



UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

ROBSON DEON

**REALIDADE TRANSFIGURADA EM POESIA: *A RELAÇÃO
DIALÉTICA CRIADORA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO***

DISSERTAÇÃO

PATO BRANCO
2019

ROBSON DEON

**REALIDADE TRANSFIGURADA EM POESIA: *A RELAÇÃO
DIALÉTICA CRIADORA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO***

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-graduação em Letras: Linguagem, Cultura e Sociedade, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras - Área de concentração: Literatura, Sociedade e Interartes.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Cesar Menon

PATO BRANCO
2019

D418r Deon, Robson.
Realidade transfigurada em poesia: a relação dialética criadora de
João Cabral de Melo Neto / Robson Deon. -- 2019.
106 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Cesar Menon
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do
Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR,
2019.

Inclui bibliografia.

1. Poesia brasileira. 2. João Cabral de Melo Neto. 3. Literatura -
análise. 4. Gêneros literários. I. Menon, Maurício Cesar, orient. II.
Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469

TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 40

“Realidade transfigura em poesia: a relação dialética criadora de João Cabral de Melo Neto”

por

Robson Deon

Dissertação apresentada às nove horas, do dia cinco de dezembro de dois mil e dezanove, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *Campus* Pato Branco. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Maurício Cesar Menon
UTFPR/CM (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Camila Paula Camiloti
UTFPR/PB

Prof^a. Dr^a. Rosana Gonçalves
UNICENTRO/Guarapuava

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima
Coordenador do Programa de Pós-
Graduação em Letras – UTFPR

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Programa

AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, resta-me agradecer a algumas pessoas especiais que estiveram comigo nesta jornada.

Sobretudo, Deus, por ter me concedido a vida, a força, a alegria e demais virtudes que emanam de seu Ser supremo ao reino dos homens, essas que são as únicas que podem tornar o homem deveras feliz e realizado. E não poderia deixar de agradecer a presença de minha família, sem o suporte da qual também não poderia galgar os novos horizontes.

De modo mais amplo, meu agradecimento a Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) – câmpus Pato Branco – e ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), o qual concedeu-me essa oportunidade ímpar para o desenvolvimento desse estudo literário voltado à poesia.

Também, meu carinho à duas pessoas exímias que auxiliaram no aperfeiçoamento desse trabalho através do seu profissionalismo, competência e dedicação, que foram as professoras Dra. Camila Paula Camiloti e Dra. Nírcia Cecília R. B. Teixeira. Também, o meu agradecimento aos professores Dr. Marcos Hidemi de Lima, Dra. Égide Égide Guareschi e Dra. Rosana Gonçalves que, direta ou indiretamente, me ajudaram de alguma forma.

Por fim, meu agradecimento especial à figura notável que foi a do meu orientador, o professor Dr. Maurício Cesar Menon: às conversas agradáveis, ideias e sugestões, ao seu vasto conhecimento literário que transmite com ardor e lirismo, ao seu empenho no intuito de tornar o texto mais rico e detalhado, e a seu rigor – mesclado à sutileza – nos momentos de cobranças e exigências, o que, afinal, torna o orientando um indivíduo melhor e mais preparado para os desafios da vida acadêmica.

“O poeta ou outro escritor qualquer, de um país subdesenvolvido como o Brasil, não pode desprezar a realidade dolorosa que o cerca.”

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

DEON, Robson. Realidade transfigurada em Poesia: *A relação dialética criadora de João Cabral de Melo Neto*, 2019. 106f. Dissertação. (Mestrado em Letras. Linha de pesquisa: Literatura, sociedade e Interartes). Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, 2019.

Este trabalho volta-se à poesia e tem como objetos de estudo dois poemas do escritor modernista João Cabral de Melo Neto, **O cão sem plumas** (1950) e “Festa na casa-grande” (**Dois Parlamentos**, 1960). Ambos os poemas são críticos e engajados, pois tratam de situações sociais vivenciadas no Nordeste brasileiro, sendo criados a partir de um viés interacionista entre a percepção da realidade social imbricada ao estilo, à construção e ao primor poético do autor. Assim, o propósito central é entender a intrínseca ligação entre poesia e realidade nas obras, rastreando os aspectos sociais da realidade natural, geográfica e humana que estão interiorizados neles, em especial, entendendo como a realidade transmuta-se em poesia, e como se dá a configuração das figuras humanas do homem do mangue, em **O cão sem plumas**, e no trabalhador da cana, em “Festa na casa-grande”. Como autores fundamentais às discussões, cita-se: Bosi (2004), Candido (2004; 2006; 2011), Gullar (1978), Merquior (2007), Secchin (2007), Araújo (2019) entre outros. Como contribuição aos estudos literários, este trabalho expõe a poesia também como gênero literário apto a abarcar o espectro do social, e realça a importância dos aspectos sociológicos como elementos e fatores fundadores na arte, a qual, além de proporcionar o prazer do belo e do estético, pode nos permitir o acesso a um conhecimento crítico e agudo da sociedade.

Palavras-chave: Poesia brasileira. João Cabral de Melo Neto. O cão sem plumas. Festa na casa-grande.

ABSTRACT

DEON, Robson. Reality transfigured in Poetry: *The creator dialectical relation of the João Cabral de Melo Neto*, 2019. 106f. Dissertação. (Mestrado em Letras. Linha de pesquisa: Literatura, sociedade e Interartes). Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, 2019.

This work – focused on poetry – has the object of studying two poems of the modernist poet João Cabral de Melo Neto, **O cão sem plumas** (1950), and “Festa na casa-grande” (**Dois Parlamentos**, 1960). Both poems are critical and socially engaged because they approach social situations experienced in the Northeast of Brazil, being created as form of an interactionist perspective between the perception of social reality mixed and combined with style, to construction and to refinement poetic of the author. Therefore, the main intention is to recognize the intrinsic connection between the poetry and the reality in the poetic works, tracking the social aspects of the natural, geographic and human reality that are interiorized in them, in particular, understanding how the reality it is transmuted in poetry, and how it happens through human figures' configurations of mangrove man, in **O cão sem plumas**, and of sugarcane worker, in “Festa na casa-grande”. As relevant authors for the discussions, it stands out Bosi (2004), Candido (2004; 2006; 2011), Gullar (1978), Merquior (2007), Secchin (2007), Araújo (2019), and others. In contributions to the literary studies, this work exposes the poetry as a literary genre able to embrace the spectrum of the social, thus pointing the importance of sociological aspects as constituent's elements and factors to the art, which besides providing the pleasure of beauty and aesthetic, it can also allow us the access to critical and deep knowledge of the society.

Keywords: Brazilian poetry. João Cabral de Melo Neto. O cão sem plumas. Festa na casa-grande.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 MARCAS DA POÉTICA CABRALINA	15
1.1 UMA POESIA DISSONANTE, CRÍTICA E SINGULAR	15
1.2 ALGUMAS CARACTERÍSTICAS FORMAIS – E DE RUPTURA – DA POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO.....	23
2 O POETA E A SOCIEDADE	29
2.1 A LITERATURA COMO IMPULSO NACIONALISTA	29
2.2 A LITERATURA NO BRASIL SUBDESENVOLVIDO DO SÉCULO XX	34
2.3 O ENGAJAMENTO SOCIAL DE JCMN	39
2.3.1 A Negatividade cabralina	45
2.3.2 O Novo Humanismo	49
3 O CÃO SEM PLUMAS: <i>O HOMEM DO MANGUE</i>	52
4 O CASSACO DE ENGENHO: <i>O TRABALHADOR DA CANA</i>	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	105

INTRODUÇÃO

Frequentemente, a poesia é entendida como um gênero literário que preza pela manifestação de algo pessoal, íntimo, subjetivo e sentimental. Isso não deixa de ser verdade, pois tais posturas já foram constatadas em determinados períodos e escolas literárias no Brasil, tais como no Romantismo e no Simbolismo, por exemplo. De fato, houve momentos em que a poesia fora produzida, em grande medida, como forma de evasão e alienação da vida concreta, inclusive, tendo como ideais o próprio afastamento e distanciamento do poeta em relação à sociedade.

Contudo, essa perspectiva muda radicalmente a partir do Modernismo (1922), pois alinhar a Brasil real ao Brasil idealizado foi uma de suas principais diretrizes norteadoras. O movimento passou a questionar a dependência cultural do país em relação aos padrões clássicos praticados pelos escritores do passado, bem como a absorção acrítica de tendências europeias nas artes. O Modernismo, de fato, veio para questionar e dismantelar a alienação dos escritores brasileiros para, no lugar disso, propor um novo modo de fazer arte que devesse ser guiado por um olhar crítico, o qual devia reler o passado ao mesmo tempo que se aproximava da vida concreta do povo brasileiro. Segundo Oliveira (2002), foi só partir de 1922 que as letras de fato se emanciparam, que a literatura “alcançou uma alma nacional e se transformou em instrumento de expressão da cultura sincrética do país” (OLIVEIRA, 2002, p. 64); os escritores passaram a expressar o cosmopolitismo com autenticidade, ao mesmo que, gradualmente, se conscientizavam “sobre os problemas cruciais de um país com regiões inteiras marginalizadas” (OLIVEIRA, 2002, p. 64).

Nesse sentido, a poesia também inova: o que entende-se por lirismo é significativamente alterado, há a ascensão do verso livre, da poesia com humor (os poemas-piadas), a inserção da linguagem coloquial no poema, e efetua-se o que se pode chamar de a dessacralização do objeto ou da palavra poética: coisas irrelevantes e episódios absolutamente cotidianos e comuns – que até então eram impensados como elementos ou temas poéticos – passam a ser alvo de poesia; ademais, o próprio ato de fazer poesia é pensado criticamente por renomados escritores, como Bandeira, Drummond, o próprio Cabral, que, através da poesia sobre poesia (metapoesia), refletem sobre o próprio fazer da linguagem; essas e outras mudança no gênero da poesia no Modernismo denunciam elementos que marcam uma reviravolta do poeta em direção à sociedade, à vida geral dos homens. Nesse sentido, o poeta Drummond (apud OLIVEIRA, 2002, p. 66) afirmará: “Será preciso dizer que temos um ideal? Ele se apoia no mais franco e

decidido nacionalismo. A confissão desse nacionalismo constitui o maior orgulho de nossa geração, que [...] intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo”.

Considerando isso, este trabalho propõe como objetos de estudo e análise dois poemas longos de João Cabral de Melo Neto (JCMN¹), a saber, **O cão sem Plumas** (1950) e “Festa na casa-grande” inserido no livro **Dois Parlamentos** (1960). Apesar das particularidades de cada um, as quais serão esmiuçadas nas análises, ambos possuem em comum o seguinte aspecto: foram impulsionados à criação por inquietações do poeta surgidas precisamente do tecido da realidade social vivida no nordeste brasileiro.

Pelo viés interacionista entre a realidade social e seu peculiar estilo poético (desenvolvido, em grande parte, por essa mesma influência exterior) confeccionaram duas obras de considerável envergadura: a realidade caótica e precária foi absorvida nos textos e neles, pelo carácter organizador do poeta, ganhou organicidade e justeza; essa realidade foi transfigurada, entretanto, não deixou nunca de ter seu tom realista e verosímil. Por transfiguração, aqui entende-se o sentido de mudar o aspecto e a forma de algo; no caso das obras, diz respeito à transfiguração da própria realidade social que é transmutada em poesia, de forma que a constatação crua da realidade social é transportada para a linguagem poética, constituindo-a; nesse processo, a realidade absorvida às obras muda de aspecto e de estrutura: se ela apresentava-se como caótica, feia e disforme, quando mostra-se através da linguagem poética ela assume o aspecto formal e técnico investido de um valor estético singular.

Com relação ao estado da arte, em pesquisa ao banco de teses e de dissertações da CAPES foram encontrados 10 trabalhos sobre o poema **O cão sem plumas**, e na maioria das vezes sendo comparado à obra de outros autores ou mesmo a outros poemas do próprio autor; dentre esses, três estudos destacam-se pela pertinência e aproximação com aquilo que se pretende aqui tratar. Amoury (2011) analisa a construção poética de JCMN a partir da descrição do espaço, do homem e do rio Capibaribe. Barbosa (2015) analisa a presença do rio como elemento poético tanto em **O cão sem plumas** como em **O rio** (1953), a mesclando à força de uma poética que expõe a realidade da exclusão social da população ribeirinha. Carvalho (2014) – partindo de uma análise comparativista de **O cão sem plumas** a obra de outro autor – aborda a integração do homem à paisagem natural, bem como avalia, na obra, a presença de um eu lírico regional comprometido com a paisagem social miserável do Recife dos anos 50.

Com relação ao poema “Festa na Casa-grande”, não foram encontrados estudos sobre ele, exceto dois artigos: Bosi (2004), através da exploração de “festa na Casa-grande” na figura

¹ Nas próximas ocorrências do nome completo do poeta, será empregada esta sigla.

do cassaco de engenho, revela a construção de um fora sem dentro, pura exterioridade sem interioridade, expondo, através disso, a presença singular de uma poética da superfície em JCMN, relacionando-a especialmente à influência do pintor Miró sobre o poeta. Também, assinala a pertinência de uma voz ideológica que guia o eu poético do texto. Já Gomes (no artigo “João Cabral, o cassaco e a cana: uma dobra infinita”, 1997) pensa o cassaco no ato de dobrar e se desdobrar, a duplicação das dobras de uma mesma figura em seus aspectos negativos, como a duplicação da pobreza, da carência, do vazio, etc. mimetizando assim a própria multiplicidade infinita e repetitiva da cana-de-açúcar, com que afinal o cassaco trabalha.

Importante salientar que muitos dos estudos feitos sobre esse autor versam sobre a questão formalista, estrutural e técnica de sua obra, apontando as características estilísticas marcantes do poeta, como seu tom antilírico, concisão, estruturalismo etc. Para contrabalancear isso, lança-se aqui um olhar à exterioridade, à realidade que circundou e permeou sua criação poética, de modo a constatar o quanto isso lhe foi determinante.

Frente a isso, e a fim de entender a intrínseca ligação² entre poesia e realidade na obra poética de João Cabral de Melo Neto, este trabalho pretende rastrear e analisar os aspectos sociais e da realidade natural e geográfica que são interiorizados, poetizados nas obras, em especial focando no desenvolvimento das figuras humanas presentes nos textos, as quais estão também circunscritas num ambiente social concreto bem definido, a saber, o homem do mangue, em **O cão sem plumas**, e do cassaco de engenho, em “Festa na Casa-grande”.

Além desse objetivo mais generalista, outros pontos convergem no interior do texto: para além da perspectiva estruturalista e formalista tão acentuada nesse poeta, a realidade concreta e os aspectos sociológicos (CANDIDO, 2006) revelar-se-ão como fatores essenciais em ambas as obras, constituindo-se como bases fundamentais das mesmas. Assim, revelar-se-á que esses textos poéticos são produzidos por um viés interacionista no qual a realidade social e o eu criador convergem e dialogam numa espécie de simbiose.

Em relação a isso, cabe perceber o quanto a realidade social, de tão relevante ao autor recifense, passou a determinar o seu próprio estilo poético. Reconhecido como o poeta de uma escrita seca, concisa, áspera etc., tais características seguramente remetem ao próprio ambiente árido do sertão nordestino que, de certa forma, é incorporado a sua escrita. Ademais, cabe também identificar como a realidade social dos indivíduos, (tão marcada pela penúria, necessidade, privação, enfim, o que se enquadraria objetivamente na categoria do feio e do

² Junto dessa palavra, outras palavras são semanticamente sugestivas à proposta: encadeamento, correlação, filiação, engajamento, participação, associação, vínculo.

disforme) passou ao ser interiorizada na obra, sendo ali refletida e transfigurada, portanto, transcendida na arte – e pela arte –, adquirindo assim um legítimo valor estético.

A verossimilhança com a realidade social e histórica do Nordeste se mostra como princípios fundadores desses poemas de JCMN; se a poesia se constitui em torno dos parâmetros do que se considera o belo e o estético, no caso desses poemas, eles nos possibilitam – para além do plano (e prazer) estético – o acesso a um conhecimento crítico singular sobre a realidade; conhecimento esse que só é possível pelo teor crítico pujante de ambos os textos, pois neles a linguagem poética pode ser compreendida como uma forma de arte engajada que traz à luz – e ao conhecimento – realidades obscurecidas e até então ignoradas, as quais de forma mais rara serão contempladas em outros textos de poesia.

Como as obras derivam significativamente da própria constituição e da leitura do poeta da realidade social do Nordeste, tendo com esta um vínculo inerente, pretende-se chegar ao entendimento de que a Literatura – aqui tipificada em forma de poesia –, para além do seu valor estético inegável, é também um considerável meio de conhecimento crítico. Com isso, pretende-se combater aquele preconceito ou oposição clássica entre arte e ciência, um antagonismo pueril que através dos tempos – e principalmente após o advento das ciências e do conhecimento científico – buscou negar o poder da Literatura como fonte do saber.

Candido (2006) fala em relação intrínseca entre a obra de arte e os aspectos múltiplos da realidade e das relações sociais; por sua vez, Compagnon (2009), em **Literatura para quê?**, entrelaça Literatura à História: segundo esse autor, o viés pelo qual o estudo literário deve se pautar-se é consideração do contexto histórico em que estão inseridas e no qual germinaram as obras, o que por fim conduz à conclusão de que o conceito do belo é um efeito determinado e condicionado pela história.

Como justificativa principal, e à luz dos autores supracitados e outros, este trabalho intenta realçar a compreensão da Literatura (e dos estudos literários, por extensão) como uma forma significativa de assimilação e apreensão de realidades específicas do país, as quais foram interiorizadas pelo artista nas obras. Precisamente, a justificativa de que a arte, a seu modo, também pode ser “científica”, podendo transmitir com eficácia e maestria – mas de modo afetivo e sensível – um conhecimento objetivo, social, histórico, geográfico (e quantos mais houver) da sociedade em geral.

