivos para não ajudá-lo» [«Siempre he desconfiado de que aquellos que le atribuyen a la pobreza del artista la excelencia de su arte buscan motivos para no ayudarlo»] (Melo, 2009, p. 148). No obstante, si podemos acusar el farisaísmo de nuestro tiempo, también podemos preguntarnos si hubo en el mundo alguna época en la cual las cosas hayan sido diferentes o se hubo un tiempo en el que el arte no haya estado, a su modo, en una relación de equívoco, conflicto u oposición con su época, para más allá de la creencia, esparcida hoy día, en los poderes de concienciación o desalienación que el arte reviste o, en otras palabras, en la capacidad de devolver el ser del hombre a sí mismo que en ella se manifiesta. Al contrario, lo que vemos es el equívoco esparciéndose en todos los sectores y obligando a admitir que la acusación, aunque justa, trae en sí una ambigüedad muy bien explicitada en la observación que señala que los poetas que mendigan para sobrevivir (y, así, tener las condiciones para crear su arte) «perdem todo esse tempo mendigando» (aspecto que nos hace imaginar una situación en la cual,

dedicándose totalmente a su arte, los creadores estarían más *próximos* a ella y tendrían, por lo tanto, mayores condiciones de realizarla).

No hay forma de huir de esa presuposición, y las dificultades del raciocinio son muchas. Habría, sin embargo, por lo menos, que evitar ofrecer un argumento al farisaidismo: aquel que dice que, si el arte no pertenece al campo de las realizaciones prácticas, que se pueden llevar a cabo por medio de inversiones y acciones programadas, esto exenta al mundo de cualquier responsabilidad hacia los creadores. Y aquí podemos recordar aquella reflexión de Blanchot sobre Kafka en la que el francés se preguntaba si una mayor disponibilidad de tiempo, una mayor dedicación y un mejor aprovechamiento de los recursos ofrecidos por el mundo y por el tiempo son capaces, realmente, de garantizar la existencia de las obras. Si, «...porque a arte é, ela não é justificada» [«...porque el arte es, ella no se justifica»], como señaló Blanchot en uno de sus escritos, recordando que él es, «...em primeiro lugar, a consciência da infelicidade, não a sua compensação» [«...antes que nada, la conciencia de la infelicidad, no su compensación»] (1987, p. 69), entonces hay que admitir que donde *sobra* el tiempo, donde el tiempo parece favorecer la creación, no es allí donde el arte está necesariamente; por lo menos, no es allí donde está *todavía*. Recordemos, respecto a este punto, las reflexiones de Blanchot acerca de los *Diarios* de Kafka, que iluminan, de manera sugestiva, la relación entrevista por Cunha Melo en aquel pasaje en el cual el arte se acerca tanto a la pobreza, pero, a la vez, la rechaza y lanza una acusación contra sus causas y su existencia. La aproximación apunta hacia otro tipo de pobreza con el cual, aunque admitamos la justicia de la acusación, jamás saberemos qué hacer:

O Diário [...] está repassado de comentários desesperados, onde se repetem os pensamentos suicidas, porque lhe falta tempo: o tempo, as forças físicas, a solidão, o silêncio. Sem dúvida, as circunstâncias exteriores não lhe são favoráveis, deve trabalhar pela tarde ou à noite, o sono perturba-o, a inquietação esgota-o, mas seria ocioso acreditar que o conflito teria podido desaparecer mediante «uma melhor organização das coisas». Mais tarde, quando a doença lhe propicia o ócio, o conflito subsiste, agrava-se, muda de forma (Blanchot, 1987, pp. 53-54).

[El *Diario* [...] está repleto de comentarios desesperados donde se repiten los pensamientos suicidas, porque le falta tiempo: el tiempo, las fuerzas físicas, la soledad, el silencio. Sin duda, las circunstancias exteriores no le son favorables, debe trabajar por la tarde o por la noche, el sueño lo perturba, la inquietud lo agota, pero sería inútil creer que el conflicto habría podido desaparecer mediante «una mejor organización de las cosas». Más tarde, cuando la enfermedad le propicia el ocio, el conflicto subsiste, se agrava, cambia de forma].

Cuando el conflicto «cambia de forma», lo que vemos no es el surgimiento del arte como el resultado de un trabajo libre y pleno de la conciencia que al fin se hizo dueño de sí

mismo. Al contrario, las circunstancias favorables apenas hacen aparecer más fuertemente el enorme silencio en el cual, como Blanchot sugirió en otra parte, el arte está siempre bajo la amenaza de naufragar, sin que sea posible afirmar que una mejor organización de las cosas, una mejor disposición de los medios y recursos y una ordenación más racional del tiempo disponible sea garantía de obras que estén siempre *por venir*. Esto, evidentemente, no exime a nuestro tiempo de la acusación de liviandad y farisaísmo que le dirige Cunha Melo, pero sabemos cuán exasperante y vertiginosa puede volverse, en ocasiones, la distancia entre una cosa y otra. En el caso de Kafka, las reflexiones de Blanchot son esclarecedoras:

Não há circunstâncias favoráveis. Mesmo que dê «todo o tempo» à exigência da obra, «todo» ainda não é bastante, pois não se trata de consagrar o tempo ao trabalho, de passar o tempo escrevendo, mas de passar para um outro tempo onde não existe mais trabalho, de se aproximar desse ponto em que o tempo está perdido, onde se ingressa no fascínio e na solidão da ausência de tempo (1987, p. 54).

[No hay circunstancias favorables. Aunque se dé «todo el tiempo» a la exigencia de la obra, «todo» aún no es suficiente, pues no se trata de consagrar el tiempo al trabajo, de pasar el tiempo escribiendo, sino de pasar a otro tiempo donde no existe más trabajo, de acercarse a ese punto en que el tiempo está perdido, donde se ingresa en la fascinación y en la soledad de la ausencia de tiempo].

Si «no hay circunstancias favorables», entonces es porque hemos entrado en aquella región de la reflexión sobre el arte —especialmente sobre la poesía— donde todo se vuelve demasiado ambiguo y sobrecargado de incertidumbres (o para ese *otro tiempo* que le es característico y en cual el tiempo del mundo, confundido con el tiempo de la obra, entra en el espacio del imaginario). En este punto, el arte puede ser también, para repetir un dicho de Huberto Rohden en una de sus crónicas, «o ato de transformar o pesado no leve» [«el acto de volver liviano lo pesado»] (*apud* Melo, 2009, p. 171), acto que también pasa, a su modo, por lo que Angelo Monteiro, compañero de generación de Cunha Melo, llamó «exercício do rigor» [«ejercicio del rigor»] (*apud* Cordeiro, 2003, p. 54). Si el arte es, en la reflexión de Blanchot, además de una entrada en la ausencia de tiempo donde Kafka se pierde, conforme señala Monteiro en relación a los intelectuales de su generación (la Generación del 65), un esfuerzo de «...depuração da escrita de tudo que fosse acessório, e o apelo, com uma certa frequência, à tesoura e às cestas de lixo quando os poemas formalmente mal realizados pretendiam desdenhar do nosso permanente senso de rigor» [«...depuración de la escritura de todo lo que sea accesorio, y la invocación, con cierta frecuencia, a la tijera y a los basureros cuando los poemas formalmente mal realizados pretendían desdeñar nuestro permanente sentido de rigor»] (*apud* Cordeiro, 2003, p. 54), entonces seguimos por la dirección de lo que puede venir a significar, para

Alberto da Cunha Melo, la noción de «dominio de los medios» —de «rigor», por lo tanto— aplicada al campo de la creación:

*Se conviver é conversar,
este falatório sem pausa,
onde o silêncio é mais temido
que palavra dentro de casa,*

faz da vida inteira um entulho
de vozes de bar, de barulho;

neste metralhado lugar
tão atulhado de palavras
que não se pode caminhar,

*onde do corpo só a paz
do amar calado satisfaz* (Melo, 2003, p. 30).

[Si convivir es conversar, / este murmullo sin pausa, / donde el silencio es más temido / que la mala palabra dentro de casa, // vuelve toda la vida un escombros / de voces de bar, de ruido; // en este ametrallado lugar / tan atiborrado de palabras / que no se puede caminar, // donde del cuerpo solo la paz / del amar callado satisface].

Pero ese ejercicio de depuración y dominio, ¿no haría al poeta solo un artesano más, criterioso y dedicado a su oficio, esto es, alguien que está siempre más acá de aquel punto en que, en la ausencia de tiempo —tan decisiva en la confusión que el arte instaura en el mundo—, la realización irrealizable (para valernos de esta paradoja) convierte el objeto, bien o mal realizado, en aquello que llamamos arte? La respuesta quizá se exprese en la propia trayectoria de la poética de Cunha Melo, en su desarrollo particular, desplegándose en aquellas «fases» mencionadas que le parecen caras y a las cuales les da una atención que no debemos desestimar.

En principio, ese desarrollo se refiere al tratamiento del verso y a la predilección por ciertos formatos de ritmo y estrofas que, explorados insistentemente a lo largo de las «fases», poco a poco dibujan los contornos y componen las facciones más características de su obra. Y, sin embargo, tales formatos, con lo que revelan de una insistencia y de una búsqueda infatigable de «autocentramiento» y dominio seguro de determinados modelos de realización literaria, más parecen excavar en un determinado sector de la forma de la poesía, lo que pierde las características de un simple ejercicio de dominio:

A demônia
tem o rosto
do verso antigo
de oito pés;
é devorando-me
que ela (demônia)
dá existência àquele que devora;
é me afastando
de todos os socorros
que ela (demônia)
sempre me socorre (Melo, 1996, p. 145).