Quanto à estruturação do trabalho, optou-se pela seguinte disposição: o Capítulo 1, “Marcas da Poética Cabralina” divide-se em dois tópicos “Uma poesia dissonante, crítica e singular” e “Algumas características formais – e de ruptura – da poética de João Cabral de Melo Neto”. De modo geral, nesse capítulo como um todo, discorre-se sobre o perfil e as

características essenciais do poeta, as quais o distinguem radicalmente de outros autores e mesmo de certas premissas e tendências do Modernismo, no qual, afinal, está inserido. Para contribuir com essa discussão, são pertinentes os apontamentos de estudiosos de sua obra, em especial, Antonio Carlos Secchin (2007) e José Guilherme Merquior (2007). Ademais, também serão observados ensaios do próprio poeta, nos quais ele expõe um olhar crítico sobre certas concepções da linguagem poética e sobre determinados modos de fazer poesia. Somando-se a isso, Rancière (1995) contribui no sentido de expor o que seria uma contradição fundamental da escrita que, segundo ele, constitui o paradoxo da própria literatura. Tal paradoxo da escrita (exposta por Rancière) ilustrará a própria luta que JCMN travará com a linguagem, visto que ele se contrapôs a um discurso poético já consagrado para, a partir dessa negação, forjar um outro, a saber, uma poesia que, segundo ele, ainda “não existia”, a qual, nos termos de Rancière, é como *uma escrita mais que escrita*, aquela que busca aderir-se ao corpo das coisas e à dimensão do concreto.

O Capítulo 2, “O Poeta e a Sociedade”, é pautado pela reflexão em torno desse binômio maior: Literatura/Sociedade. Com especial suporte no estudioso e crítico literário Antonio Candido, no tópico “A literatura como impulso nacionalista” faz-se uma breve incursão pela história da literatura nacional em seu desenvolvimento, chegando-se à ideia de que, gradualmente, a literatura brasileira se desenvolveu e ganhou forma própria, na medida em que passou a refletir e a incorporar a realidade do país. Assim, o instinto de nacionalidade sempre funcionou como um motor criador para os escritores, visto que eles passaram a sentir a urgência de expressarem a realidade de suas localidades, ao que emergiu numa ampla sondagem do país, como, por exemplo, constatado nas vertentes do Realismo e do Regionalismo. As tensões locais urgem serem expressas na literatura, e essa atitude nacionalista, de expressão local ou de identidades nacionais específicas, enfim, esse instinto de nacionalidade é a marca que, segundo Candido, atravessa toda a história da literatura nacional, e que não poderia deixar de influenciar significativamente a poética cabralina. Nas obras que aqui serão analisadas, vislumbra-se um claro sentido de missão e de dever social no poeta, e o “senso do concreto” e o instinto da nacionalidade lhe são indispensáveis: JCMN forja uma poesia engajada e participativa em plena sintonia com a realidade da vida que, ali, vem maculada pela privação, pela indigência e pelo abandono.

No segundo tópico desse mesmo capítulo, “A Literatura no Brasil subdesenvolvido do século XX”, e à luz de um ensaio de Ferreira Gullar, **Vanguarda e Subdesenvolvimento** (1978), se tratará da importância e da necessidade de o escritor escrever de forma engajada em um país subdesenvolvido. Ali, o autor discute uma questão essencial, que é a veiculação da

produção da arte e da estética ao seu entorno histórico e social. Também o autor alerta para o perigo de se pensar a arte apenas pelo viés esteticista e formalista, o que a desvincularia da sociedade e de suas problemáticas, tornando-a uma arte inócua, indiferente à “história geral dos homens”. Gullar vai frisar que, principalmente a partir da segunda metade do século XX, o processo social brasileiro tornara insustentáveis posições meramente esteticistas, e que o escritor sério deveria, de alguma forma, abarcar a dimensão social e histórica às suas criações; contudo, não deixará também de alertar para o disparate absolutamente equivocados de fazer da arte um mero instrumento panfletário, ideológico ou partidário: a arte não pode deixar de manter a sua preocupação com o plano estético e formal, contudo deve entrelaçar a este o plano exterior da realidade social. No tocante a isso, será pontuado que JCMN assimila essas duas dimensões, tratando de compor uma obra em que a preocupação estética, técnica e formalista se mesclam – numa dialética criadora – à necessidade de uma poesia participante e crítica, voltada às problemáticas da sociedade: interior/exterior, forma/conteúdo, esteticismo/social se unificam na integridade das obras.

Ainda no Capítulo 2, no tópico “O engajamento social de JCMN”, a figura do poeta é trazida à tona de modo mais contextualizado, focando mais precisamente em seu posicionamento no debate cultural e artístico dos anos 50 e 60 no cenário nacional. Com aporte teórico em Araújo (2001), verificar-se-á que JCMN não cedeu aos encantos e às promessas da modernização, nem aderiu ao discurso do desenvolvimento que estavam em voga no momento. No Brasil, ainda havia o contrário desse discurso otimista, em especial, no Nordeste, região marcada pela condição árida extrema, a miséria e a privação. Assim, longe de fazer “uma poesia de exportação” (ARAÚJO, 2001, p. 270) que maquiasses o Brasil real, JCMN escolheu fazer o enfrentamento da dura realidade local que contemplara.

Todavia, na ânsia modernizante das décadas de 50 e 60, era compreensível a necessidade, por exemplo, sentida pelos concretistas, que preconizavam a urgência de uma poética nova, “poesia de exportação” que decorasse o Brasil com atributos modernos (o que o movimento concretista de fato conseguiu, mas ao custo de praticamente esquecer-se do Brasil real, que não era(é) tão “moderno” assim, visto estar mergulhado em uma complexidade social abundante). Desconfiado desses apelos modernistas, a persona poética de João Cabral esquivava-se de participar literariamente do otimismo em relação à modernização brasileira em voga no cenário político-econômico-cultural vigentes nos anos 50. Antes, a sua consciência poética estava muito mais ligada e influenciada pelo que se definiu como a “consciência catastrófica do atraso” (ARAÚJO, 2001, p.274); por isso, o tom de sua poesia às vezes ser ácido, amargo, pessimista e negativista; é nesse sentido que ele se encaixa num debate cultural de contraponto, erigindo

uma poesia de teor crítico e analítico, questionadora das promessas redentoras da modernização do país. O poeta constitui-se o criador de uma poesia que, sem deixar de ser sofisticada, criteriosa e exigente, não abdica dos compromissos com sociedade.

Em vista disso, nos dois subtópicos que se seguem, “A negatividade cabralina” e o “O novo humanismo”, serão expostos dois pilares fundamentais que sustentam em grande parte a criação poética do autor, que é a ideia da Negatividade, descrita por Candido (2006) e o desenvolvimento do que – nos termos de Merquior (2007) – é a configuração de um Novo Humanismo no interior de suas obras.

Por fim, nos Capítulos 3 e 4, respectivamente, “**O cão sem plumas**: o homem do mangue” e “O cassaco de engenho: o trabalhador da cana”, desdobrar-se-ão as leituras interpretativas dos dois poemas, objetos desta dissertação. Pelas indicações já expostas nos títulos, verifica-se que as análises estão pautadas pelas figuras sociais específicas: em **O cão sem plumas**, o indivíduo que mora à beira do mangue, no Recife; já no caso do poema “Festa na casa-grande”, o trabalhador da cana, figura temática central em todas as estrofes desse texto poético. Ademais, as obras serão analisadas revelando de que forma a realidade é transfigurada nos poemas, bem como de que forma o poeta se utiliza de vários elementos estéticos para recriar essa mesma realidade circundante.

1. MARCAS DA POÉTICA CABRALINA

1.1 UMA POESIA DISSONANTE, CRÍTICA E SINGULAR

Classificado pela crítica, junto a Carlos Drummond de Andrade, como o maior poeta brasileiro do século XX (SECCHIN, 2007), o recifense João Cabral de Melo Neto, no conjunto de sua obra, revelou-se como autor portador de um estilo singular e único na poesia brasileira. Inclusive, em suas próprias palavras, ele aponta para isso: “Creio que escrevi uma poesia para criar uma poesia que não existia”. (MELO NETO, 2007, p. XXXIII).

De modo audacioso, ele confrontou criticamente uma certa tradição poética já consagrada, a qual era marcada e guiada, entre outras coisas, pelos paradigmas da subjetividade, do sentimentalismo e do individualismo, aspectos que o próprio JCMN irá questionar em seus textos críticos sobre a poesia modernista, visto que, embora inserido e sendo influenciado pelo Modernismo, ele também foi um arguto crítico de certos posicionamentos estéticos dos autores inseridos nesse período.

Positivamente controverso e inclassificável quanto a sua poética, JCMN “não se coaduna com a geração de 45, à qual pertence cronologicamente, e tão pouco se caracteriza como um continuador do complexo estético e ideológico da poesia de 22. Essa situação faz dele um autor que desbrava uma nova trilha” (SECCHIN, 2007, p. XIII).

Inclusive, no texto **Encontro com os Escritores: Os poetas**³, 2007, JCMN assinala que a geração de 22 foi a responsável por forjar uma poesia absolutamente destrutiva, portanto, que é contrária à sua postura construtiva e racional de composição. Quanto à geração de 45, em que o poeta cronologicamente está inserido e da qual partilha algumas características, ela promove polêmicas com relação às quais JCMN não se identifica, como a obsessão pela busca por uma nova ruptura, como as gerações anteriores, ou pelo fato de resgatarem certos objetos líricos que, para o autor, não faziam qualquer sentido. A seguir, pautado no texto supracitado, seguem alguns parágrafos tratando desse olhar crítico do poeta voltado às três Gerações Modernistas (22, 30 e 45) que perfazem o Modernismo brasileiro em termos de poesia.

João Cabral de Melo Neto assinala que a primeira geração modernista, a Geração de 22 (que se estende até 1930), elaborou uma arte de ruptura, que veio para implodir com o que até então era a literatura brasileira: “entre 22 e 30, essa poesia moderna era uma poesia quase de

³ Texto formatado a partir de uma Conferência do poeta, que foi pronunciada na Faculdade de Letras da UFRJ em 1993.

destruição, para romper as normas” (2007, p. 759), uma fase de demolição daqueles paradigmas que se constituíam como os norteadores da criação artística.

Já em relação à segunda geração modernista, a Geração de 30, JCMN assevera que esses poetas superaram a primeira geração, e que dali surgiram poetas da maior relevância, os quais JCMN afirma serem seus grandes mestres, como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Sobre os poetas dessa geração, ele afirma que eles “foram os grandes poetas do Brasil” (2007 p. 759). Após o vácuo deixado pela explosão da Semana de 22 – fase destruidora, assinala que os poetas de 30 são marcados como uma “geração construtora” (2007, p. 761), portanto, não mais imbuídos do espírito de 22, não mais interessados em destruir, mas sim em “construir uma poesia original”, abrindo a partir daí uma “fase construtora” (2007 p. 761) na poesia modernista.

Sobre a “sua” geração, a Geração de 45, JCMN também é severo crítico, e confessadamente não partilha de certas proposições e polêmicas levantadas por seus membros. Enquanto compreende as rupturas da Geração de 22, e, por sua vez, a ruptura da Geração de 30 em relação à Geração 22, ele fala que não haveria motivos de, novamente, a Geração de 45 ambicionar propor uma nova ruptura, pois não havia mais essa necessidade: pelo contrário, a Geração de 45 deveria participar da lição da geração dos poetas de 30 que, para ele, são os grandes poetas brasileiros. A sua geração, a de 45, deveria desapegar-se dessa tendência moderna de sempre querer ser original, de buscar sempre o novo e o inédito: “Nossa geração de 1945 não tinha motivo para ter uma posição destruidora, porque na nossa linha estava essa linha de grandes poetas de que eu falei - Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, [...]” (2007, p.760).

Do ponto de vista de JCMN, o que a geração de 45 precisava fazer era reconhecer os poetas de 30, buscando construir “um caminho original, ainda não explorado por eles, mas a partir da obra deles” (2007, p. 760). JCMN faz questão de frisar que não participou e que nem compartilhou desse espírito polêmico dos “colegas da geração de 45”, que “buscavam destruir esses grandes poetas de 1930” (2007, p. 760) e ainda, advertiu que isso foi o grande mal de sua geração: ela “se esvaiu por causa dessas polêmicas” (2007, p. 760).

Mais adiante, o escritor pontua outro fator cabal que o distancia de sua própria geração, e também é enfático em frisar a importância dos poetas da Geração de 30 sobre sua obra:

Eles voltaram a falar de flor, de lua, de todo esse lirismo barato e decorativo que, em geral, se considera a poesia. Para mim, essa foi a fraqueza da geração de 1945. Eu me considero da geração de 45 por uma questão de idade, mas não participo, nunca participei das ideias deles, ao contrário. Carlos Drummond de Andrade, Murilo

Mendes, Manuel Bandeira, todos esses escritores foram meus mestres, e apenas eu tentei, a partir deles, criar uma obra original, e não reagir contra eles. (2007, p. 761).

Indo mais além na análise de seu posicionamento crítico, JCMN pôs em xeque muitas das premissas poéticas, tais como a ideia de subjetividade como valor preponderante, a poesia entendida como fruto da inspiração, entre outros aspectos, atacando, severa e criticamente, um determinado *modus operandi* de fazer poesia, desde os seus fundamentos essenciais.

Já se viu que, além de poeta, JCMN destaca-se como crítico. Em outro texto, intitulado **Da função moderna da poesia** (2007, p. 736-738), originalmente escrito em 1954, JCMN não nega os avanços formais da poesia moderna, citando, por exemplo, a evolução que a vanguarda introduziu na estrutura do verso, nas novas configurações da imagem e da palavra. Contudo, criticou a grave falta de comunicabilidade funcional com o leitor, indicando, como causa, a exacerbada “atitude psicológica do poeta” (2007, p. 736): ao escrever, o objetivo dele é “conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo” (2007, p. 736), portanto, considerando a poesia como uma “atividade intransitiva” que demanda a ostensiva presença do eu subjetivo em seu interior.

Foi contra tais premissas que JCMN engendrou sua obra. Por exemplo, em **Morte e Vida Severina** (1956) existe uma função comunicativa extremamente funcional, o que fez o poema ser acolhido e reconhecido pelo público, que compreendeu a intenção geral do texto. Ali a poesia não é interiorizada, não serve à exacerbação do eu subjetivo e nem de seus estados interiores: o poema, acima de tudo, mesmo na fala dos personagens, tem uma voz transitiva, que dá livre acesso ao mundo, às relações e a seus elementos exteriores.

Após descrer e pôr em dúvida tais paradigmas de construção poética, ele dialeticamente respondeu em forma de poesia, de maneira *sui generis*, propondo e construindo um novo modo do fazer poético, na contramão daquele, o qual notavelmente alcançou um patamar de inigualável mérito na poesia brasileira, uma vez que JCMN figura como um vulto essencial na vitrine da literatura brasileira.

Pignatari, em **O que é a Comunicação Poética** (2005), define a linguagem poética da seguinte forma: “A palavra “poeta” vem do grego “*poietes* = aquele que faz”. Faz o quê? Faz linguagem. E aqui está a fonte principal do mistério.” (p. 10). De fato, JCMN “faz linguagem”, pois constrói um novo modo de conceber a feitura poética ao longo de sua obra. Nele, se percebe um fiel compromisso frente ao labor artístico da linguagem e ao manuseio preciso das palavras, ajustando-se muito bem ao que Pignatari concebe como o ofício do grande poeta, a saber, aquele

que ultrapassa o nível da cópia ou da imitação para construir e assumir o estilo e a linguagem própria que marcam e diferenciam a sua escrita:

O poema é um *ser de linguagem*. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele, a linguagem é um ser vivo, O poeta é radical (do latim, *radix*, *radicis* = raiz): ele trabalha as raízes da linguagem.” (2005, p. 11).

Com esse compromisso, tal foi o alcance de diferenciação na linguagem poética atingida pela poesia cabralina no *hall* da literatura brasileira, que “a obra de JCMN apresenta-se quase isolada em nosso panorama literário, por não existir uma linguagem ostensiva na qual ele possa se inscrever” (SECCHIN, 2007, p. XIII) ou se identificar estritamente, salvo, talvez, algum contato com a dicção de Graciliano Ramos na prosa.

Nas palavras do renomado ensaísta e crítico literário José Guilherme Merquior (2007, p. LX), JCMN é um poeta “de fala quase inteiramente única, jeito na linguagem ainda não dado”. Isso já assinala a tamanha singularidade e originalidade do poeta nordestino, que, a exemplo de Guimarães Rosa na prosa, foi o criador de uma linguagem poética com um “jeito” “ainda não dado” na poesia brasileira – sendo importante assinalar desde já que é propriamente na excepcionalidade de sua escrita – do estilo cabralino – que reside um dos grandes atributos distintivos do autor.

Aqui, torna-se pertinente a definição que Merquior (2007, p. LXII) presta ao estilo e à poesia de JCMN:

Como sou o menos passivo dos poetas... estas palavras de João Cabral de Melo Neto conceituam melhor que tudo a sua posição singular na nossa poesia. Pois ele é, na observação de Eduardo Portella, um verdadeiro caso à parte na literatura brasileira: o primeiro poeta do novo lirismo; aquele que é, em relação à lírica anterior, um antipoeta, porque não dá uma só emoção que não venha pensada, uma só palavra que não chegue a um conceito [...] portanto, o poeta que primeiro rompeu não só com as melações, os sentimentalismos, as pobres melodias, a sugestão deslizante, mas sobretudo com o acessório, o acidental, a obra do acaso e da sua inspiração [...], poesia sem plástica, sem construção, e com essa desordem, porque sem nenhum pensamento.

Secchin (2007, p. XIII), indo ainda mais longe, diz que em face da poesia brasileira “autores com João Cabral, em vez de acrescentarem um capítulo, logram criar uma outra gramática”.

Ele explica que certos autores podem escrever novos capítulos à história da literatura, e embora sendo textos fundamentais, eles sempre mantêm uma relação aproximada com os “capítulos” antecessores, que vieram antes. Por esse viés ele classifica Drummond, e embora

vendo nele um poeta de estrela maior, enfatiza que sua obra é perfeitamente “legível a partir da fermentação poética do modernismo de 22, do qual representa a expressão mais perfeita” (2007, p. XIII).