[La *demonia* / tiene el rostro / del verso antiguo / de ocho pies; / es devorándome / que ella (*demonia*) / le da existencia a aquel que devora; / es alejándome / de todos los socorros / que ella (*demonia*) / siempre me socorre].

Los primeros libros de Cunha Melo, que alcanzan al *Círculo cósmico* y *Oração pelo poema*, están compuestos, invariablemente, de poemas cortos de cinco cuartetos (a veces cuatro) de versos octosilábicos, rimados o no, acompañados de un título individual o, en el caso de *Oração pelo poema*, reunidos bajo un título colectivo. Tenemos noticia de que el autor practicó el formato durante más de una década, hasta el punto de —como lo pensó uno de sus comentaristas— casi haberlo agotado, solo dedándole, como el siguiente paso a dar, abandonarlo por fin (Hélio, 1989, p. 181). Sin embargo, para Mário Hélio (1989) en su epílogo a los *Poemas anteriores*, esa práctica tiene algo de paradójico. Se trata, según él, de «um exercício de liberdade ligado à palavra falada. Liberdade vigiada, é claro» [«un ejercicio de libertad ligado a la palabra hablada. Libertad vigilada, claro»] (pp. 180-190), de un esfuerzo de «fazer uma poesia consciente das suas limitações, da falta, do menos, da escassez, como se fosse um bem econômico» [«hacer una poesía consciente de sus limitaciones, de la falta, del menos, de la escasez, como si fuera un bien económico»] (p. 181) —observación que nos parece preciosa—. De hecho, la idea de la escasez y de la «economía» está al lado de la búsqueda de la excelencia en el dominio del verso —o del propio lenguaje—, hasta el punto de poder decirse que esas dos realidades se confunden. *Escribir bien* es, en todos los sentidos, escribir entre los límites de lo posible; pero esos límites no están definidos por las capacidades individuales de cada creador, sino por la propia idea del objetivo por alcanzar, ese al cual nos acercamos solo cuando de él nos desviamos, es decir, cuando miramos la forma del poema y sus problemas particulares (como ocurre en la poética de João Cabral de Melo Neto), cuando nos entregamos plenamente a aquel arrastre del tiempo que se revelará, al final, como consunción, y no —conforme recomienda la prudencia— como realización de *obras maestras*.

¿Es lícito pensar así? Aquí, dos frentes se abren para quien quiera escrutar más atentamente esta cuestión. Por un lado, si el dinero «agora é como o ar e, como o ar, / quando não falta, não se sente; / mas arma em volta uma atmosfera, / uma saúde diferente» [«ahora es como el aire y, como el aire, / cuando no falta, no se siente; / pero arma alrededor una atmósfera, / una salud diferente»], salud que «atrai para si as vontades / gordas, súplices plumagens» [«atrae para sí las ganas / gordas, suplicantes plumajes»] (Melo, 2003, p. 68), la necesidad de ganarlo impone una «seletiva maldição» [«selectiva maldición»] que, por su parte, vuelve

*a vida toda compulsória,
marcha forçada para o nada,
pano de fundo desta história*

que faz, agora, menos rude
da escravidão uma virtude (p. 69).

[toda la vida obligatoria, / marcha forzada para la nada, / telón de fondo de esta historia // que hace, ahora, menos ruda / de la esclavitud una virtud].

Por otro lado, es en el plano del arte que aprendemos que «a palavra sabe doer / quando esfria o sangue no rosto, / assim de surpresa, navio / atropelando o próprio porto» [«la palabra sabe doler / cuando se enfría la sangre en el rostro, / así de sorpresa, navío / atropellando el propio puerto»], capaz por lo tanto de «emudecer os aplausos / que aconteceram antea-tem / depois de décadas de atraso» [«enmudecer los aplausos / que acontecieron anteayer / después de décadas de retraso»], así como de «matar pelo distrito / sem deixar marcas do delito» [«matar por el distrito / sin dejar marcas del delito»] (2009, p. 26). La superposición, por lo tanto, de las dos economías —o el encuentro de ambas en una relación que hace del «poco» la única salida para aquel que no tiene *todo el tiempo del mundo*, porque quizá, como en Kafka, ya no hay *tiempo ninguno*—, nos acerca de lo que buscamos: escribir es, siempre, escribir en el único espacio posible, dominando el único tiempo y el único lenguaje posibles, pero ese tiempo y ese lenguaje están repletos de «acaso». La propia elección de una forma (el verso de ocho sílabas, la alineación de las cuartetetas, etc.) no es más que el resultado de una decisión ocasional e incierta, dictada muchas veces por tradiciones, tendencias o incluso por modas pasajeras que no comprendemos suficientemente. Y, sin embargo, es la única decisión posible, o sea, la única que puede ofrecer una *forma* al decir, haciendo que la arbitrariedad y la eventual injusticia e inconsecuencia de las elecciones ganen el carácter de necesidad —así como en la economía del mundo, el dinero, cuyo valor es establecido arbitrariamente en el ámbito de las convenciones, gana carácter de necesidad al entrar en el mundo de las cosas—.

Una forma *económica* debe, así, ser explorada hasta su límite, sin ningún desperdicio. Pero sabemos también hasta qué punto la elección de un patrón métrico, por ejemplo, impone

exigencias arbitrarias y hasta caprichosas a aquel que apuesta a ella y le dedica esfuerzos que, emprendidos en la ceguera de un tiempo convertido en imagen, pueden conducir a la desorientación. De hecho, si es necesario ser económico, nunca se puede ser lo suficientemente económico en el campo del lenguaje, y la poesía de Cunha Melo está repleta de advertencias respecto a eso:

...

*Os volumes de cascas grossas
e de almas volumosas, não;
que é preciso subir na escada
alta e magra, para alcançá-los.*

*E retira da prateleira
(mais baixa) o mais frouxo exemplar,
como quem tira uma pitanga
que se pode colher com a boca.*

*Voltaa repousar a cabeça
na almofada cheia de brisa,
para ruminar o miolo
do zero, o miolo do nada* (Melo, 1989, p. 111).

[Los volúmenes de tapas gruesas / y de almas voluminosas, no; / que es preciso subir la escalera / alta y flaca, para alcanzarlos. // Y quita del anaquel / (más bajo) el más flojo ejemplar, / como quien quita una pitanga / que se puede agarrar con la boca. // Vuelve a reposar la cabeza / en el cojín lleno de brisa, / para rumiar el meollo / del cero, el meollo de la nada].

Igualmente, en otro poema, titulado «Limitação de...» [«Limitación de...»], de *Poemas anteriores*, sabemos que la mujer que abrigaba los perros de la calle «por fim se abria / com todo amor aos novos hóspedes: / mas sabia cantar, matá-los, / quando o número se elevava» [«por fin se abría / con todo amor a los nuevos huéspedes: / pero sabía cantar, matarlos, / cuando el número se elevaba»] (1989, p. 112). Ya en el poema «Blindagem» [«Blindaje»], del mismo libro, oímos la declaración: «Como súbitas garçonetes / que me servem pássaros vivos, / eu possuo poucas palavras, / e só algumas submissas» [«Como súbitas camareras / que me sirven pájaros vivos, / yo poseo pocas palabras, / y solo algunas sumisas»] (p. 113). Essa lección se acerca a aquella de las «veinte palabras» de João Cabral de Melo Neto¹⁰ (que

10 «E as vinte palavras recolhidas / nas águas salgadas do poeta / e de que se servirá o poeta / em sua máquina útil.

aquí, sin embargo, además de pocas, son menos sumisas); pero, si esta voz es capaz «de falar sobre Rilke ainda / ou de localizar outro filho / de Deus, outra ressurreição» [«de hablar sobre Rilke aún / o de localizar otro hijo / de Dios, otra resurrección»], también sabemos que «quem me ilumina é a perigosa / luz dos relampagos, e a voz / de meu poema tem um tempo / só: a duração do meu susto» [«quien me ilumina es la peligrosa / luz de los relámpagos, y la voz / de mi poema tiene un tiempo / solo: la duración de mi susto»] (p. 113). Encontramos, en este último poema, una expresión (rara, porque debería ser suprimida) de la extrema concentración a que el lenguaje económico puede llegar aunque todo esté contra ella. Así, la luz que ilumina el lenguaje «dura apenas para contar / por alto as coisas que vislumbro: / um subtriste intercâmbio / de luz, que não fora notado» [«dura apenas para contar / superficialmente las cosas que vislumbro: / un *subtriste* intercambio / de luz, que no había sido notado»], incluso porque la cautela recomienda pensar que «o mundo esconde alguma coisa: / todos receiam a risada / dos outros, e amam em silêncio» [«el mundo esconde alguna cosa: / todos recelan de la risa / de los otros, y aman en silencio»], lo que justifica plenamente el «blindaje».