Já em relação à JCMN, embora inserido cronologicamente no Modernismo, Secchin pontua que, a exemplo de Guimarães e Machado de Assis, o poeta não se identifica estritamente com o que o antecedeu, mas cria uma “nova trilha” (2007, p. XIII). Por isso, ele não fez apenas um capítulo, mas sim uma “nova gramática”, a qual não pode ser comparada aos textos que a antecederam, devendo, portanto, ser vista e analisada sob outro prisma.

Contudo, devido mesmo a essa dicção dissonante de sua poética em relação às demais, Secchin é forçado a admitir que a leitura de JCMN, ao primeiro contato, pode causar certo incômodo no leitor, e que a “tendência inicial será de recusa”: “Ora, o fato de o poeta propor uma gramática implica, num primeiro momento, certo desconforto para o leitor, que vai defrontar-se com esse discurso a partir de gramáticas já conhecidas” (SECCHIN, 2007, p. XIII), que são sem sintonia com a de JCMN.

Não que toda a poesia de Cabral se afigure como incômoda ao leitor e não alcance reconhecimento do grande público. Por exemplo, **Morte e Vida Severina** é o poema mais aclamado pelo público, e pelo qual JCMN é mais conhecido. Contudo, esse poema corresponde à poesia de tom mais comunicativo que ele desenvolveu, e que goza de maior compreensão e apreciação por parte dos leitores.

Isso porque JCMN é um poeta múltiplo em termos de uso da linguagem: em 1956 lança a coletânea intitulada **Duas Águas**. Nesta, a expressão ‘duas águas’ refere-se a dois modos ou estilos distintos em que o poeta executa sua poesia: um modo (uma água) corresponde à sua poesia mais comunicativa, de maior fluidez na leitura, do qual é exemplo **Morte e Vida Severina**. Já o outro modo de seu discurso poético, e precisamente aquele que permanece mais desconhecido e pouco apreciado pelo público, corresponde à dicção poética de uma outra água, aquela de estilo mais apurado e preciso, de sintaxe construtivista e arquitetada e, por isso, mais significante na totalidade de sua obra.

Todavia, essa outra água “compõe-se de poemas que exigiriam leitura e releitura, através do contato silencioso com o texto” (SECCHIN, 2007, p. XIV), de modo que essas implicações – como outras – levam Secchin a concluir que JCMN é um “poeta muito valorizado, mas talvez insuficientemente lido na sua complexidade” (2007, p. XIII).

Contribuindo para essa singularização do poeta, Merquior também vê no recifense o criador de uma nova poética, considerando-o “mais entranhadamente contemporâneo”: JCMN

propôs, “solitário e insuperado, o único caminho que a nova poesia deve tomar”. (2007, p. LXIV).

Igualmente a Secchin, Merquior aponta que existe uma dissonância aberta entre sua poética e as demais, mas sem deixar de exaltá-la: ele é talvez “um pouco rouco, no seu canto preso à terra e ao tempo, preso à vida moderna e à desesperada lucidez de sua crise” (2007, p. LXIV). Contudo, no seu estilo, ele é “estritamente sério”, “a antena mais viva”, trazendo a própria verdade encarnada no poema: Nas palavras do crítico, “João Cabral de Melo Neto é o estilo da honestidade”. (2007, p. LXIV).

Essa dissonância aberta do poeta, que forja uma linguagem própria e singular, uma nova “gramática” sem sintonia com as demais, conduz à ideia de um confronto entre concepções da arte da escrita, confronto esse exposto em **Políticas da escrita** (RANCIÈRE, 1995), e que se liga muito bem à luta do poeta recifense na busca pela inscrição de uma nova poética no cenário literário nacional.

Rancière conduz à confirmação de que a escrita pode ser vista como um paradoxo extremo e complexo: em certos momentos, a escrita servindo como uma forma de evasão da realidade e, noutros, sendo sinônimo de engajamento e de aderência aguda à realidade.

O autor coloca que a escrita, desde Platão, pode ser contemplada sob uma “dupla crítica”: Por um lado, pode ser considerada “muda”, pois “não há nenhuma voz presente para dar às palavras [...] o tom de verdade delas” (RANCIÈRE, 1995, p. 08). Com a perda de referência do conteúdo, instala-se o que ele chama de “a doença da escrita”, representada pela circulação de textos – “corpos incorporais” – que lançam na “contingência qualquer posição legítima de fala”.

Por outro lado, e contra essa doença da escrita ou mal escrita, existe apenas um remédio: “o que pode corrigir o mal da escrita é uma outra escrita [...]” (RANCIÈRE, 1995, p. 10). É sentido esse paradoxo da escrita, essa “dupla crítica” a que JMCN reage e propõe o seu modo de fazer a poesia, pois é se contrapondo a um modo específico da linguagem poética que ele cria o seu, ao ponto de afirmar: “[...] creio que escrevi poesia para criar uma poesia que não existia e que, como leitor ou consumidor de poesia, gostaria que existisse” (MELO NETO, 2007, p. XXXIII).

Nos termos de Rancière, a *escrita menos que escrita* é aquela que fala com todos sem destinar-se a ninguém. Já a *escrita mais que escrita* é aquela de “teor indelével, infalsificável, pois que traçada na própria textura das coisas, desenhando o corpo da própria verdade” (RANCIÈRE, 1995, p. 10). A escrita menos que escrita é uma noção herdada desde os oráculos gregos: os deuses se exprimiam através do vento nos carvalhos. Não importava nem se exigia

questionar a origem direta da mensagem nem o teor ou o valor dessa “verdade” ditada pelo vento nos carvalhos. Era preciso acreditar nela em todo caso, sem restrições. Partindo desde a antiguidade, do “oráculo ancestral”, e chegando até ao “ritmo da modernidade”, Rancière pontua que esse mesmo modelo de escrita “atravessa os tempos e os gêneros do discurso: o de uma escrita menos que escrita, puro trajeto do sentido quase-imaterial”. (RANCIÈRE, 1995, p. 11).

É contra esse “sentido quase-imaterial” que JCMN escreve, propondo, por isso, uma escrita com marcas da materialidade, a mais ostensiva e viva, marcando assim essa outra forma de escrita, a *escrita mais que escrita*, a qual não é vaga ou aérea, mas sim traçada “na própria textura das coisas”. A escrita mais que escrita é a consumação da própria encarnação da letra às coisas:

Entre o sopro imaterial do oráculo e o sentido gravado na materialidade das coisas fica, é claro, o grande paradigma da Escritura confirmada pela encarnação. O que vem, duravelmente, realizar o resgate da letra e sustentar todos os sonhos de uma escrita mais que escrita é a encarnação cristã do Verbo, dando à letra seu espírito. Só um corpo vivo, um corpo que sofre, é capaz, em última instância, de garantir a escrita. (RANCIÈRE, 1995, p. 12).

A ideia da escrita mais que escrita está ligada à necessidade de sua confirmação no corpo mesmo das coisas, e é no jogo dessa verdade “que a literatura se acha presa” (RANCIÈRE, 1995, p. 14). Embora não podendo esquivar-se da obrigação de “escrever sobre papiro, pergaminho ou papel, com os signos do alfabeto comum e as palavras e as frases de todo o mundo” (1995, p. 14), a letra – mais que escrita feita de signos num papel – precisa revelar “as marcas de uma outra escrita, o testemunho do verbo vivo encarnado” (1995, p. 14). A escrita, mais que escrita, repousa na “tensão entre a verdade do verbo vivo que o escrito deve confirmar” (1995, p. 14), e é nessa tensão que a poesia cabralina se perfaz e se nutre, pois a realidade e o “verbo vivo” confirmam as linhas e entrelinhas de sua tessitura poética.

A literatura, em busca de sua verdade, não deve ser encontrada “no puro mistério de uma linguagem que se retorce sobre si mesma, encantando-se com seus poderes emancipados ou afundando-se em suas trevas interiores, no puro ser de uma palavra que não “fala” mais”. (RANCIÈRE, 1995, p. 14). Noutra direção, a escrita deve encontrar sua verdade no confronto e na tensão “entre, de um lado, o ato singular de escrever e [...], de outro, as múltiplas formas do grande mito da “verdadeira” escrita.” (RANCIÈRE, 1995, p. 14). É na luta pela busca dessa escrita que autores renomados seguiram: Schlegel (apud RANCIÈRE, 1995, p. 14) via a linguagem como “poema do gênero humano inteiro”; Rimbaud (apud RANCIÈRE, 1995, p. 14)

apontou para “um verbo poético acessível a todos os sentidos”; e Proust (1971 apud RANCIÈRE, 1995, p. 14) sugeriu a afirmação de um livro em que fabulação e estilo seriam engendrados “da substância transparente de nossos melhores momentos”.

A literatura, no seu carácter ambíguo e contraditório, pode ser uma “invenção de quase-corpos”, ou, pelo contrário, uma invenção de “incorpóreos” que fragilizam “as encarnações e as identificações que ligam uma ordem do discurso a uma ordem das condições”. (RANCIÈRE, 1995, p. 15). Diferente doutras áreas do conhecimento, a literatura tem um antídoto brilhante e eficaz contra si própria, contra seus próprios engodos “flutuantes”, seus elementos incorpóreos e “trevas interiores”: a “literatura tem a capacidade de representar, ela mesma, o papel de antiliteratura, de dar aos enunciados flutuantes da escrita democrática uma carne “anti-literária”, de fazer com que eles pareçam carregar consigo o corpo vivo da sua própria enunciação” (RANCIÈRE, 1995, p. 17).

Evidentemente, a escrita pode significar um desvio ou uma desordem, podendo constituir-se como uma mentira, uma negação da verdade. Entretanto, a essa “mentira dos poetas”, levantam-se heroicamente outros poetas e escritores, os quais arquitetam novas formas de expressão, munidas de mais verdade e legitimidade no seu bojo, pois o ato de escrever, “antes de ser o exercício de uma competência, [...] é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação” (RANCIÈRE, 1995, p. 07), e é isso que JCMN busca fazer em grande parte de sua obra, assumindo esse confronto, e tendo contra certo tipo de poesia um antídoto próprio, uma “antipoesia”.

Para confirmar isso, nada melhor que as palavras do próprio poeta, através das quais ele expõe essa ambiguidade da escrita e também o seu posicionamento diante do ato da escritura poética: “Você vê os Gregos: o Pégaso, o cavalo que voa, é o símbolo da poesia. Nós devíamos botar antes, como símbolo da poesia, a galinha ou o peru – que não voam. Ora, para o poeta, o difícil é não voar, e o esforço que ele deve fazer é esse.” (MELO NETO, 2007, p. XXVIII).

Precisamente, as palavras acima resumem e revelam, de maneira simples e direta, a concepção poética entranhada no autor, concepção essa que se origina da oposição a uma outra, e que é forjada a partir de um canto rude, entoado junto ao chão, às pedras, amarrado à terra.

1.2 ALGUMAS CARACTERÍSTICAS FORMAIS – E DE RUPTURA – DA POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Para Pignatari, “o poeta não trabalha *com* o signo, o poeta trabalha *o* signo verbal.” (PIGNATARI, 2005, p. 10). Em JCMN, este trabalho é incisivo e fundamental; então, concentrando-se sobre a configuração do signo poético no interior da poesia cabralina, é que se discorrerá a seguir.

Dentre as características formais que marcam e também diferenciam a sua poesia frente às demais, JCMN é aquele que, como Murilo Mendes, “declara guerra à melodia, por considerá-la entorpecente, fonte de distração” (SECCHIN, 2007, p. XV). O poeta concretiza uma ruptura contra certo tipo tradicional de melodia praticada na poesia brasileira, que se dá, por exemplo, pela preferência consistente da rima toante ao invés da rima soante, esta que, segundo Secchin (2007, p. XVIII), é a mais melódica e tradicional na lírica em português. Um exemplo disso é o poema “Imitação da água”, feito todo em rimas toantes; na estrofe a seguir, a palavra ‘marinha’ rima com ‘parecias’, portanto, uma rima muito mais sutil e pouca melódica, visto que nas rimas toantes o que há é apenas a correspondência de som vocálico na sílaba tônica das palavras:

De flanco sobre o lençol,
paisagem já tão marinha,
a uma onda deitada,
na praia, te parecias.

(Quaderna, 1960)

Além disso, pode-se assinalar o uso preferencial da rispidez das consoantes ao invés do envolvimento sonoro proporcionado pelas vogais, estas associadas “à tradição melódico-vocálico”. (2007, p. XV). Exemplo disso é o grande signo de sua poesia, que é a pedra, a qual marca nome de livros importantes, bem como está presente em vários de seus poemas. Nela, na palavra ‘pedra’, já se observa a rispidez da consoante, marcada principalmente pelo truncamento do som do ‘r’ na palavra. A exemplo disso, no poema “Pequena ode mineral”, aparece a seguinte estrofe:

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

(O Engenheiro, 1945)

Nesse poema, em que a pedra precisamente assoma como elemento simbólico essencial para o homem, o poeta usa o recurso sonoro da aliteração, e isso a fim de ressaltar e intensificar ainda mais os aspectos positivos da pedra justamente pelo atrito e a ressonância das consoantes. Por exemplo, a rigidez e a dureza da pedra são sugeridas pela letra ‘r’, que está presente em várias palavras no poema, e que aqui nessa estrofe é marcada pelas palavras ‘procura’, ‘ordem’, ‘pedra’, ‘permanece’. Além do ‘r’, também se percebe a aliteração em ‘p’.

No plano das escolhas vocabulares do poeta, “a palavra será predominantemente concreta, vinculada a uma experiência sensorial, e, além disso, sociável. Cabral sustentava que, quando se dizia a palavra mesa ou a palavra microfone, todos sabiam do que se tratava. Mas se pronunciasse “beleza”, “amor”, ou “saudade”, cada indivíduo iria entendê-las de um modo particular” (2007, p. XVI). Desse modo, a predominância dos substantivos concretos sobre os abstratos é traço estilístico marcante escritor do nordestino.

Além dos substantivos concretos, o poeta considera a existência do que denomina como “adjetivos concretos: “torto” e “áspero” seriam concretos; belo e inteligente, abstratos.” (2007, p. XVI). Adjetivos como torto, áspero, rugoso, redondo estão muito mais vinculados à percepção sensorial real, a uma realidade sensorial verificável, enquanto que adjetivos como inteligente e belo são de ordem abstrata, portanto, desvinculados da experiência sensorial. Como no caso dos substantivos, é recorrente a inserção de adjetivos concretos em seus poemas, o que intensifica ainda mais a denotação realista que o poeta busca oferecer ao leitor.

Nesse sentido, a imagem da pedra surge como um dos maiores, ou senão o maior símbolo da poesia cabralina, ela também pétrea; Secchin afirma que a pedra “o acompanhou o tempo todo, era objeto portátil” (2007, p. XVI). Inclusive, não é à toa que esse signo figure no seu livro de estreia, **Pedra do sono** (1942), e em livro mais adiantado, **A educação pela pedra** (1966).

Acima de tudo, o seu ideal poético não é o “de projetar na realidade uma multidão de fantasmas”, mas sim de concretizar uma poesia pela pedra, “frequentá-la para apreender sua resistência, sua capacidade de não se dissolver, de perdurar.” (SECCHIN, 2007, p. XVII).

Preferindo as coisas nítidas e concretas do mundo, “João Cabral desenvolve o mesmo horror ao vago, ao informe. A obra do poeta é clara, de clareza, porque é solar, meridiana, invadida de luz por todos os versos, e é também clara, de clareza, porque não propõe charadas” (2007, p. XIV). Tudo reside “à flor da página”, claramente, mas o claro, quando ostensivo, pode ofuscar, e é isso que frequentemente que acontece ao ler muito de seus poemas sem os cuidados devidos ou a atenção apurada. O autor foge do poema instantâneo, do poema minuto, de fluidez

rápida e veloz. Por isso, sua poesia exige uma leitura mais lenta e reflexiva que seja capaz de captá-la em sua luz precisa. (SECCHIN, 2007, p. XIII).

Como no plano da construção rítmica e também da acentuada preferência pelos sons consonantais, JCMN, no plano vocabular e das escolhas dos objetos a serem postos no poema, “destacava tudo que fosse anguloso, com pontas e arestas. A ele repugnava o amaciado e o atenuado, porque tais configurações abrigariam o torpor, a sombra, o sono, enquanto a aresta e o ângulo integrariam a ordem da vigília e do olhar aceso” (2007, p. XVII).

Por isso, a sua poesia, acima de tudo, é acessa e acordada, longe da divagação, do sonho e do abstrato desde o plano micro até o macro de sua composição, a notar os temas de muitos de seus poemas. Abaixo, Secchin apresenta muito bem tal aspecto do texto cabralino, a saber, o de uma poesia ao extremo e despertada:

Tal atrito de consoante apresenta como correlato semântico o signo pedra, não como obstáculo a evitar, mas como horizonte supremo a ser atingido. Alguém vai pelo caminho, distraído, de repente tropeça. O tropeço é um acordar para a circunstância, pois implica trocar a posição de devaneio pelo defrontamento com o chão em que se pisa, com a agressividade dos objetos que nos cercam. Para João Cabral, essa acuidade, mesmo incômoda, é condição necessária à poesia. (2007, p. XV).

JCMN não promove uma poesia de emotividades superficiais ou de sentimentalidades que transparecem na superfície do poema; Merquior (2007, p. LIX) destacará que o poeta nordestino, com seu estilo descarnado e conciso, “não recorre a nenhuma retórica” que possa produzir qualquer espécie de encantamento no leitor, conduzindo-o a divagações de teor abstrato ou vago. Por isso, o poeta recifense figura como o anti-lírico fundamental da literatura brasileira, o qual engendra uma dicção poética longe do espectro de afetação da primeira pessoa do singular (o *Eu*).

Afirmando ser um “poeta artificial” e nada espontâneo, e que sempre buscou fugir “do lirismo, do romantismo comum a literatura brasileira. (2007, p. XXXI), JCMN revela o seguinte: “A maior influência que recebi foi a de Le Corbusier. Aprendi com ele que se podia fazer uma arte não com o mórbido, mas com o são, não com o espontâneo, mas com o construído” (2007, p. XXXII).