Estos son ejemplos recogidos más o menos al azar. Sin embargo, es típico del arte moderno, en sus afanes de renovación constante, imponer a los artistas un factor de riesgo, que, si muchas veces parece ser benéfico para las obras, también las amenaza con el peligro del naufragio. ¿Pero existen circunstancias favorables? Una vida entera podría estar dedicada al ejercicio y al dominio de una única forma, de una única métrica y de algunas pocas palabras que se nos hacen ilusoriamente familiares. Un pequeño libro puede ser resultado de muchos años de esfuerzo, y la familiaridad es tan solo otro modo de naufragar, de poner en riesgo aquella economía del lenguaje en la cual estamos todo el tiempo bajo la amenaza de perder el control. Así es que, cuando a fines de los 70, Cunha Melo resuelve adoptar el verso libre en su poesía, tal decisión es esclarecida de la siguiente forma en los apuntes que hace para el libro *A noite da longa aprendizagem*:

Antes de praticar o verso livre, procurei ter uma longa experiência com a métrica. Foram cerca de 10 anos de convivência com um único metro, o octossílabo, e só o larguei quando não mais significava nenhum interesse rítmico para mim, quando já não representava nenhuma dificuldade (apud Cordeiro, 2003, p. 66)¹¹.

[Antes de practicar el verso libre, busqué tener una larga experiencia con la métrica. Fueron alrededor de 10 años de convivencia con un único metro, el octosílabo,

// Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento, / a evaporação, a densidade / menor que a do ar» («Lição de poesia» [«Lección de poesía»], Melo Neto, 1994, p. 79). [«Y las veinte palabras recogidas / en las aguas saladas del poeta / y de que se servirá el poeta / en su máquina útil. // Veinte palabras siempre las mismas / de las que conoce el funcionamiento, / la evaporación, la densidad / menor que la del aire»].

11 Según información de Cláudia Cordeiro, la nota data del 26 de febrero de 1978.

y solo lo dejé cuando ya no significaba ningún interés rítmico para mí, cuando ya no representaba ninguna dificultad].

El texto de la nota contiene los elementos que estamos buscando. En su continuación, muestra que, si el giro en dirección a una forma nueva se impone por motivo de agotamiento de la antigua (reconocida como una pérdida de interés que les es tan familiar a aquellos que llevaron su arte al límite del agotamiento), la nueva etapa no significa propiamente un progreso o un avance:

Minha atual luta com o verso livre não é outra senão a de descobrir dentro dele uma regularidade pessoal, algo que possa ser sistematizado sem prejudicar a qualidade de expressão. Meu verso não pode ser tão livre a ponto de fugir completamente ao meu controle. Se isso acontece não estamos mais diante daquilo que considero arte. Escrever não é deitar-se no divã do analista. Tenho grande admiração pelos artistas que percorreram, através da experiência concreta e individual, os grandes momentos formais da história da arte. Tenho grande admiração por Picasso, por exemplo. Como transformar ou inovar aquilo que não conhecemos? (apud Cordeiro, 2003, p. 66).

[Mi actual lucha con el verso libre no es más que la de descubrir dentro de él una regularidad personal, algo que pueda ser sistematizado sin perjudicar la calidad de la expresión. Mi verso no puede ser libre al punto de huir completamente de mi control. Si eso ocurre ya no estamos delante de aquello que considero arte. Escribir no es acostarse en el diván del psicoanalista. Tengo gran admiración por los artistas que recorrieron, a través de la experiencia concreta e individual, los grandes momentos formales de la historia del arte. Tengo gran admiración por Picasso, por ejemplo. ¿Cómo convertir o innovar lo que no conocemos?].

La cita es larga, y el lector se satisfará con leer esas consideraciones de rasgos didácticos, que muestran al poeta consciente de su oficio, esforzándose para que su arte se disuelva también en aquel gran arroyo —tan seductor— que llamamos *tradición*. Se impone la necesidad de ese afiliarse a la estirpe de los maestros, pero lo que importa aquí es el reconocimiento de que la decisión no puede ser tomada —y ningún cambio puede ocurrir— fuera del ámbito del control, de un dominio más allá del cual solo existe el naufragio. En este punto, se puede agradecer, como en la última sección de la *Oração pelo poema*, la dádiva de unas palabras tan avaramente concedidas; agradecimiento que, sin embargo, también exige un aditamento, un *plus* de palabras que implica una nueva incursión en el peligro: «Agora todo meu trabalho / é procurar uma palavra / que te agradeça humildemente / todas as outras que me deste» [«Ahora todo mi trabajo / es buscar una palabra / que te agradezca humildemente / todas las otras que me diste»] (Melo, 1989, p. 160). Una vez más, no hay circunstancias

favorables, y la amenaza acecha por todos lados: «Entretanto, nem mesmo isso / posso sozinho conseguir: / Dá-me, Senhor, essa palavra, / antes que chegue o último verso» [«Sin embargo, ni eso/ solo puedo conseguir: / Dame, Señor, esa palabra, / antes de que llegue el último verso»] (Melo, 1989, p. 160). Y el final del poema, con una inesperada invocación al desaparecimiento, no deja de impresionar:

*Que ela se espalhe como as brisas
dentro das minas, de repente,
euma-se sólida na hora
em que apertar a tua mão.*

*Quero morrer, quero alcançá-la,
e já começo a persegui-la,
como se fosse uma serpente
que fugisse com minha morte* (Melo, 1989, p. 160).