Dessa forma, como outro de seus grandes diferenciais, João Cabral considera o fazer poético como uma atividade que exige o rigor formal aliado ao empenho racional, pois trata a confecção da poesia como algo profissional e técnico. Por essas razões, o escritor é comparado a um poeta-engenheiro: ele se empenha em construir uma estrutura funcional da máquina do

poema, que é entendido como uma construção singular capaz de impactar, uma “máquina de comover”.

O poeta sente, na composição poética, a necessidade da ideia da máquina, uma máquina da linguagem, e ali tudo deve conectar-se numa orquestração sintática precisa. Como crítico, apontou o excesso de tessitura e, doutro lado, a carência de estrutura: “Somos gente de muita textura e pouca estrutura. Eis a razão do meu interesse [...] pela máquina do poema”. (MELO NETO, 2007, p. XXIX). Para a estruturação da máquina-poema, vê-se em sua poética, de modo geral, a fineza de uma sintaxe arguta e pontual, o que fez com que os elementos sejam encadeados rigorosamente, formando uma estrutura organizada do poema.

Além da sintaxe gramatical, cabe apontar que JCMN opera o que se pode chamar de uma sintaxe das imagens, ou sintaxe imagética, pois, de uma imagem central, ele acaba por desdobrar outras, que inusitadamente enxerta ou costura na tessitura plástica do poema. Assim, nesse rigor composicional, ele organiza todas as imagens do poema, mesmo que diversas, formando um todo compreensível e poderoso, de palavras e imagens.

Posicionando-se abertamente como um ávido crítico da dita inspiração – considerada como força ou razão principal que motiva a criação do poema – ele se esforça por seguir pelo caminho contrário: “A inspiração tem raiva do apuramento formal, [...] momentos de despreocupação formal deram porcarias muito maiores”, e para além da inspiração, também, “existe uma emoção intelectual.” (MELO NETO, 2007 p. XXIX).

Isso pode ser contatado a partir de outro texto crítico de cunho próprio, intitulado **Poesia e Composição: A inspiração e o trabalho de arte** (2007, p. 703-717). Além de novamente criticar a tendência moderna de fazer poesia psicologista, (“escrever instintivamente” (p. 707)), intimista e subjetivista (“poesia para eles é um estado subjetivo” (p. 709)), JCMN aponta para a carência de uma consciência composicional que exigisse um trabalho de construção mais elaborado: diz que, para muitos poetas, os poemas como que “brotam, caem, mais do que se compõem” (p. 703). Imbuídos desse carácter revolucionário e destrutivo próprio da poesia moderna, para esses poetas nada valem as normas e os padrões rígidos de composição e de comunicação que, pelo contrário, devem ser rejeitados ou ignorados. Então, ao invés do trabalho da arte, a postura deles os faz serem guiados pela dita “inspiração” que, como afirma JCMN, baixa neles feito uma “presença sobrenatural” (p. 708). Ademais, indica que, no afã modernista, são seres dominados pela vontade de serem “originais”: “cada poeta tem sua poética” (p. 704), pois “as tendências pessoais procuram se afirmar, todo-poderosas” (p. 706).

Outrossim, em vista das características assinaladas acima, pode-se dizer, com certa segurança, que tais aspectos estilísticos e formais, como as rimas e as escolhas léxicas, a fuga

da melodia, a secura e a concisão verbais, relacionam-se intrinsecamente com o próprio conteúdo e a temática dos poemas que, em grande parte da obra, povoam o árido, o inóspito, paragens nordestinas secas e severas, e que trazem à tessitura do poema a dura vida do homem nordestino, o qual está figurativamente muito mais próximo da aspereza e do rigor das consoantes do que do envolvimento e da suavidade sonora das vogais ou da vivacidade das rimas soantes.

Ademais, é importante frisar que a concisão rigorosa, a secura, a tessitura poética sem enfeite ou adornos – que afinal constituem a marca principal de seu estilo – foram em grande parte determinadas pelo ambiente externo: o poeta fez uma espécie de assimilação do ambiente exterior, internalizando-o na forma de uma linguagem poética própria e inédita, que, pela suas peculiaridades, funciona em consonância com a própria realidade nordestina, uma espécie de caixa de ressonância que faz repercutir a aspereza daquela realidade, que afinal evoca. Porém, é importante destacar que esse sem enfeite, ou essa falta extrema de rebuscamento, não significa carência de beleza do ponto de vista estético, visto que é justamente pela negação do lirismo, do enfeite, da retórica, etc. que o poeta cria uma beleza estética própria e singular.

Evidentemente, as rupturas operadas por Cabral podem soar estranhas, provocando consideráveis dificuldades ao leitor leigo que era(é) habituado a ler outra espécie de poesia, a que tenha configurações rítmicas e sonoras diferentes, temáticas diversas, a que não apresente qualquer sintonia com a de JCMN, entre outras diferenças mais drásticas.

Pode-se considerar que a ideia (questionável e possivelmente equivocada) de que sua poesia seja difícil, complexa ou mesmo hermética, instalou-se pelo motivo assinalado por Secchin (2007): JCMN é o criador de uma nova linguagem poética que tinha pouca ou nenhuma sintonia com o que comumente se verificava no cenário artístico nacional.

O que frequentemente caracterizava determinado espectro da poesia nacional, entre outras coisas, era a preferência pela rima soante - ao que JCMN se distancia -, e(ou) doutro lado uma poesia mais ou menos desorientada pelas rupturas radicais efetuadas pelo Modernismo da primeira geração (geração de 22), a qual se engendrava sem ter como aspecto fundamental o rigor construtivo e racional que JCMN preconiza como uma necessidade essencial que o escritor deve se impor a si mesmo; (evidentemente, nem todos os autores modernistas cabiam nessa crítica, citando-se Drummond, que fora para JCMN um grande mestre); ademais, JCMN também percebia em determinados autores um excesso de sentimentalismo e de tom melódico, que, às vezes, até se aproximava da música popular. (SECCHIN, 2007, p. XIII).

Em muitos casos, esse tipo de poesia a que JCMN se contrapõe pode ser considerada mais fácil a determinado tipo de leitor, o qual não tem a concepção radical que JCMN propõe

ao seu projeto literário; um certo público para o qual o efeito rítmico, melódico, sentimental e entorpecente - ao que JCMN é absolutamente avesso - bastam para entretê-lo e satisfazê-lo. Então, quando em face de um autor paradoxalmente contrário a tais elementos, o julgamento a esse poeta será o de que ele é um artista excessivamente racional, hermético, difícil, enfadonho, etc.

Entretanto, sabe-se que o ‘diferente’ sempre causa estranhamento e, frequentemente, repulsa e aversão, e para conhecer essa outra linguagem poética feita, ela mesma, de uma outra “gramática”, como pontua Secchin, sem dúvida é necessário certo esforço da parte do leitor e, de certa maneira, a desaprendizagem de certas concepções sobre poesia que ele possa ter; uma vez mais, perceber a novidade da linguagem cabralina, de fala única e de um jeito “ainda não dado” na poesia brasileira (MERQUIOR, 2007, p. LX), implica uma insistência na leitura e releitura, seguida da reflexão: só assim pode-se descobrir a autenticidade e a riqueza desse poeta, ímpar na nossa literatura.

O indivíduo fechado em si mesmo é, muitas vezes, levado a ignorar os aspectos sociais e a entender a poesia unicamente como instrumento de manifestação de interioridades de um eu lírico efusivo. Evidentemente, que toda a aguda e pontual dissonância de JCMN em relação a certas tendências da poesia moderna brasileira vai ser determinante para sua postura como poeta: uma vez que foge do intimismo, do drama de um eu lírico, do sentimentalismo, etc. a sua poesia sente-se obrigada a voltar-se ao exterior, daí JCMN ser um escritor engajado à realidade.

De modo a perceber com mais precisão os laços entre a sociedade, a literatura e o poeta, será composto o próximo capítulo.

2. O POETA E A SOCIEDADE

2.1 A LITERATURA COMO IMPULSO NACIONALISTA

Por um momento, será feita uma breve digressão que buscará expor a inserção inicial da literatura no Brasil – desde o momento inicial da colonização portuguesa – e o processo de sua continuidade, destacando o que, para Candido, é uma de suas marcas fundamentais.

Na história da literatura brasileira, em **Literatura de dois gumes** (2011), Candido afirma que, nos primórdios, as manifestações literárias foram primeiramente importadas, não efetivamente nacionais. Elas eram ligadas aos valores do colonizador, endossando a ideia da colonização, elogiando o mérito de trazer a civilização ao mundo selvagem. Assim, por exemplo, nos eventos políticos da corte, quando houvesse manifestação literária, era em louvor do colonizador. Desse modo, no início, a imposição sempre foi separatista, e sempre buscando sufocar o que seria uma expressão nativista. As manifestações locais eram restringidas, e, inclusive, os escritores eram homens públicos frequentemente ligados e comprometidos ao poder.

Mas as coisas mudam e ganham lentamente outros contornos no campo literário. Candido, sabendo da eficácia do efeito dialético presente no interior de uma sociedade, afirma que, da evolução e do aumento das tensões locais, surgiu a necessidade de exprimir algum traço genuíno, a necessidade de dar feição literária à exuberância desse novo mundo. Aqui, por exemplo, havia o índio e, posteriormente, os africanos. Dessas particularidades latentes, chegasse a um limite insustentável, em que é impossível continuar negando ou suprimindo tais elementos distintos da nova sociedade; então, a expressão local desponta como uma necessidade, e necessidade de expressão de certos aspectos da realidade localista que fossem indiferentes ao culto à colonização.

Aí a literatura, de servil, revela seu poder como forma de liberdade: se ela foi servil num momento, noutro, incorpora e absorve as próprias contradições da sociedade, passando a esboçar o que se transformaria numa potente atitude nacionalista (não obstante elementos europeus que a constituem substancialmente). Assim, Candido pontua que as expressões literárias passaram a ser paradoxais em seu conteúdo: ao mesmo tempo que prestavam louvor ao colonizador, também já exprimiam aspectos locais com mais empenho, como a exaltação da natureza e o reconhecimento dos nativos. Nesse estágio, a literatura – não mais absolutamente servil – abarca a tensão de um momento dialético já pulsante no interior da sociedade.

Assim, a literatura, gradualmente, foi se moldando à expressão local devido à insatisfação e à complexidade social crescente; por isso, já não era possível a mera reprodução ou cópia de uma outra literatura: na produção literária havia de ter novidade, invenção, novos elementos, etc.

Candido, ainda em **Literatura de dois gumes**, assinala que a diferenciação foi sendo gradual e crescente, até ao ponto em que nossa literatura, de influenciada, passou a influenciar. Se, no princípio, os moldes literários aqui se instalaram por imposição, mais adiante – e por efeito dialético – incorreram inevitavelmente num processo de adaptação ao local. De uma ferramenta de expressão do colonizador, a literatura sofreu mudanças substanciais que a tornaram a expressão de uma nacionalidade, isso principalmente a partir do século XVIII, e mais ainda no século XIX, pós-Independência (1822), ponto a partir do qual a reivindicação à expressão de um nacionalismo se acentua ainda mais.

Contudo, descrevendo o local e sua exuberância desconhecida e grandiosa, as obras cometeram seus excessos. Muitos escritores, na tentativa de exprimirem tal realidade, caíram no exagero da narrativa hiperbólica e alegórica em torno da visão da fauna e flora brasileiras. Aí, a literatura funcionou como elemento transfigurador, descrevendo o Brasil com um aspecto mítico e visionário. Embora valendo-se do elemento local, este era hipertrofiado, levando a descrições fantasiosas e idealistas; a natureza sendo considerada como uma espécie de paraíso, sendo humanizada e transfigurada na forma de seres míticos. Todavia, o ganho dessa fase foi colaborar à exaltação da realidade geográfica, portanto, uma atitude nacionalista, embora desmesurada.

Porém, mesmo na fase da literatura como forma de transfiguração da realidade, apareciam alguns escritores que davam indícios de uma descrição mais realista, mais direta da sociedade, o que mais tarde ganharia forte expressão no Realismo. Vislumbravam-se também certos contornos de uma mentalidade crítica insatisfeita com a opressão do colonizador e que esboçava reivindicações direcionadas à afirmação de um nacionalismo, esforço crítico esse que veio contribuir à independência de 1822.

Após a Independência, seguiu-se o advento do romance: a dinamicidade desse gênero literário veio contribuir ainda mais para uma ampla sondagem do país, meio de documentá-lo, a vida no campo e na cidade, lugares geográficos diversos, colaborando assim para um retrato mais fiel da nação. Como romancistas consagrados que contribuíram nesse sentido, pode-se citar José de Alencar, no Romantismo, Aluísio Azevedo, inserido no Naturalismo, e, no Realismo, Machado de Assis, com seu romance urbano inigualável. Tais narrativas fugiam do

misticismo inicial frente à natureza, e já estavam mais centradas nas relações humanas reais de indivíduos verossimilhante à realidade.

Se, numa fase anterior, o desconhecido território fomentou a literatura como uma forma de transfiguração da realidade, gradualmente o país foi sendo descoberto literariamente; a complexidade da jovem nação exige maior atenção ao real, e, a certa altura, o “senso do concreto” se torna indispensável para o bom escritor.

Candido finaliza o texto **Literatura de dois gumes** afirmando que a literatura brasileira haveria de passar por toda essa dinâmica, não havia de ser doutro modo: os moldes sobre os quais formar uma literatura nacional autêntica foram os europeus. Mas, embora sendo imposta e funcionando com instrumento de expressão do colonizador no período colonial desde o século XVI, essa imposição vinda de fora foi gradualmente sendo absorvida e transformada. O escritor, usando moldes externos e universais, vai introduzindo neles os aspectos locais e internos do Brasil. Sempre um movimento dialético e ambíguo carregado de tensões ao longo dos anos.

Mais apuradamente, toda a história literária nacional (Classicismo, Romantismo e Modernismo) foi, de certa forma, engendrada a partir de diretrizes externas que foram acolhidas aqui, mas que sofreram um processo de diferenciação, incorporação e transformação, e orientado no esforço latino americano de a literatura sempre lutar para afirmar e propor identidades nacionais.

Agora, adensando um pouco mais a discussão, e com base no texto “O escritor e o Público” (CANDIDO, 2006), passa-se a expor o elemento ou a tendência predominante que, ao longo do tempo, marca o ser escritor no Brasil, influenciando de forma contundente a atuação de muitos escritores na história literária nacional desde o Classicismo até o Modernismo, elemento esse que, de certa forma, também se liga ao esforço pretendido pela poesia de JCMN.

Do ponto de vista da obra ser determinada pelo meio, evidentemente o autor é parte indissociável de um segmento, está vinculado a certo grupo de interesse, a tal classe, situado num momento histórico definido, etc. Sendo assim, e conforme essas variáveis, e a depender de sua consciência, o escritor pode ver na literatura a realização de uma "vocalização, consciência artesanal, senso de missão, inspiração, dever social etc." (2006, p. 83). A partir dessas considerações e determinações exteriores influenciando sobre o escritor, é inevitável que se defina qual é o papel do autor, que, a depender das circunstâncias atuantes sobre ele (sociais, políticas, religiosas, históricas etc.), pode assumir uma função diferente.

No tocante ao Brasil, Candido situa que foi só a partir do séc. XVIII que aqui se definiu um público leitor mais denso e melhor definido; então, a partir do estabelecimento desse público, o papel social do escritor como um agente na sociedade também passou a assumir

relevância e a ter delimitação e campo de atuação nítido: de modo amplo, o crítico afirma que o papel social do escritor brasileiro, logo de princípio, passou a estar ligado às questões de militância intelectual e política, que, logo em seguida, ganhou melhores contornos no que chama de tendência ao nativismo e do assíduo nacionalismo nesse período, soma-se ao papel intelectual do escritor de trazer as luzes (influência da Revolução Francesa na Europa) à sociedade brasileira: desde lá, houve tal movimento, "[...] e o grande público aprendeu a esperar dos intelectuais palavras de ordem ou incentivo, com referência aos problemas da jovem nação que surgia." (2006, p. 89).

Essa consciência do escritor em relação à sociedade, ligando literatura à política, sempre foi determinante às criações artísticas nacionais. Candido sintetiza essa relação do seguinte modo: "De tudo se conclui que no primeiro quartel do século XIX esboçaram-se no Brasil condições para definir tanto o público quanto o papel social do escritor em conexão estreita com o nacionalismo." (2006, p. 89).

No fervor desse nacionalismo, cita-se o Romantismo, movimento que esteve ligado à ideia de expressão de um novo Brasil, e vivia na tentativa constante de lhe atribuir uma identidade própria que fosse desvinculada dos moldes europeus, promovendo assim um sentimento estético de forte teor nacionalista. Isso, por exemplo, culminou no Indianismo, marcante tendência do período romântico que, na ânsia nacionalista, consagrou a figura do índio como o maior emblema local e o símbolo primordial da nação brasileira.

Nesse sentido, Candido vai colocar que, no Brasil, a literatura sempre operou em sintonia com a vida comum do povo, de forma que "o grupo literário nunca se especializou a ponto de diferenciar-se demasiadamente do teor comum de vida e de opinião." (2006, p. 97).

Mas, transcorridas as correntes literárias no Brasil, chega-se a 1922, momento ímpar em que irrompe o Modernismo, o qual vem com a proposta de mudanças radicais em relação ao passado e aos parâmetros do fazer artístico, um movimento, portanto, de drástica ruptura em relação às estéticas anteriores. Não obstante, Candido é preciso ao apontar a permanência desse impulso nacionalista, ainda vigoroso, e funcionando como o grande elemento motivador dos escritores:

A partir de 1922 o escritor desafogou; e embora arriscando a posição tradicionalmente definida de "ornamento da sociedade" e as conseqüentes retribuições, pôde definir um papel mais liberto, mesmo não se afastando na maioria dos casos do esquema traçado anteriormente — de participação na vida e aspiração nacionais. (2006, p. 97).

JCMN pode se ligar a essas constatações do crítico. Fica claro que o fato de ele ser nordestino foi um fator determinante para a constituição de sua obra: os problemas locais e a complexidade social que pessoalmente presenciou determinaram a sua escrita, impulsionando nele uma necessidade de dar a expressão – no caso dele, poética – àquela realidade.

Mas, se em alguns escritores predominava uma narrativa de carácter fantasioso e hiperbólico frente ao aspecto da natureza – a literatura funcionando como forma de transfiguração da realidade – em JCMN acontece o contrário: a sua escrita, sendo fiel à realidade, e com uma propensão crítica e realista dominando sua feitura, serve também como forma de sondagem do país, um retrato agudo da realidade local, pois, nele, “a linguagem poética não obstrui, com o seu mundo próprio, a passagem para o das coisas e relações humanas” (NUNES, 2007, p. LXXII). Assim, “esse universo imaginário, que nasce da máquina do poema, do *ensemble* da composição, é, na sua impressionante transparência, homólogo ao outro, natural e humano, com o qual nos comunica” (2007, p. LXXII).

Então, no sentido inverso, no lugar do misticismo e fantasia frente a exuberância da natureza, JCMN expressa a crueza e a dureza da natureza, seu aspecto destrutivo, agressivo, fustigante, que não é acolhedor mas inimigo do homem, que condiciona e aprisiona o indivíduo num drama existencial agudo, citando-se aqui, por exemplo, o fenômeno da seca no Nordeste.

A complexidade nordestina não pôde deixar de influir no autor, exigindo dele a atenção aguda ao real; por isso o fato de o “senso de concreto” ser tão marcado em sua poesia (apresentando-se, por exemplo, desde a preferência pelos substantivos concretos ao invés dos abstratos), senso isso que passa a ser uma norma estética, um princípio fundamental à filosofia de composição do poeta. Neste, a literatura assume a forma não de fuga ou negação, mas de incorporação à realidade. Por isso, considerando o papel do escritor numa sociedade, é possível perceber um forte “senso de missão” e de “dever social” no fazer poético cabralino.

Isso faz marcar nele essa tendência contínua demarcada por Candido que, no caso de JCMN, é o elemento regionalista ou nativista, visto que parte significativa de sua obra diz respeito às mazelas daquela região, portanto uma poesia engajada e participativa também se constitui uma forma de nacionalismo. É absolutamente notável no autor a permanência desse impulso, que é verificável através de poemas em sintonia à vida comum do sertanejo, uma poética com participação na vida.

Embora filho de família abastada e dona de engenho em Pernambuco e, posteriormente, seguindo carreira diplomática e residindo em vários países, a tensão dialética – que aponta Candido – lhe foi inevitável e determinante: JCMN não poderia fechar os olhos à realidade nordestina, e mesmo não fazendo parte de modo pessoal dos sofrimentos do povo dali, essa

tensão (numa atitude de integração e não de separação) o faz internalizar dentro da obra tais elementos. Não teria como sufocar essa intenção, era preciso dar voz àquilo: a complexidade local – que ele via e compreendia – exigia uma roupagem literária; a expressão local, mesma sendo distinta da classe social do escritor, e sendo marcada por indigentes e pela miséria, desponta como uma necessidade para o poeta: ela não poderia ser ignorada e precisava ser incorporada à sua obra poética.

2.2 A LITERATURA NO BRASIL SUBDESENVOLVIDO DO SÉCULO XX

Ferreira Gullar, num longo ensaio bem sugestivo ao tema da arte relacionar-se à sociedade, intitulado **Vanguarda e Subdesenvolvimento** (1978), discute uma questão essencial, que é a necessidade de veiculação da produção da arte e da estética ao seu entorno histórico e social, demonstrando e respondendo que o conceito de “vanguarda” estética em um país subdesenvolvido deve ser pensado de modo diferente que nos países desenvolvidos da Europa, muito embora as vanguardas europeias tenham sido influenciadoras do Modernismo brasileiro e do Concretismo, por exemplo.

O autor atenta para o fato do perigo de a arte, no caso discutido por ele, a Vanguarda, ser pensada exclusivamente pelo viés esteticista e formalista e, por isso, desvinculando-se da realidade nacional, “como se o processo artístico constituísse uma história à parte, desligada da história geral dos homens” (1978, p. 20); fato esse que realmente ocorrera nas manifestações da vanguarda nacional; em especial, Gullar apontará tal problemática na estética concretista, que, excessiva e obstinadamente voltada às questões estéticas e formais, ignorara a realidade brasileira.

Contudo, Gullar é perspicaz ao assinalar a realidade brasileira como fator de arte: “Mas o processo social brasileiro (de que os concretistas não tomavam conhecimento) tornou insustentável a defesa de posições meramente esteticistas, a partir de 1961-62. [...]. A maioria dos escritores brasileiros engajou-se na luta política e prosseguiu nela.” (1978, p. 21). De fato, muito da produção literária de nosso país assenta-se nessa base, a saber, “a história geral dos homens” dessa nação, bem como “o processo social brasileiro”.

Indo mais além nessa relação, Gullar também assinala que o engajamento necessário da arte em um país subdesenvolvido não deve se dar de qualquer modo, com desleixo e descompromisso estético, postura essa que se origina daquela crença radical que entende a arte como mero instrumento político-partidário ou panfletário; o que, sem dúvida, a desqualifica em

sua natureza essencial, pois a arte, pela sua natureza sublime, transcende questões de ordem ideológica ou partidária.

Apontamento semelhante faz Candido em “A Literatura e a Vida Social” (2006): segundo o autor, uma das vertentes do estudo sociológico da literatura afirma que a arte é uma ferramenta útil que deve ser relacionada e ligada aos problemas sociais. A essa tendência, que atribui o valor fundamental da literatura na medida em que se torne mero veículo de conteúdos sociais, geralmente vinculando-se a questões políticas ou morais. Contudo, Candido alerta para o seguinte perigo: nessa visão, a obra teria seu devido valor na medida em que contivesse em si os valores morais e políticos de certos grupos ideológicos, o que, conseqüentemente, acabaria por considerar a arte como mero instrumento ideológico. Essa tendência sectária chega ao seu limite quando, por exemplo, chega a irmanar “marxistas sectários e católicos rígidos na condenação de obras que não correspondam aos valores das suas ideologias respectivas.” (2006, p. 30).

Sem dúvida, isso empobrece ou mesmo aniquila o poder emancipatório da literatura, reduzindo-a a um carácter meramente panfletário ou político, que é pouco significativo e muitas vezes medíocre. Atento para isso, JCMN irá dizer: “O escritor não deve falar de política, deve limitar-se ao social.” (MELO NETO, 2007, p. XXIX).

Diante do desvio da literatura vista como mero instrumento ideológico, Gullar preconiza a importância de a arte – mesmo sendo participativa e engajada – manter-se atrelada às preocupações estéticas e formais que a tornam bela e detentora de um valor legítimo; ele aponta para essa necessidade pelo fato de haver, no Brasil, uma discrepância em relação a isso, a saber, um momento de desequilíbrio e oposição entre formalismo e preocupação estética, de um lado, e a arte participante do outro:

Àquele radicalismo inicial dos formalistas correspondeu, na época, o radicalismo do movimento de arte participante, que punha de lado toda a problemática estética e fazia da poesia, do teatro, do cinema, meros instrumentos de ação política e de denúncia. Esses jovens escritores, que se organizaram em CPCS (Centros Populares de Cultura), aproximavam-se dos movimentos de “vanguarda” modernos pelo menos num ponto: na rejeição dos princípios estéticos e da arte como ocupação acadêmica. (1978, p. 21-22).

Esse ponto foi trazido à tona justamente para relacioná-lo ao poeta JCMN. Com uma concepção totalmente diferente da espécie de artistas assinalado por Gullar, que viam na preocupação estética e na poesia participante uma incompatibilidade extrema, polos opostos, JCMN ata ou mescla (numa dialética da criação poética) os tais polos, entrelaçando a técnica formal e o primor estético à uma poesia denunciadora e engajada.

É a esse sentido que Candido, em “O Direito à Literatura”, vai se voltar. Na literatura, o escritor deve fazer com que o sentido que ele pretenda exprimir tome uma forma ordenada; portanto, é preciso que o caos se torne ordem, e o escritor faz isso “[...] por meios técnicos que impressionam a percepção. A mensagem é inseparável do código, mas o código é a condição que assegura o seu efeito” (CANDIDO, 2004, p. 177-178). O crítico vai assegurar que, muitos escritores, embora tenham o impulso de expressão, não possuem o vigor ou o talento para dar uma forma clara e ordenada ao que pretendem expor. Para Candido, toda obra de deveras valor, e que de fato consegue impressionar, é sempre aquela que conseguiu se plasmar em uma organização formal precisa, pois, como afirma, “[...] o conteúdo só atua por causa da forma” (2004, p. 178). É sempre no enquadramento proporcionado por um estilo literário que o poeta consegue exprimir formalmente o que em nós são sentimentos e impressões vagas; é sempre pela fusão dos dois planos, que para o bom artista são indissociáveis e imprescindíveis; afinal, “a forma permitiu que o conteúdo ganhasse maior significado e ambos juntos aumentaram nossa capacidade de ver e sentir” (2004, p. 179).

Em grande parte da poética cabralina, (e como se perceberá na análise dos poemas) não há nunca oposição ou dicotomia – tese e antítese nos termos de Hegel –, mas o que se vislumbra é conciliação e síntese poética. Por essa dialética criativa, duas problemáticas essenciais da arte, já tratadas como contraditórias e opositivas, como exterior *versus* interior, forma *versus* conteúdo, esteticismo *versus* social, assomam numa construção que harmoniza e conjuga o que parecia ser oposto. Nesse poeta, estética e engajamento acabam por serem dialeticamente resolvidos, resultando numa poesia rica, tanto em termos formais e estéticos, como em relação à substância do conteúdo da experiência humana ali desenvolvido.

Claro que essa problemática ou oposição não se resolve no começo da carreira literária do autor. Em seu livro de estreia, **Pedra do Sono** (1942), transparece um mundo sombrio e noturno alimentado pela livre associação de imagens oníricas articuladas nos poemas, um livro, portanto, de cunho surrealista, que é centrado na interioridade e na emotividade do eu lírico, que gira em torno de um mundo interior cerrado – uma poesia fechada numa redoma, pouco comunicativa – e, como pontua Candido, poesias de um “cúmulo de individualismo e de personalismo narcisista” (2007, p. LI) do jovem autor. Evidentemente, é contra essa própria postura poética que, afinal, JCMN, em sua fase mais madura, vai se contrapor e superar, passando a elaborar uma poesia como que na contramão dessa sua primeira experiência poética.

O livro **O Engenheiro** (1945), que vem logo a seguir, já representa uma iniciação de seu projeto construtivista, afastando-o do Surrealismo. O livro que se segue, o tríptico de 1947 – que inclui **Psicologia da Composição, A fábula de Anfion e Antiode** – adensa ainda mais a

posição esteticista do autor: a reflexão sobre o fazer poético assume relevância e dimensão nos poemas de **Psicologia da Composição**; em **A fábula de Anfion** – uma intrigante reescritura ao inverso do mito grego –, a busca pelo árido e o vazio, a ânsia pela esterilidade e a mudez, assomam como ideais estéticos a serem perseguidos; em **Antiode**, como o subtítulo já informa (“*contra uma poesia dita profunda*”), o poeta faz a negação do próprio conceito de poesia considerado do ponto de vista do sublime ou do transcendente, ao mesmo tempo que passa a redefini-la, e claro, ao seu modo antilírico tão peculiar.

Nessas publicações iniciais, vê-se um poeta fixado numa tendência individualista e intimista, alimentado pelo universo do sonho e da livre associação, com o viés surrealista de **Pedra do Sono** e, logo em seguida, a preocupação esteticista passando a predominar, com um JCMN da metapoesia, focado na reflexão metalinguística, através da qual consegue moldar(-se) (n)uma forma particular de fazer poesia. Porém, até ali ainda não havia a inserção do social e do histórico dentro de suas obras, a realidade nacional e a história geral dos homens – a que Gullar fala ser uma marca essencial e quase que incontornável em um escritor num país como do Brasil – permanecia ignorada; contudo, logo mais adiante, isso se torna imprescindível e inevitável: a realidade brasileira surge com força no interior de sua obra, passando a ser o fator de arte determinante e marcante de sua poesia.

Candido, discorrendo sobre o livro inicial do poeta, **Pedra do Sono**, vai apontar criticamente o fato dessa primeira fase de sua poesia ser excessivamente fechada em si mesma, isolada do sentido de comunicação e encerrada num ambiente onírico e num individualismo e hermetismo demasiados; ali, logo na estreia do poeta recifense, o crítico já apontará para a necessidade de uma tomada de direção diferente da forma poética, uma que fosse voltada ao exterior e à realidade, ao histórico e ao social (caminho que, afinal, o escritor logo tomará mais à frente): “O sr. Cabral de Melo, porém, há de aprender os caminhos da vida [...] e perceber que lhe será preciso o trabalho de olhar um pouco à roda de si, para elevar a pureza da sua emoção ao valor corrente entre os homens e, deste modo, justificar a sua qualidade de artista” (2007, p. LI).

Se o artista tem forte motivação interior que fomenta a arte, evidentemente, as “vivências do artista” não podem reduzir-se a um “solipsismo” interior: elas precisam ser moldadas levando em conta o arcabouço de temas e formas comuns à civilização, visto que a arte é um “processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência” (CANDIDO, 2006, p. 32). E, como acentua Gullar, no Brasil esse arcabouço de temas que torna a literatura um fato integrado é a consideração da “história geral dos homens” dessa nação, bem como “o processo social brasileiro”.

É precisamente nessa direção que o autor vai migrar mais adiante, com livros de extrema incorporação à realidade social. Concordando com as premissas de Gullar e direcionando-se ao caminho previsto por Candido, o autor recifense vai afirmar enfaticamente: “O poeta ou outro escritor qualquer, de um país subdesenvolvido como o Brasil, não pode desprezar a realidade dolorosa que o cerca.” (MELO NETO, 2007, p. XXIII).

Se primeiro o poeta centrou-se em questões formalistas e esteticistas da poesia, como citado acima, logo a realidade brasileira – da qual o escritor fora testemunha ocular no nordeste brasileiro – tornou “insustentável” essa posição: era preciso aliar a preocupação esteticista e formalista a uma realidade caótica e entregue à miséria. É nessa tensão dialética frutífera que JCMN concilia a preocupação formal e o primor estético à necessidade de uma escrita poética engajada, participativa e de cunho social, solução essa que germina em livros primorosos, que afinal correspondem a uma nova fase da poesia cabralina a partir dos anos 50.

Em 1950 lança **O cão sem plumas**, poema que é denso em termos de urdidura estética e adesão ao tecido social, tratando especialmente do Recife e dos pobres que habitam às margens do Capibaribe. Em **O rio**, uma publicação da 1954 (também um poema longo), o rio Capibaribe se torna o próprio narrador de seu percurso, unindo uma dimensão histórica e também geográfica em um relato poético marcado pelo tom descritivo – e por isso crítico – da paisagem sertaneja e, por extensão, também das pessoas que por ali habitam, desde o sertão fundo (nascente do rio) até a sua desembocadura no litoral, na cidade do Recife. Em 1956 é a vez de vir ao público o aclamado **Morte e vida severina**, poema dramático que versa sobre o drama do retirante que foge da seca em busca de uma nova vida, ao menos, um pouco menos cruel e mais sustentável. Mais à frente, em 1960, é a vez de **Dois parlamentos**, a última coletânea de poemas longos de JCMN, livro esse feito a partir de um agudo rigor de crítica social, no qual trata da condição de vida precária dos trabalhadores nordestinos. Embora a presença da realidade nordestina esteja espalhada por outros livros, esses são os que mais representam a incursão do poeta à poesia engajada, pois eles possuem a maior concentração de conteúdo social e histórico brasileiro, visto que giram integralmente em torno da problemática da realidade nordestina.

Como citou Gullar, posições meramente esteticistas tornaram-se insustentáveis principalmente a partir dos anos 60-61, e a arte pela arte passou a ser questionada. Pois, “são os fatos, a História, que criam as formas, e não o contrário. E a prova de que furta-se aos fatos é que esclerosa as formas e esteriliza os artistas está na própria poesia concreta, que se estagnou num número extremamente reduzido de variações formais.” (GULLAR, p. 21). A posição puramente formal e estética pode encasular o artista num mundo fechado, especialmente na

poesia, um gênero literário muito suscetível às apelações subjetivas, intimistas e sentimentais da persona poética.

Tomando o rumo de incorporação aos “fatos” e a “história” com empenho e rigor, a poesia cabralina assume uma outra dimensão. Superando-se esse conflito, chega-se ao ponto em que, “para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa. Ele vive o conflito *signo vs. coisa*.” (PIGNATARI, 2005, p. 12). Não haveria outro meio: “[...] estamos “condenados à civilização”. Não podemos iludir-nos tampouco tomando as aparências da civilização como civilização, as aparências do desenvolvimento como desenvolvimento, as aparências da cultura como cultura. No entanto, somos presas fáceis de tais ilusões.” (GULLAR, p. 24).

O poeta nordestino não se iluiu com discurso vazio de desenvolvimento: havia o precário, a miséria, a fome, etc. instalados na amplitude do território nacional. É em torno dessa discussão que se centrará o próximo tópico, situando o poeta no contexto brasileiro dos anos 50 e 60 (as duas décadas em que engendrou os maiores poemas engajados de sua obra), bem como do debate e da produção artística e cultural do país, e também fazendo um contraponto ao Concretismo, (a fim de entender com mais agudeza o carácter da poesia cabralina) uma vez que, por um lado, JCMN foi influenciador do movimento, e, por outro, dele se distinguiu radicalmente.

2.3 O ENGAJAMENTO SOCIAL DE JCMN

Em sua aula inaugural do curso de poética no Collège de France em 1937, (em texto publicado em **Introduction a la Poétique**, Paris, 1938), Paul Valéry, analisando as “obras do espírito”, é preciso ao relacionar a política e os fenômenos da sociedade às premissas da arte e da vida intelectual. O autor pontua o seguinte: “existe também uma analogia política entre os fenômenos da vida intelectual organizada e os da vida pública. Existe uma política completa do poder intelectual, uma política interna” (1991, p. 182), e, doutro lado, “[...] uma política externa” (1991, p. 182).