[Que ella se extienda como las brisas / dentro de las minas, de pronto, / se vuelva sólida cuando / estreche tu mano. // Quiero morir, quiero alcanzarla, / y ya empiezo a perseguirla, / como si fuera una serpiente / que huyera con mi muerte].

Podríamos decir, en este momento, que hay un exceso de conciencia operando allí —exceso que, evidentemente, implica una pérdida de sí, ya que todo exceso no puede ser sino fardo y sobrecarga. Morir y desaparecer pueden tener muchos significados en el cierre de ese poema sin objeto de imágenes difusas que se enderezan al vacío intentando incorporarlo de algún modo, pero ¿quién quedaría indiferente frente a una palabra que *huye con nuestra muerte*? Tales son los excesos de esa economía del lenguaje, tales los añicos que la atingen; y tal es la sospecha —que alimentamos— de que una actitud «vigilante» (como ya se ha dicho sobre la obra de João Cabral de Melo Neto) acompaña toda la trayectoria de la poesía de Cunha Melo, pero en un sentido específico cuyos aspectos hay que esclarecer: «...no hospital, o arvoredo / abre alas nas sombras / para passar o medo; // o enfermo mais antigo olha pelo postigo» [«... en el hospital, la arboleda/ abre alas en las sombras / para pasar el miedo; // el enfermo más antiguo mira desde el postigo»] (Melo, 1996, p. 66).

Sea como sea, diremos, por ahora, que con esa evocación se cierra el «círculo cósmico» de una poética que recorrió, a lo largo de los años, una extensa trayectoria de rigor, ejercicio y dominio en el campo del lenguaje. Eso lo hizo exorcizando fantasmas —fantasmas que insisten en assombrarla— y redescubriendo otros que siempre retornarán para inculparla al final:

*Um passo a mais
nesse poço*

*é irreversível,
 porque o resto é cair
 na flora terminal
 de todos os abismos.*

*Todo erro dos fracos
 é um erro fatal* («Uma estratégia como desculpa», Melo, 1979, p. 70).

[Un paso más / en ese pozo / es irreversible, / porque el resto es caer / en la flora terminal / de todos los abismos. // Todo error de los débiles / es un error fatal].

Cabe observar que el giro en dirección al verso libre, asumido como un riesgo, lleva, sobre todo, a la elaboración de poemas breves (compuestos de versos de pocas sílabas formados, en su mayoría, por una estrofa; raramente, de cuatro o cinco), que constituirán los conjuntos *Noticiário*, *Clau* y, en su mayor parte, *Carne de terceira com Poemas à mão livre*. Si la práctica del verso octosilábico fue durante tanto tiempo comprendida como un ejercicio de disciplina —en un sentido que solo puede ser esclarecido a la luz de esa economía del lenguaje a la que venimos refiriéndonos, y que, a la vez que comprime, contiene el germen de una profunda libertad—, osaremos decir que las cosas no cambian en esta nueva «fase». Las angustias acechan, y el avanzar sobre las zonas de peligro exige apoyos, anclas; exige que la conciencia se mantenga ligada a un hilo de lenguaje que puede parecer frágil, pero que al final la ayudará a componer —para parafrasear el título de uno de los libros de Paul Celan— una verdadera *reja de lenguaje* (*Sprachgitter*), una plataforma de sustentación que no es otra cosa que ese propio lenguaje doblado sobre sí mismo, con la conciencia de preservarse en su centro, en una actitud de alerta: «Hoje, se eu me olhasse de longe / cairia no pranto. Mas / estou perto demais de mim, / estou dentro da minha lágrima» [*«Hoy, si yo me mirara desde lejos/ me ahogaría en llanto. Pero / estoy demasiado cerca de mí, / estoy dentro de mi lágrima»*] (Melo, 1989, p. 62). En cierto modo, no es otro el sentido que se debe dar a esa sensación de aridez y, sobre todo, de escasez que se desprende de los poemas de Cunha Melo y que, tal vez, sea también su momento de más energía.