Assim, é nessa tensão dialética entre dois polos (o exterior e o interior, o individual e o social, o conteúdo e a forma, etc.) que se formam as grandes obras, pois o “universo” das produções do “espírito” – como nomeia Valéry – não pode ser um sistema “isolável” do mundo concreto. Nesses termos, e em relação ao processo de formação das obras, o autor destaca:

Política e Economia assim generalizadas são então noções que, desde o nosso primeiro olhar para o universo do espírito, e quando podíamos esperar considerá-lo como um sistema perfeitamente isolável durante a fase de formação das obras, se impõem e parecem profundamente presentes na maior parte dessas criações, e sempre iminentes na vizinhança desses atos. (1991, p. 182).

As “obras do espírito, poemas ou outras, relacionam-se apenas ao *que faz nascer o que as fez nascer elas mesmas*, e absolutamente a nada mais” (VALÉRY, 1991, p. 186). Diante dessa afirmação, pode-se entender que uma obra de arte pode seguramente ser convocada à existência por uma exigência exterior sentida agudamente pelo artista, sendo motivada e engendrada a partir da observação/contemplação/análise do mundo exterior, da realidade social e de suas relações, elementos que podem ser fundamentais, motores da própria criação.

Evidentemente, o fator individual e de criação de um artista é determinante para o valor de uma obra, sua peculiaridade estilística, sua elaboração, etc. Assim, por exemplo, motivados por uma mesma realidade dois escritores podem elaborar criações absolutamente distintas em termos qualitativos ou estéticos. Mas o fato de determinado artista ter qualidades excepcionais ou únicas não elimina o fato e a veracidade de que determinada realidade por ele capturada não seja o motor primordial que chamou a obra à vida, portanto esse fator exterior não deve ser ignorado nas análises de determinadas obras.

JCMN sentiu a urgência de conectar a literatura à sociedade na sua poesia, principalmente a partir de sua primeira incursão poética, em que se concentrava mais em uma busca estética que social, como já destacado. O trecho do poema “Pedem-me um poema”, (1998), que vem exposto a seguir, resume muito bem a ideia de composição cabralina, destacando essa interação entre o artista e a existência concreta, entre a preocupação estética e o engajamento, entre a criação do poema e a presença de uma realidade preliminar e determinante, que é atuante sobre ele e sobre seu processo composicional:

Pedem-me um poema⁴

(...)

Poema é composição,
mesmo da coisa vivida,
um poema é o que se arruma,
dentro da desarrumada vida.

⁴ Considerado o último escrito de JCMN, foi um poema publicado na Revista *Terceira margem*, n.1, 1998:41.

Com poesia feita com compromisso social evidente, composição da “coisa vivida”, e estando situado no extremo nordestino, “Cabral se diz poeta pernambucano, não propriamente brasileiro”. Essa condição existencial, portanto, o faz “tomar severas providências para garantir autoridade a sua voz” enquanto linguagem circunscrita e fiel àquela mesma realidade. (ARAÚJO, 2001, p. 265).

Com a fidelidade digna de grande autor, e para efetivar e revestir sua voz poética com tal autoridade, ele precisou encarar tal contexto e “fazer um duro enfrentamento com a realidade nordestina e sua aridez [...]. Assim, aridez pernambucana e pesquisa da realidade se casam sem atrito com a denúncia do poema e suas boas intenções” (2001, p. 265).

Embora JCMN porte forte tendência esteticista e formalista em sua poética – que, pode-se dizer, radical na poesia brasileira – ele não permitiu que essa preocupação o prendesse ou ludibriasse, enredando-o em suas tramas que, na esteira do que pensa Gullar, foi o que ocorreu ao Concretismo, movimento literário contemporâneo à produção artística de JCMN. Gullar critica a postura dos concretistas no sentido de deixarem de lado as questões sociais e a reflexão sobre a sociedade para pensar e fazer uma poesia que fosse “autêntica”, moderna, inovadora, pautada por uma nova fórmula, absolutamente esteticista, poesia valendo-se por si mesma, poema-objeto indiferente à realidade onde a arte pela arte valia como valor superior.

Pode-se relativizar em alguma medida a posição crítica de Gullar, pois há poemas concretos que apontam diretamente para problemas de ordem social-universal (lembre-se dos poemas “Beba Coca Cola” e “Lixo – Luxo”). Assim, deve-se considerar que o Concretismo aderiu, mesmo que timidamente, a algumas problemáticas de cunho social, contudo, cabe frisar, sempre deixando que a preocupação formal desse o tom fundamental e determinante às criações artísticas do movimento.

Ademais, na ânsia modernizante da época (anos 50 e 60), era compreensível a necessidade, sentida pelos concretistas, de uma poética nova, “uma poesia de exportação” (ARAÚJO, 2001, p. 270) que fornecesse (ou maquiasse) atributos modernos ao país, o que o movimento concretista de fato conseguiu, mas ao custo de, em grande medida, esquecer-se do Brasil real, que não era(é) tão “moderno” assim, visto estar mergulhado em uma complexidade social abundante. Porém,

não se espera de Cabral que pretenda munir o Brasil de uma poesia de exportação digna de constar entre as várias benesses do mundo moderno, tais como a indústria automobilística e a agitada vida urbana. A João Cabral cabe antes perguntar de que serve a poesia em uma sociedade assim estabelecida. (ARAÚJO, 2001, p. 270).

Se o Concretismo valia-se do valor estético em si (*per se*), desvinculando-o do real cenário nacional em sua complexidade, JCMN não se basta pelo seu esteticismo e “crítica [...] o próprio sistema literário, o que, no contexto, equivale a recusar-se a contribuir para mais um esforço autocongratatório de celebrar a contribuição do Brasil ao concerto das nações.” (ARAÚJO, 2001, p. 272). Afinal, como diria o próprio Pignatari, a “Poesia é a arte do anticonsumo.” (2005, p. 10).

Desse modo controverso e justo, o poeta problematiza a nação ao invés de celebrá-la com ares de exaltação, beleza e glorificação, tendência essa que, aliás, é uma constante na trajetória da literatura nacional, bastando lembrar, por exemplo, momentos do Romantismo brasileiro, em que a exaltação da natureza exuberante e gigante do país era uma das premissas obrigatórias, ou mesmo os primórdios de “nossa literatura”, Quinhentismo, em que Pero Vaz de Caminha, em sua famosa carta, enaltece o exotismo da nova terra ao velho mundo.

JCMN tem o seu lado formalista bem pontuado; inclusive, em termos de construção poética, ele foi considerado pelos próprios fundadores do Concretismo um dos precursores desse movimento literário surgido em meados do século XX: “precursores: [...] no Brasil: [...] João Cabral de Melo Neto (n. 1920) – o engenheiro e a psicologia da composição mais antiode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.” (CAMPOS et al., 1958). Contudo, embora sendo grande referência ao movimento concreto, o autor não caiu na prisão estruturalista dos mesmos, nesse idealismo moderno, espécie de nova e moderna versão do que parecia ser a “torre de marfim” dos românticos.

Acima de tudo, JCMN soube dosar com muita precisão o externo ao interno, o plano formalista ao plano do conteúdo, o qual é alimentado pela vida concreta e a realidade. Evidentemente, JCMN despendeu um enorme esforço e estilo para empreender uma nova linguagem poética na nossa literatura, uma nova maneira de poetar, (logrando criar, como destaca Secchin (2007), “uma nova gramática” na poesia brasileira), mas é fundamental destacar que ele fez isso sem abdicar da realidade brasileira, em especial, a nordestina.

Se ele foi contrário a algo brasileiro, foi a uma tradição poética consolidada no Brasil e de estilo bem definido desde longa data, caracterizada principalmente pelo lirismo exacerbado e pela musicalidade. O que ele nunca foi é ser contra o Brasil em si, como presença de realidade conflitante, perturbante, etc. Ademais, é fazendo uso maciço dessa brasilidade, concreta e real, que ele erigiu seu monumento literário único na poesia nacional.

A persona poética de João Cabral, que floresce no seco em forma de anti-eu e antilirismo, recusa-se a ceder aos apelos modernistas e planos otimistas de futuro, que estavam em voga no cenário político-econômico-cultural vigentes no anos 50; mas, para fugir disso, não

migra a um lugar fictício ou saudosista no passado, “na perspectiva dos fazendeiros do ar Drummond, Quintana, Bandeira, etc.;" (ARAÚJO, 2001, p. 273): a sua poesia é centrada no presente e na sua complexidade.

Não se incluindo literariamente no louvar à modernização brasileira, a criação poética cabralina (e mesmo sua disposição crítica) está, doutro lado, muita mais influenciada pela “consciência catastrófica do atraso” (ARAÚJO, 2001, p.274). Assim, pela poesia, JCMN se conecta a um debate cultural de contraponto, de teor crítico, analítico e elaborado, e também questionador das premissas esperançosas e redentoras da modernização do país; debate positivo que se perfez na riqueza crítica das Formações, que são escritos fundamentais desse período alimentados por essa consciência do atraso: “*Formação Econômica do Brasil*, de Celso Furtado, de 1959, *Os donos do poder – Formação do patronato político brasileiro*, de Raymundo Faoro, de 1958, e *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, de 1959.” (ARAÚJO, 2001, p. 274).

Inclusive, nessa relação de intelectuais e artistas no interior desse debate de contraponto do período pós-Estado Novo, citam-se aqui os interesses afinados do crítico literário Antonio Candido e do poeta JCMN: eles compartilhavam da mesma “consciência catastrófica do atraso”, essa que se tornou fundamental para se questionar e se repensar os próprios valores literários, abrindo “a possibilidade de expor o ponto fraco do sistema literário” (ARAÚJO, 2001, p. 274) nacional e mesmo modernista, e contrapondo os tais valores ao enfrentamento concreto que a realidade social exigia.

Com isso, estabeleceu-se um ponto de inflexão na literatura nacional que incumbiria ao artista – e a seu fazer artístico – uma maior responsabilidade intelectual, a qual, por sua vez, exigiria uma avaliação mais precisa da realidade social brasileira:

Antonio Candido e João Cabral pesquisam paralelamente o mesmo problema, até por partilharem a “consciência catastrófica do atraso”, que pode pôr em contraste o vigor da tradição literária e o descalabro social e daí, no ambiente de discussão ensejado pela redemocratização pós-Estado Novo, estabelecerem um ponto de vista de avaliação exigente. (ARAÚJO, 2001, p. 274).

Tal postura leva o poeta a engendrar uma poesia que se enquadra na “tendência à *Nova Austeridade* surgida depois da Segunda Guerra, segundo Michael Hamburger” (ARAÚJO, 2001, p. 274). Se o Brasil não sofreu grandes perdas nem virou ruínas após o final da Segunda Grande Guerra, doutro lado, aqui existiam problemas graves e latentes que também deveriam ser tratados e problematizados pela literatura de uma maneira séria e com compromisso intelectual genuíno; desse modo, o cenário brasileiro, embora não sofrendo os desastres da

guerra, também exigia (exige) uma posição austera do artista diante da sociedade e de seus problemas locais, os quais, em alguma medida, são comparáveis ao drama e aos prejuízos causados pela guerra, como, cita-se, o problema da desnutrição e da fome, ou dos assassinatos e do crime, problemas esses tratados pelo poeta, por exemplo, em *Morte e Vida Severina*.

Tal posição radical – enquadrada à *Nova Austeridade* – foi tomada por Cabral, que é artífice de uma poesia áspera e crua que vai de encontro ao mundo, se confrontando de frente – e sem rodeios – com a realidade nordestina e seus problemas sociais pulsantes. Inclusive, uma poesia que, em grande parte, foi engendrada a partir da problematização dessa mesma realidade: cita-se aqui o personagem Severino (de **Morte e Vida Severina**), retirante nordestino que atravessa todo o poema desafiando seu drama, sua miséria, sua esperança, sua desilusão...; ali, a condição (severina) do retirante é a razão constituinte de todo o poema, sem a qual o texto não tomaria qualquer corpo, envergadura ou sentido.

A austeridade cabralina, de maneira especial, foi um dos atributos que o diferenciou como poeta, franqueando-lhe a autoridade de um fazer poético absolutamente inédito e novo na literatura brasileira, tanto que Secchin (2007) vai afirmar que o autor não tinha quase nenhuma sintonia com os poetas contemporâneos ou com seus antecessores, sendo, por isso, o “autor que desbrava uma nova trilha” (SECCHIN, 2007, p. XIII) na poesia nacional.

Em contraposição ao afã da modernização nacional das décadas de 50 e 60, JCMN desponta no cenário artístico nacional com a faceta de poeta social agudo e questionador da realidade, realizando produções contundentes e relevantes nesse período. Em 1956, *Morte e Vida Severina* foi o poema longo que atingiu maior sucesso e conhecimento do grande público, alcançando envergadura e sucesso justamente pelo seu carácter crítico e denunciador de uma realidade social amarga; poema dramático que também passou a ser encenado com sucesso nos anos 60, e que acabou culminando na famosa musicalização do texto, composta por Chico Buarque em 1966. Como supracitado no tópico anterior, nessas duas décadas JCMN também publica outros poemas longos e de cunho crítico e social pujantes e inegáveis, que expõem as mazelas nordestinas em forma de poesia elaborada e rica, que são **O cão sem plumas, O rio e Dois parlamentos**.

“A denúncia das barbaridades de um Brasil distante dos efeitos benéficos da modernização que alteram o complexo urbano desde 30, a denúncia do latifúndio, em suma, é um dos eixos da crítica ao estado de coisas antes e depois de 1964” (ARAÚJO, 2001, p. 275), e é isso que fez João Cabral ser muito bem-vindo e adequado a tal contexto de debate cultural, ou melhor, de contra debate cultural.

Araújo (2001), com base na análise da poesia cabralina, e em relação a sua posição no debate cultural e intelectual da época, afirma que JCMN é portador do que chama de o “dispositivo poético cabralino”. Segundo ele, esse dispositivo poético singular foi uma providência do poeta recifense (**Providências Cabralinas**, ARAÚJO, 2001) que, de um lado, era exigente com o plano formal e estético do poema, e, de outro, com o reflexo da realidade social dentro da obra. Por conseguinte, o tal dispositivo poético cabralino coaduna essas duas preocupações do autor, pois ele é definido como “uma poderosa fórmula que permite ao poeta escrever poesia exigente e sofisticada sem abrir mão de certos compromissos com o público e com a sociedade.” (2001, p. 275).

A poesia de Cabral é expressão de certa desconfiança com o sistema literário, é criação crítica e também autocrítica, é um questionar premissas poéticas já consagradas, sejam modernistas ou não, (lirismo, psicologismo, melodia, temáticas, informalismo, verso livre, etc.); atitude que exigiu do poeta uma pesquisa apurada que buscasse ajustar o poema às exigências e “circunstâncias históricas”, as que exigiam uma voz, acre e contundente como foi a de JCMN no sistema literário brasileiro:

Desconfiança, desconfiança e mais desconfiança. Trata-se de um investimento maciço no esforço crítico, uma pesquisa aturada e obsessiva que vem a deflagrar o dispositivo poético que atenda às exigências do poeta, desperte o leitor e esteja à altura dos desafios que as circunstâncias históricas apresentam, do que resulta a inclusão peculiar, autolimitada e ativa, do poema cabralino no sistema literário. (ARAÚJO, 2001, p. 275)

Nos dois subtópicos que se seguem, verificaremos com mais precisão como funciona, no interior da sua criação poética, esse dispositivo poético cabralino, destacando dois pilares fundamentais que sustentam a sua criação, que é a ideia da Negatividade, e o desenvolvimento do que – nos termos de Merquior (2007) – é a configuração de um Novo Humanismo.

2.3.1 A Negatividade cabralina

Antonio Candido, no ensaio intitulado “Romantismo, negatividade, modernidade” (2006), aponta que a opção pela *negatividade* foi o grande legado deixado pelo Romantismo: “uma das grandes fontes da modernidade nas literaturas do Ocidente foi o que se pode chamar de *negatividade*” (CANDIDO, 2006, p. 137).

Como uma reação radical à industrialização crescente da sociedade moderna a partir do século XVIII e ao mal-estar do indivíduo frente mudanças sociais radicais, o Romantismo adotou a categoria da negatividade como base para o desenvolvimento de novos temas e

experiências estéticas, propondo significativas rupturas e engendrando, sob a égide da negação, novas formas de expressão artística.

A negatividade na arte, marca “do espírito romântico legada aos nossos dias” (2006, p. 141), é uma postura absolutamente prolífica, é uma “negatividade criadora” e frutífera. Para melhor a entendermos, cabe citar alguns tipos de negatividades adotadas pelos escritores românticos:

Penso no gosto romântico pelo que está no outro lado, pelo modo ou a coisa que contrariam, pelo sentimento que se opõe, pelo ato que parece ir contra a corrente. Exemplos: o túmulo que se opõe à casa; a ruína que se opõe à construção; a decadência que se opõe ao apogeu; a noite que se opõe ao dia; o sono que se opõe à vigília; a anormalidade que se opõe à normalidade; o mal que se opõe ao bem; [...]. No final, a morte que se opõe à vida. Estes são tipos de negatividade cultivados pelos românticos como opções preferenciais. (CANDIDO, 2006, p. 138).

Como uma clara revolta contra os ideais da modernidade, o Romantismo consolidou através do tempo a importância do valor da negação tanto para a estética como para a ética, legando tal postura à literatura moderna.

A categoria da negatividade, segundo Candido, atravessou escolas e movimentos literários e artísticos, influenciando escolas consagradas, como o Simbolismo, e chegando às Vanguardas europeias e ao Modernismo brasileiro.

De tal maneira enraizada nos moldes artísticos da modernidade, a negatividade passou a se consolidar como uma opção estética de primeira grandeza, além de ser uma postura ética frente ao mundo. Falar do negativo, seja em prosa ou em verso, é belo e também ético.

Sob a constatação dessa tendência apontada pelo crítico, a opção pela negatividade também é evidente e urgente em JCMN. Manifestação de aspectos da negatividade na sociedade são centrais e basilares na poética cabralina, que, sob esse prisma, pode ser considerada uma poética da negatividade. Embora o escritor tenha sido um ferrenho crítico do Romantismo – por apontar que foi dele que se herdou a demasiada atenção no autor, o exagero da expressão do sujeito lírico no poema, a falta de construção artística, etc. (**Poesia e Composição: A inspiração e o trabalho de arte**, (MELO NETO, 2007)) – pode-se pensar que, sob o paradigma da negatividade, o poeta absorveu tal herança em sua criação poética, embora usando de modo bem diverso dos românticos.

Sabe-se que o negativismo típico dos românticos e dos simbolistas era de carácter intimista, regido pelas tendências subjetivas do artista: para fugir da opressão imposta pela sociedade moderna, o poeta, no ápice da negação ao que está posto, busca a evasão, refugiando-se em sua “torre de marfim”, um importante conceito para pensar a arte nesses períodos:

[...] a ostensiva presença da “torre de marfim”, lugar imaginário que, desde os românticos, abriga o poeta da exclusão a que a sociedade utilitarista [...] o condenou. “Castelo do Sonho”, “torre azul”, “altas torres coroadas de estrelas” são imagens que aludem ao espaço preservado dos males do mundo, onde a solidão torna-se condição para se alçar às grandezas da forma. Apartado da vida, portanto mais próximo da verdadeira arte. (RUFINONI, 2014, p. 67).

Por exemplo, a partir da segunda metade do século XIX, a dita Segunda Geração romântica consolidava um grupo de jovens acadêmicos que formavam um grupo de exceção, pois criavam e partilhavam de valores e ideais comuns, mas que, em forma de negação, divergiam radicalmente da sociedade. Isso é o que vai configurar um dos grandes marcos do escritor romântico, que é aquele que não se ajusta à sociedade, que a repudia ou a rejeita em favor do isolamento, da solidão, da idealização (amorosa), da negação dos valores, entre outros elementos. (CANDIDO, 2006).

Essa postura muda consideravelmente no Modernismo, e no poeta recifense configura-se com uma forma de negatividade absolutamente diversa: ao contrário dos românticos ou simbolistas, o negativismo de JCMN encarra o mundo real, é uma forma de inclusão e não de fuga ou evasão da sociedade, visto ir de encontro ao infortúnio e ao estigma social, confrontando-se com os “males do mundo”; para buscar o ideal de uma “verdadeira arte” jamais sua poesia aparta-se da vida real. Embora, sob certo ângulo, o poeta possa ser considerado formalista e estruturalista – em termos de construção apurada do poema – ele jamais o é de forma absoluta, sob aquela forma que persegue o ideal de arte pela arte como suficiente valor e convicção estética.

Portando, a negação em JCMN é de outra natureza: jamais são os temas subjetivos envoltos em atmosferas pesadas e obscuras que rondam a cabeça do poeta, como a melancolia, a tristeza, o pessimismo, a clássica negação romântica e subjetiva, para a qual basta lembrar o sofrimento existencial e interior de que sofriam e se infligiam a si próprios alguns de nossos consagrados poetas românticos, sofrimento interior exacerbado que, inclusive, os levou a degradação e à morte prematuras.

Ao contrário, em JCMN é a negatividade objetiva, que, circunscrita na realidade concreta, é geográfica e histórica, ou seja, negatividade que gira em torno de condições sociais precárias e arruinadas. É sob essa espécie de negação que JCMN concentra grande parte de sua atividade e produção poéticas, a saber, uma negatividade direcionada às condições existenciais dos indivíduos e dos problemas humanos.

Também, como tratado anteriormente, o poeta recifense não toma sua poesia para fazer glorificação à modernização em nenhum momento, e nem solidifica ou pensa sua poesia a partir de grandes metrópoles, como São Paulo, por exemplo. Sua poesia é uma negação a todo afã tecnológico ou modernizante do Brasil: ela reside no árido, no seco, constrói-se sob o sol escaldante e a falta de água, sobre paragens despovoadas e desérticas; retratando a miserabilidade da vida e da morte severina a todo tempo.

Sendo assim, é desse prisma que sua poesia pode ser considerada de negação, poesia da negatividade, sendo fundada num primoroso valor estético aliado ao ferrenho compromisso ético e social; e, pelo paradigma da negatividade, a sua poesia tem a positividade de realçar-se de modo ímpar na literatura brasileira.

Para Candido, o princípio de negação na arte pode ser entendido em “sentido amplo, abrangendo tanto os temas quanto as formas de expressão que manifestam aquilo que é o oposto” (2006, p. 137). Do ponto de vista dos recursos formais de expressão poética, pode-se dizer que JCMN não adotou a negatividade ou a negação, visto que se manteve fiel a uma poesia metrificada, regrada, baseada em moldes rígidos de composição. Ela é adotada mais em relação aos temas escolhidos que figuram em suas obras, resultando numa negatividade de carácter social, geográfico e histórico que é imposto às pessoas.

Nesse viés, é possível enumerar no escritor modernista algumas preferências que são claramente marcadas pelo gosto da negação, citam-se: a seca que se opõe à chuva; a fome que se opõe à bonança; a pobreza que se opõe à riqueza; o inóspito, o seco e o desértico que se opõe ao habitável e ao fértil; a pedra que se opõe à flor; o sujo e o rústico que se opõem ao limpo, fino e delicado; o cortante e o áspero que se opõem ao suave e ao macio; o antilirismo e a antimelodia que se opõem ao lirismo e à musicalidade, entre outras preferências que podem ser demarcadas ao longo da obra.

Por fim, poetizar as mazelas do Nordeste, a precariedade da vida dos nordestinos, etc. é algo que pode se tornar esteticamente belo e que, sem dúvida, também é ético, pois expõe e denuncia as tais condições existenciais que poderiam permanecer caladas e sem essa voz na literatura. Afinal, é a partir da adoção da negatividade como categoria estética que se engendram grande parte da obra cabralina. A poesia, como JCMN deixa explícito em seu verso, não se constitui apenas de flores: “Poesia, te escrevia:/ flor! conhecendo/ que és fezes (...) Poesia, te escrevo/ agora: fezes, as/ fezes vivas que és.” (**Antiode**, 1947).

2.3.2 O Novo Humanismo

Merquior aponta em JCMN o poeta de um “novo humanismo”, um classicismo pela objetividade. E as bases deste dão-se quando ele traça seu projeto poético de fuga de um humanismo outro, que é aquele que se apresenta centrado na singularidade do indivíduo, na sua subjetividade própria. Portanto, ele lança o seu humanismo sob outra perspectiva, a saber, aquela em que não se considera o indivíduo de modo isolado: “sua objetividade ganha essa nobreza, de fuga do indivíduo na direção do mais amplo que o artista pode aspirar”. (2007, p. LXIV).

A título de exemplificação desse processo humanístico em sua poesia, apresenta-se seu poema mais conhecido **Morte e Vida Severina**: o Severino, de ser individual que é, em sua própria apresentação inicial (*O retirante explica ao leitor quem ele é e a que vai*) gradualmente vai como que sofrendo uma despersonalização constante enquanto ser considerado de modo subjetivo e isolado. À medida que ele se apresenta a “Vossas Senhorias”, pouco a pouco, se apaga a si próprio, diluindo seu contorno individualizado e singularizado em meio à ideia de um grupo específico; logo em seguida, já se torna nítido que o personagem Severino figura como a representação de uma determinada coletividade, a qual é composta pelos retirantes, homens nordestinos fustigados pela seca, vítimas das péssimas condições de vida e da dureza do ambiente, que retiram de suas terras natais em busca de uma vida mais favorável e digna – ou, melhor, menos desumana.

Severino se perde na tentativa de descrever a sua própria identidade. Ali naquele lugar geográfico em que ele se situa existem outros homens como ele: “[...] há muitos Severinos” que são “filhos de tantas Marias/ mulheres de outros tantos,/ já finados, Zacarias/ vivendo na mesma serra/ magra e ossuda em que eu vivia” (MELO NETO, 2007, p. 147).

Constatando a dificuldade de definir-se de forma única e individual, Severino recorre à generalização de seu tipo, à descrição da objetividade de uma condição existencial que abarca uma categoria de pessoas, uma multiplicidade objetiva, e não mais uma particularidade singular: “Somos muitos Severinos/ iguais em tudo na vida”. (MELO NETO, 2007, p. 147).

Embora personagem protagonista do poema, Severino retirante é um símbolo, que, por participação em essência no simbolizado (SANTOS, 1959), participa da condição de vida das pessoas do Sertão: são muitos Severinos iguais na vida, que vivem sob a mesma “cabeça grande”, o “ventre crescido”, as mesmas “pernas finas”, e iguais no sangue, que é de “pouca tinta”. Não obstante, para além da vida, também são similares na morte – mesma “morte Severina”, que é aquela “que se morre/ de velhice antes dos trinta,/ de emboscada antes dos

vinte,/ de fome um pouco por dia” – e na sina, que é “a de abrandar estas pedras”, ou de tentar arrancar “algum roçado das cinzas”. (MELO NETO, 2007, p. 148).

Percebe-se que Severino, na sua apresentação, por mais que tente distinguir-se como ser individual, fazer-se único e reconhecível em si mesmo, não o consegue. Inevitavelmente, ele mesmo, por fim, funciona como meio de evocação de outros: ao se apresentar ao leitor, o que ele traz, num sentido amplo, é o povo sofrido do sertão. Severino, ao invés de individualizar-se, vai, às avessas, despersonificando-se cada vez mais. Ao passo que acontece essa despersonificação, em contrapartida, a simbolização vai se tornando crescente. Enquanto não é capaz de significar singularmente a si próprio, mais é a significação objetiva de um outro. Sua vida particular como que se dissolve numa vida comum, que todos partilham no corpo, na sina, na vida e na morte, ou, melhor, na morte e vida severina. Na análise de Barbosa (2007, p. LIV), o nome Severino passa de nome “próprio a comum”, e, ainda, “a abstrato”, quando passa a nomear uma condição, a saber, a que articula os termos morte e vida, que são, ambas, da mesma condição severina.

Eis em **Morte e Vida Severina** a percepção aguda da presença desse “novo humanismo” do poeta, assinalado por Merquior. É pela descrição poética apurada de uma condição existencial verificável e objetiva – tanto do ponto de vista do ambiente geográfico (o Nordeste) como do sujeito social (o retirante) – que o poeta é entranhadamente humano: é um humanismo “de fuga do indivíduo” – no sentido do indivíduo incondicionado, singularizado ou intimista – mas um humanismo “na direção do mais amplo que o artista pode aspirar”. (2007, p. LXIV).

O humanismo não-subjetivo, ou, melhor, esse carácter humanístico objetivo e anti-lírico que JCMN suscita em sua obra, também será percebido, apreendido e examinado nos poemas que aqui serão trazidos à análise logo mais:

Em **Dois Parlamentos** (1958-1960), mais precisamente no poema longo intitulado “Festa na Casa-Grande”, também se verifica a presença de um grupo de pessoas muito específico e determinado, o qual é a própria temática ou o objeto central focalizado no discorrer de todo o poema. Esse ser social é tratado com o nome de ‘*cassaco de engenho*’. É essa a figura humana – absolutamente real e circunscrita numa realidade objetiva – trabalhada nessa composição de JCMN; do início ao fim do poema, na abertura de cada estrofe, abre-se com o verso “O cassaco de engenho”, que é o mote essencial, motivador de toda observação, a própria razão – e razão humanista – do poema.

De modo semelhante, a mesma espécie de humanismo é visível em **O cão sem Plumas**, outro poema que será investigado aqui. Nele, a figura humana diz respeito a uma outra

coletividade – também oprimida por uma realidade dura – mas agora se referindo aos habitantes pobres que moram às margens do Capibaribe, na cidade do Recife. JCMN ali estabelece uma simbiose impressionante entre o rio e os moradores junto dele, vivendo como o rio negro, de lama negra, como cães “sem plumas”. A figura humana é também considerada desde o ponto de vista de uma amplitude maior, que diz respeito uma aguda compreensão de todo um tecido social e existencial que envolve o indivíduo, condicionando-o e o determinando.

Indo mais além sobre essa questão que, seguramente, envolveu uma preocupação do poeta em trazer o aspecto humano para dentro de sua poesia, Merquior sugere em JCMN a presença marcante de um “autêntico classicismo, fortemente apegado ao que de mais sólido existe, a essa inteiriça realidade do universo” (2007, p. LXIV). Isso porque o próprio classicismo autêntico implica tal atitude, “pois o culto do homem só é capaz de viver em plena visão da terra, do ambiente, do campo onde os homens lançam todos os desejos e sofrem todos os destinos”. (p. LXIV).

Nos poemas supracitados isso é absolutamente latente: as figuras humanas ali apresentadas estão em estreita relação e estrita determinação com o ambiente e a terra, e, conseqüentemente, é nela que seus destinos são irremediavelmente traçados.

JCMN imprime na carnadura poética a própria realidade, a “renúncia à fantasia é a força maior: a compreensão do mundo ainda é mais válida e energética do que a vã tentativa de evasão” (MERQUIOR, 2007, p. LXIV). Sua poesia está circunscrita dentro de um sistema lúcido que exprime o existente, “um sistema cerrado que sempre responde ao mundo e se torna expressão de todos os seus gritos”. (p. LXIV).

E se ela é “fria” ou dura, cortante ao estilo das facas, é que o mundo assim se apresenta aos seus olhos. Se a realidade por ele focalizada transmite a dureza da vida, a sua poesia assim o deve ser. “Querem a poesia amena? Primeiro que a vida se faça amena”. Comparável ao “programa de Dante, de Shakespeare e de Goethe”, JCMN é o “realista” que “nos lança em rosto todos os sentidos”. (2007, p. LXIV).

Uma vez destacadas até aqui as marcas e as características do poeta que o diferenciam no panorama da literatura nacional, bem como amparado por um arcabouço teórico pautado por discussões levantadas pelos críticos e estudiosos de sua obra, migramos agora aos poemas, nada amenos.

3. O CÃO SEM PLUMAS: *O HOMEM DO MANGUE*

O cão sem plumas é um poema longo e pode ser lido pelo viés sociológico, pois é tecido a partir de condições e constatações socio-históricas e socioeconômicas, (e mesmo biográficas do autor) bem delimitadas. Nele, o autor revela-se com um pujante posicionamento crítico e, na feitura do poema, articula-se o fenômeno da migração, da cidade e da criação literária.

Em **O cão sem plumas**, o escritor transpõe os deslocamentos do humano e da vida na forma de uma transfiguração poética contundente: o poema reflete o processo migratório que adensou as cidades brasileiras (no caso, o Recife) onde homens e mulheres pobres do árido sertão, vivendo em condições precárias de subsistência, vêm às cidades em busca de oportunidades mais dignas e satisfatórias de trabalho e, por extensão, de vida. Assim, a obra origina-se dessa percepção dos emigrantes do sertão e também da zona da mata que vieram ao Recife – em parte pela decadência do ciclo da cana de açúcar, a partir do momento em que os velhos engenhos foram sendo substituídos pelas usinas –, e que passaram a viver em condições subumanas de subsistência instalados nos mucambos à beira do mangue.

Porém, chegando a grande cidade, eles não encontraram acolhimento esperado. Pelo contrário, adversidades tão ou mais cruéis que as sentidas na vida interiorana os aguardavam: na metrópole, passaram a viver em condições precárias, formando um adensamento de indigentes abandonados pelo poder público nas questões mais diversas, como o problema da higiene e da saúde, com esgotos correndo a céu aberto, e residindo em áreas sem qualquer planejamento habitacional, onde as famílias vivem amontoadas nos conhecidos mucambos e palafitas à beira do rio Capibaribe, que corta a capital. Historicamente, esse conglomerado de imigrantes forma um grupo social bem definido, que são os excluídos da cidade instalados nas periferias e, no caso do poema, instalados às margens do rio Capibaribe, que passam a extrair a sua subsistência do ambiente de manguezal, vivendo de pegar caranguejos em meio à lama.

É, portanto, o complexo social e histórico desse processo de movimentos migratórios ao litoral que serve de matéria-prima motivadora do poema. O que permeia a obra é a imagem absoluta da lama, que envolve tudo, e nas estrofes transparece uma paisagem sufocante que absorve o humano, que o desumaniza e o animaliza de modo radical, figurando assim a degradação do humano no âmbito do social. Por isso, destaca-se o forte tom descritivo e ácido dos versos. Apropriando-se e refletindo a temática, o poema apresenta-se numa dicção áspera, contudo, mesmo sendo um texto de cunho social, o poeta nunca resvala para o partidário ou panfletário, o que reveste a obra de um carácter excepcional.

Esse poema, publicado em 1950 (assim como o outro a ser analisado, “Festa na Casa-grande”, 1960), revela um poeta crítico que se empenha num esforço que o enquadra numa gama de escritores que, a partir da segunda metade do século XX, buscam traçar uma interpretação autêntica do Brasil. Assim, num tempo em que o ensaio e o romance ressaltavam-se como formas literárias afiadas na interpretação da sociedade, JCMN se impõe um desafio singular, que é o de:

abordar algumas questões enraizadas na história social do Nordeste e do Brasil, não pelo uso do ensaio ou do romance, mas do verso. Em suma: como dialogar com certa tradição cultural de interpretação do Brasil (e das condições de vida dos brasileiros, em suas várias regiões geográficas e culturais) e de criação literária, demonstrando que a complexidade dos processos históricos abordados nas ciências humanas poderia ser contemplada também pela poesia (é claro, levando em conta a especificidade que diferencia o fazer literário e o fazer científico)? (RAMIRES, p. 32, 2009).

Quanto à estrutura do poema, percebe-se que o autor incorpora traços caracteristicamente modernistas. Sabe-se que, em grande parte de sua obra, ele vai preferir o rigor técnico do verso metrificado e das formas fixas, com a presença reinante da rima toante, acentuando marcadamente uma filosofia de composição de singular dicção que, inclusive, vai na contramão das premissas libertárias dos modernistas, como se viu nos primeiros tópicos deste trabalho. Contudo, no caso de *O cão sem plumas*, a escritura se desenvolve sem a obsessão formalista do autor no plano da metrificação, revelando-se com isso a versatilidade do poeta no manuseio das formas livres de composição, uma vez que, no poema, reina uma das maiores expressões dos modernistas, que é a força e a dinamicidade do verso livre.