Si quisiéramos conectar estas reflexiones con lo que dijimos acerca de la «metafísica negativa» que sustenta la poesía de Cunha Melo, podríamos añadir lo siguiente: el lenguaje, expuesto al peligro, es —sirviéndonos de una imagen que Mallarmé evocó para describirlo— como el gesto de poner una moneda en la mano de alguien. Ese cambio implica una *ventaja* para quien recibe, pero también una *pérdida* para quien dona. Y entonces, en la poesía en cuestión, sería justo admitir: todo cambio implica, a su tiempo, *pérdidas* para ambos lados, hasta un punto en que no se pueden hacer más distinciones. ¿Pero qué se gana y qué se pierde cuando con dicho movimiento de cambiar? Si pensamos que, bajo ciertos aspectos, el lenguaje de quien *oprime* es el mismo de quien es *oprimido* (conciencia que, a veces, apa-

rece en los versos de Cunha Melo), que los cambios del lenguaje son siempre disimétricos y, al final, injustos para quien está en la parte más liviana de la balanza, una economía (en el sentido de una rarefacción y no tanto de una opulencia) del lenguaje, con todos los riesgos de imprecisión, impropiedad y error en que incurre, está, por lo menos en esto, plenamente justificada. Entonces, en un universo inhospitalario y *violento*, en el cual lo hondo del ser solo puede ser comprendido como abrasión y desgaste (no obstante las posibilidades de alivio y refugio que ciertas experiencias pueden propiciar, conforme expresado en la «Nota del autor» que precede el libro *Clau*¹², como la experiencia del amor y de la esperanza, nunca desheredada aun en los momentos más afflictivos), unirse a un hilo es también hacerlo a uno de esperanza. De igual modo, es acorazarse, aunque precariamente, contra la avalancha de adversidades que puede sobrevenir a cualquier persona. Esto surge de la lección aprendida de la escrutación más profunda de la intimidad de ese «círculo cósmico» del cual no existe salida y que concentra, tal vez, el sentido más íntimo de la poesía de Alberto da Cunha Melo: «Hoje, que lógico, que Lot / não olharia para trás? / Tudo é espetáculo, e as feras / já cobram para devorar-nos» [«Hoy, ¿qué lógico, qué Lot / no miraría hacia atrás? / Todo es espectáculo, y las fieras / ya cobran para devorarnos»] (Melo, 1989, p. 75).

Quizá no le sea posible al lenguaje resistir el desgaste, y seríamos ingenuos si eso creyéramos. La muerte, al final, es el único cómputo verdadero, pero ese cómputo es siempre impreciso, ambiguo y, por sobre todo, repleto de equívocos. La palabra que nos huye es también la palabra que huye con nuestra muerte (experiencia que se parece a aquella que Blanchot analizó, hablando acerca de Kafka, y que podría resumirse en una frase del *Diario* del checo: «...infelizmente não é a morte, mas os tormentos eternos do Morrer» [«...infelizmente no es la muerte sino los tormentos eternos del Morir»] [*apud* Blanchot, 1987, p. 60]). Pero la muerte no constituye un *fin*, como tendemos a pensar cotidianamente; principalmente, en la época moderna. En su fondo persiste siempre una vibración, un movimiento clandestino que impregna el lenguaje y que, aun cuando pensamos haber tocado un tipo cualquiera de absoluto —el absoluto del *estar muerto*—, hace que ese toque se extienda y se prolongue al infinito, dándonos la sensación de que, en el cuerpo de la lengua, solo hay espacio para el reinicio¹³:

12 «Se a filosofia nos diz que o ser repete a espécie, é possível que falar na grandeza de uma única mulher é referir-se à grandeza de muitas outras mulheres que vivem, trabalham e amam neste planeta assustador» («Nota del autor», Melo, 1992, s.p.). [«Si la filosofía nos dice que el ser repete la especie, es posible que hablar sobre la grandeza de una única mujer sea referirse a la grandeza de muchas otras mujeres que viven, trabajan y aman en este planeta atemorizante»].

13 Sobre esto, Blanchot escribió respecto de Kafka: «Se cruzan aquí tres movimientos. Una afirmación: “Ninguna otra cosa (más que la literatura) podrá jamás satisfacerme”. Una duda sobre sí, ligada a la esencia inexorablemente incierta de sus dones, que “frustra todos los cálculos”. El sentimiento de que esa incertidumbre —el hecho de que escribir nunca es un poder del cual se disponga— pertenece a lo que existe de más extremo en la obra, exigencia mortal que “infelizmente no es la muerte”, que es la muerte pero mantenida a distancia, los “tormentos eternos del

*A morte, em qualquer casa,
da cidade ou da aldeia,
mora anos sem mostrar-se:
tenuíssima teia;*

*no porão ou na sala,
paciente se instala;*

*mas, às vezes, estoura
sua sublocação
e age como invasora:*

*ocupa a casa inteira
a dona verdadeira (Melo, 1996, p. 37).*

[La muerte, en cualquier casa, / de la ciudad o de la aldea, / vive años sin mostrarse: / tenuísima tela; // en el sótano o en la sala, / paciente se instala; // pero, a veces, estalla / su subarriendo / y actúa como invasora: // ocupa la casa entera / la dueña verdadera].

En este momento, la «metafísica negativa» va al encuentro del lenguaje convertida en dominio —«reja» o «hilo» que sustenta el decir, el que, a su vez, parece equilibrarse sobre un borde de cuchillo—. En un escrito sobre Kafka, incluido en *Marco zero*, Cunha Melo declaró que sentía, en los «grandes artistas, uma força cósmica, emissora de eternidade, recado do Senhor do Infinito» [«grandes artistas, una fuerza cósmica, emisora de eternidad, recado del Señor del Infinito»]. Ese recado, dedicado «ao último suspiro de Kafka» [«al último suspiro de Kafka»], podría ser usado «como passaporte para a última esperança» [«como pasaporte para la última esperanza»] (Melo, 2009, p. 186). El lenguaje, aquí, confronta la eternidad en un gesto vertiginoso que no se presenta a los artistas como alternativa o elección, sino como imposición ante la cual no pueden retroceder.

Si João Cabral de Melo Neto, maestro del rigor (quizá una de nuestras más grandes ilusiones) en la poesía moderna, advirtió tantas veces sobre la necesidad de saltar fuera del sueño¹⁴, la poesía de Alberto da Cunha Melo opera en los límites de ese insomnio infinito, y de ella solo se puede salir con el advenimiento de la muerte. Pero la muerte es aquello que nunca llega, el evento delante del cual el lenguaje se convierte en una espera, en un balbuceo

Morir» (1987, p. 60).

14 «Flor é o salto / da ave para o voo; / o salto fora do sono / quando seu tecido / se rompe (...)» (Melo Neto, 1994, p. 101). [«Flor es el salto / del ave para el vuelo; / el salto fuera del sueño / cuando su tejido / se rompe (...)»].

sin objetivo –baluceo que no puede *salvarnos*, porque pertenece al campo del imaginario, está perdido en él desde el inicio y se pierde cada vez más cuanto más intenta escrutarlo.

Tal es el punto a que podemos llegar reflexionando sobre la relación entre las imágenes de la violencia del mundo que sustentan la poesía de Alberto da Cunha Melo, la relación de esta poesía con la violencia (en sus diversas manifestaciones) y su actitud frente al lenguaje, que es, sobre todo, una actitud de expectativa y sobresalto, pero también de paciencia, perseverancia y coraje en la escrutación del insondable, siempre en la inminencia del desastre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanchot, M. (1997). *A parte do fogo* (Ana Maria Scherer, Trad.). Río de Janeiro: Rocco.
- Blanchot, M. (1987). *O espaço literário* (Álvaro Cabral, Trad.). Río de Janeiro: Rocco.
- Bosi, A. (2003). Uma estranha beleza. En: Melo, A. da C. *Dois poemas e uma oração* (pp. 161-163). San Pablo: Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos.
- Cordeiro, C. (2003). *Faces da resistencia na poesia de Alberto da Cunha Melo. Geração 65 da literatura pernambucana*. Recife: Editora Bagaço.
- Hélio, M. (1989). Trobar clar versus trobar clus. En: Melo, A. da C. *Poemas anteriores. 1960-1975* (pp. 175-182). Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife; Editora Bagaço.
- Melo, A. da C. (2009). *Marco zero. Crônicas*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.
- Melo, A. da C. (2006). *O cão de olhos amarelos e outros poemas inéditos*. San Pablo: A Girafa.
- Melo, A. da C. (2003). *Dois poemas e uma oração*. San Pablo: A Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos.
- Melo, A. da C. (1996). *Carne de terceira com Poemas à mão livre*. Recife: Editora Bagaço.
- Melo, A. da C. (1992). *Clau. Poemas*. Recife: Imprensa Universitária da Universidade Federal Rural de Pernambuco.
- Melo, A. da C. (1989). *Poemas anteriores. 1960-1975*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife; Editora Bagaço.
- Melo, A. da C. (1983). *Soma dos sumos (1960-1981)*. Río de Janeiro: José Olympio; Recife: fundarpe.
- Melo, A. da C. (1979). *Noticiário. Poemas 1969-1978*. Recife: Edições Pirata.
- Melo Neto, J. C. de. (1994). *Obra completa*. Río de Janeiro: Nova Aguilar.