O poema longo, que foi lançado individualmente em forma de livro, é composto por 425 versos distribuído em 51 estrofes. Ele é marcado pela irregularidade na metrificação, pela disposição de versos díspares resultando numa acentuada assimetria das estrofes. Contudo, essa irregularidade na forma, ausente de simetria, de modo nenhum significa descaso em relação à composição: à medida que se lê a obra, sente-se o rigor e a primorosa técnica na confecção da tessitura do poema, nas escolhas vocabulares, nas associações de imagens etc., frisando uma vez mais que a liberdade formal não implica, de modo nenhum, qualquer negligência na composição em relação a outros aspectos.

Como princípio estruturante de todo o poema, pode-se citar desde logo a reiteração de determinados termos e imagens, as quais o poeta trabalha e retrabalha em todo o texto em um constante retorno a elas; no entanto, a cada retomada, os tais signos assumem mais densidade semântica, uma nova roupagem significativa, o que afinal caracteriza e enriquece seu texto

poético, visto ser uma técnica de reelaboração que acaba explorando os múltiplos sentidos possíveis das palavras, dando a elas maiores dimensões e força e de expressividade.

Assim, a reconstrução de certas metáforas (dentre elas a principal, a do ‘cão sem plumas’) é uma constante que atravessa o poema de modo dinâmico e criativo; imagens poéticas criadas pelo autor ressurgem no texto, mas a cada vez com novos contornos e associações surpreendentes e até inusitadas, gerando – as mesmas palavras – efeitos estéticos diversos em diferentes instâncias do texto.

Se, de um lado, existe a liberdade formal explícita no tocante à confecção dos versos e estrofes, a técnica de recorrência e de reconstrução de signos, metáforas e imagens poéticas revela um rigoroso processo de composição realizado no interior da obra. Numa mesclagem ampla que envolve o Recife e o rio Capibaribe, os habitantes dos mucambos e a paisagem natural, as imagens do poema são retrabalhadas no sentido de captar e interiorizar a aguda realidade (tanto natural como histórico-social) da região, a qual se condensa numa composição estética elogiável surgida da apreensão sociológica aguda do poeta. Visto isso e destacadas tais preliminares, migra-se agora à leitura e análise do texto poético:

A primeira parte do poema, “I. Paisagem do Capibaribe”, é dedicada à descrição do rio Capibaribe, e neste primeiro momento não se toca no aspecto humano da paisagem, ao menos diretamente. Grande parte da descrição do rio baseia-se em comparações inusitadas, e é aqui que já surge a metáfora mais marcante do poema, cão sem plumas, que leva o título do poema.

No primeiro verso, o poeta compara o rio a um cachorro mendigo: “A cidade é passada pelo rio/ como uma rua/ é passada por um cachorro” (2007, p. 81). Importante notar: cachorros que vagam pelas ruas geralmente são sem donos, desprotegidos, rejeitados, andarilhos sujos que passam fome, que não possuem lares e nem gozam de proteção.

A seguir, na segunda estrofe, intensificando semanticamente essa analogia entre o rio e a imagem do cão mendigo, o Capibaribe também lembrava “a língua mansa de um cão”, o “ventre triste de um cão” (aqui “ventre triste” pode estar referindo-se à fome sentida pelos cães vira-lata); sua água era turva, turva de um “aquoso pano sujo/ dos olhos de um cão” (2007, p. 81).

Na terceira estrofe é que surge a imagem metafórica mais marcante do poema, cão sem plumas. A palavra ‘pluma’, diferente de ‘pelo’, refere-se a algo pomposo, elegante, sutil, e que pode servir como elegante adorno. JCMN usa precisamente essa denotação da palavra para negá-la em absoluto ao longo de todo o poema: pois este rio, e os homens que habitam sua margem, são absolutamente como cães “**sem plumas**”.

Absolutamente ao avesso do encanto das plumas, o rio era deselegante e sem ornamentos, pois ele:

Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água. (2007, p. 81)

Sem a alegria da chuva azul, da fonte clara ou da água límpida, sem a vivacidade elétrica dos peixes⁵ ou a brandura da brisa, seu aspecto se situava completamente distante da sutileza e da claridade evocada pelas plumas. Ao avesso disso, no polo da negatividade descrito por Candido, o rio Capibaribe, roçando as margens do Recife, era espesso, denso e negro, sabia apenas:

[...] dos caranguejos
de lodo e ferrugem.
Sabia da lama
como de uma mucosa. (2007, p. 81)

Caranguejos, *lodo*, *ferrugem* e *lama* surgem como signos concretos (marca característica do poeta) que tipificam negativamente as propriedades elementares e constituintes desse rio.

Quando aparentemente surge um signo com denotação positiva, o escritor logo faz questão de manchá-lo com elementos de negatividade, como se percebe nos versos abaixo, em que o rio:

Abre-se em flores
pobres e negras
como negros.
Abre-se numa flora
suja e mais mendiga
como são os mendigos negros.
Abre-se em mangues
de folhas duras e crespos
como um negro. (2007, p. 82)

Se na paisagem do Capibaribe existem *flores*, elas são “pobres e negras”; se existe *flora*, ela é “suja e mais mendiga”. Além disso, em forma de comparação, traz-se a figura do *negro*

⁵ “Aquele rio/ jamais se abre aos peixes,/ ao brilho,/ à inquietação de faca/ que há nos peixes./ Jamais se abre em peixes.” (2007, p. 81-82).

que, somando-se, evoca toda a consciência histórica a que eles foram sujeitados por meio do processo da escravidão.

Outro ponto a ser observado do ponto de vista negativo da descrição do rio é a sua *estagnação*, que o tornava ainda mais denso e carregado, visto que figurava como doentia, marcada pela falta de vigor, a carência de vitalidade e saúde. O rio:

[...] tinha algo, então,
da estagnação de um louco.
Algo da estagnação
do hospital, da penitenciária, dos asilos,
da vida suja e abafada
(de roupa suja e abafada)
por onde se veio arrastando.

Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho. (2007, p. 83)

Aqui, novamente os signos *louco*, *hospital*, *penitenciária*, *asilos*, *vida suja* e *mofo* demarcam e qualificam a natureza da estagnação desse rio.

Ao final da sucessão de descrições do rio, marcadas por analogias inusitadas como o *cão sem plumas*, o poeta encerra a primeira parte do poema de forma interrogativa. Pontuando a tamanha pobreza e o declínio do Capibaribe, o poeta passa a indagar se poderia ele, o rio, em alguma parte remota ter se apresentado num aspecto mais feliz ou agradável:

Aquele rio
saltou alegre em alguma parte?
Foi canção ou fonte
Em alguma parte?
Por que então seus olhos
vinham pintados de azul
nos mapas? (2007, p. 83)

Na segunda parte do poema, “II. Paisagem do Capibaribe”, é que aparece, agora de forma direta, a figura humana, a saber, a descrição das pessoas que habitam suas margens, as quais coexistem em parceria e companhia do rio Capibaribe, que entre a paisagem fluía:

Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios

de lama e lama. (2007, p. 84)

Se o rio era denso, turvo e carregado por causa da lama, de modo semelhante os homens dali também conviviam com ela intimamente, pois estavam “plantados na lama”. Além disso, e não bastando, suas casas eram feitas de lama, e colocadas sobre ilhas, as quais também eram “coaguladas na lama”. De modo amplo, a população que habita as margens do rio Capibaribe na cidade do Recife é nomeada, inusitadamente, como uma “paisagem de anfíbios/ de lama e lama”. Ademais, esses homens são apresentados como se fossem parte integrante da vegetação local, como uma espécie vegetal ao algo do gênero (“homens plantados na lama”), homens entranhados àquele ambiente de “lama e lama”.

Nesse trecho, destaca-se sobretudo a densidade e a extensão significativa que o poeta imprime aos elementos pelo uso recorrente da palavra *lama*, a qual está ligada intrinsecamente a tudo que está disposto ali, ao rio, às casas, aos homens e às ilhas. Ela, a lama, torna-se como que um elemento constituinte e primordial, essencial e inerente a todos os objetos e entes que formam e constituem aquela paisagem de *anfíbios*. Assim, no poema, a lama figura como que um elemento indispensável, podendo ser comparada ao ar, à terra e à água, ou melhor, tomando o lugar desses, pois é como se a lama excluísse todos os demais elementos, impossibilitando a existência do ar limpo, da água cristalina, da terra enxuta e sólida, etc.

Como assinala Candido (1996, p. 42) em relação à rima na poesia moderna brasileira, este poema é absolutamente marcado pela “dessonorização do verso”, ou seja, pela supressão das rimas. Entretanto, é visível o uso de outros recursos, como a técnica da recorrência⁶ de palavras, que foi precisamente o recurso⁷ usado acima. É por meio da recorrência que JCMN amplia e estende o campo semântico da palavra *lama*, fazendo com que ela seja um elemento tônico que envolve a todos os demais objetos descritos no verso.

Sobretudo, a recorrência dessa palavra encontra seu ápice quando o poeta cita “paisagem de anfíbios/ de lama e lama”. Ali, a palavra ganha ainda mais concretude e força, passando a afirmar-se com uma potência marcante, de maneira a fazer-se absoluta. Não bastando falar “paisagem de anfíbios de lama”, o poeta estende para “paisagem de anfíbios/ de lama e lama” a fim de deixar explícita o tom absoluto desse elemento naquele ambiente.

Logo a seguir, pela recorrência a certas palavras no poema, é retomada a imagem do cão sem plumas, a mais significativa do poema, agora sendo trazida à tona para funcionar a título

⁶ “Além da rima, há outras homofonias, como a repetição de palavras, de frases e de versos, que se chama Recorrência - recurso muito usado na nossa poesia moderna.” (CANDIDO, 1996, p. 41).

⁷ Ao longo desse poema, JCMN usa desse recurso da recorrência em outras palavras que são ostensivamente usadas no poema, como *cão*, ou *cão sem plumas*, por exemplo.

de comparação àqueles homens que habitam as margens do rio, e isso a fim de melhor definir a condição existencial e social dos mesmos:

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado. (2007, p. 84)

Assim, JCMN segue a definir o que seria um *cão sem plumas*: ele, embora vivo, está numa condição limite, ao ponto de ser mais extrema que a de um “cão saqueado” ou “assassinado”. Resta a pergunta: por que a metáfora de um cão assassinado ou saqueado seria menos que a de um cão sem plumas (imagem daqueles homens), uma vez que, em geral, temos a morte como a questão mais extrema da existência? Um cão sem plumas seria mais que um cão roubado ou assassinado por estes possuírem algo que fosse motivo de roubo, ao passo que um cão sem plumas, de tão miserável, sequer tinha algo que fosse motivo para saque? Como aqui a imagem do *cão sem plumas* figura como um símile das pessoas que habitam as margens do rio Capibaribe, pode-se deduzir que elas – em sua realidade social e existencial – encontram-se numa condição extrema para além do estado de saqueados ou assassinados, o que, afinal, já seria uma condição suficientemente catastrófica. E, para melhor entender a abrangência desses versos, nada melhor que as palavras do próprio criador deles:

aquela parte em que eu “conceituo” a ideia de cão sem plumas é a seguinte: a gente que vive nos mangues do Recife sofre de uma exploração diferente da de um operário numa fábrica, por exemplo. Um operário é um homem roubado; é uma casa saqueada; é uma casa que, muitas vezes, de tão saqueada, cai, isto é, morre. Mas é um homem: tem uma profissão, um nome, etc., etc. Ao passo que as populações desses não chegam a países coloniais não chegam a ser saqueadas porque não chegam a ser casas, sequer; são menos que isso. Num operário roubam a sua força de trabalho, isto é, roubam um atributo de homem, como num pássaro se podem roubar suas plumas – atributo de pássaro. Nesses pernambucanos (como em todas as populações atrasadas do mundo [...] se rouba mais fundamentalmente: isto é, são roubados até no que eles não têm, como num cão a quem roubassem as plumas (MELO NETO apud RAMIRES, 2009, p. 36).

De maneira a melhor definir essa condição ostensiva, o poeta continua explicitando, e agora de forma ainda mais aguda no poema, o que significaria o símile do cão sem plumas: “É quando a alguma coisa/ roem tão fundo/ até o que não tem”. Por extensão, a significação desse

símile sugere que àqueles homens foi-lhes subtraído algo até ao extremo, roubados tão “fundamente” e para além do limite, sendo-lhes tirado tudo o que possuíam e mais o que nem sequer tinham, como uma réstia de humanidade e de dignidade, ou mesmo a possibilidade de obterem a estabilidade de um emprego formal em uma fábrica, por exemplo.

Em relação a esses homens, o rio também os conhecia. Como viu-se antes, o rio – que nada sabia da água limpa, água de copo de água, de cântaro – sabia melhor de outros elementos, como da lama, do caranguejo, da ferrugem e do lodo. Num processo em que o rio Capibaribe assume uma persona, portanto uma personificação, JCMN novamente retoma a reflexão sobre a capacidade que o rio tem de conhecer; assim, nessa convivência, o rio também conhecia de perto os homens sem plumas que habitavam ali:

O rio sabia
daqueles homens sem plumas.
Sabia
de suas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa. (2007, p. 84)

Nota-se aqui o extremo da construção poética cabralina, a adjetivação inusitada atribuída aos cabelos daqueles homens: “doloroso cabelo”, um cabelo que causasse dor. Refletindo-se um momento, pode-se enumerar várias partes do corpo que são suscetíveis à dor, mas quando o poeta lança que o cabelo daqueles homens pode ser doloroso, essa construção – aparentemente hiperbólica – conduz o leitor à seguinte indagação: se o cabelo daqueles homens é caracterizado como doloroso, quanto mais não o seriam as demais partes do corpo deles? De fato, isso soa alarmante e radical.

Também, semelhantemente à deselegância do rio exposta na parte I do poema, aqueles homens sem plumas não tinham, nos cabelos, maneira de manifestarem alguma forma de embelezamento ou de adorno (plumas). Pelo contrário, tinham um cabelo “de camarão e estopa”. Esse último, por exemplo, é considerado um pano inferior, o resíduo, a parte mais grosseira do linho refinado, sendo é frequentemente usado para limpeza ou para a indústria. Destarte, o cabelo – geralmente objeto de adorno, de exibição, de manifestação da beleza, etc. – se transforma em algo empobrecido, grosseiro, indelicado e desvalido.

Aliás, nota-se um efeito poético interessante que, afinal, o autor engendra em todo o poema, que é o uso particular de certos substantivos concretos com a função de qualificadores: *estopa* e *camarão* são dois substantivos concretos guiados a uma destinação específica, de pura adjetivação no interior do poema, porém, uma adjetivação singular, realizada de modo concreto

e conseguida através do uso de substantivos auxiliados pelo preposições, o que consegue criar o efeito de adjetivação particular, imprimindo assim uma marca especial ao poema.

Prosseguido, o rio, persona atuante no poema, sabia de mais coisas:

Ele sabia também
dos grandes galpões da beira do cais
(onde tudo
é uma imensa porta
sem portas)
escancarados
aos horizontes que cheiram a gasolina. (2007, p. 85)

Na estrofe, ganha realce o aparecimento da figura de linguagem do paradoxo: “é uma imensa porta/ sem portas”. Buscando aqui uma leitura dessa figura de linguagem no interior do poema, ela é passível da seguinte interpretação: sabe-se que, no sentido figurado, a palavra ‘porta’ pode funcionar como uma metáfora para oportunidades positivas (por exemplo, quando se diz: “abriu uma porta de emprego para mim”, “as portas do sucessos estão abertas”, etc.); portanto, nesse sentido, um signo positivo que denota expectativa, realização e esperança.

Sabendo desse sentido figurado da palavra, o paradoxo acima pode estar relacionando-se à própria esperança (misturada ao drama simultâneo) do sertanejo que foge da seca em busca de uma vida melhor: ele emigra do fundo árido do sertão e vem para o litoral, no caso do poema, para o Recife, buscando encontrar ali na capital novas oportunidades de vida, seja esta nas fábricas, símbolo do desenvolvimento e do capital na modernidade, ou mesmo na caracterização de um emprego formal (ao que o poema sugere: o rio sabe “dos grandes galpões à beira do cais”). Contudo, ali chegando, o sertanejo encontra apenas uma cidade estratificada que lhe nega o acolhimento ou melhores condições de vida que sonhara.

Essa mesma constatação, a saber, da busca por uma porta, da esperança do imigrante e do desapontamento que se segue a essa esperança– o paradoxo fundamental da grande porta sem porta – é encontrada em outros momentos na obra cabralina, e que aqui cabe estabelecer uma conexão, visto o diálogo ser explícito: a busca por essa “imensa porta” é excepcionalmente narrada em **Morte e vida severina**, na saga de Severino, a personagem retirante central do poema.

Depois de desfiar a sua ladainha no longo trajeto até o litoral, caminho em que só encontrou as aparências e as manifestações variadas da morte, chega finalmente ao Recife, a cidade que representava, para o retirante, uma porta, a esperança de uma vida melhor, ou, ao menos, uma condição de vida que aumentasse “na quartinha, a água pouca/ dentro da cuia, a farinha,/ o algodãozinho na camisa,/ ou meu aluguel com a vida” (2007, p. 168).

Porém, chegando à cidade, sua esperança é logo abalada pela conversa de dois coveiros, os quais expõem a estratificação da cidade e a ilusão dos retirantes que migram para o litoral na busca de nova vida. Falando sobre o cemitério dos indigentes e de quem ali é sepultado, os coveiros dialogam:

— É a gente dos enterros gratuitos
e dos defuntos ininterruptos.
— É a gente retirante
que vem do Sertão de longe.
— Desenrolam todo o barbante
e chegam aqui na jante.
— E que então, ao chegar,
não tem mais o que esperar.
— Não podem continuar
pois têm pela frente o mar.
— Não têm onde trabalhar
e muito menos onde morar. (2007, p.166-167).

Escutando essa conversa, Severino tem um choque de realidade que desmistifica toda a expectativa que ele vinha alimentando ao longo do trajeto, já maculado pela morte. É fugindo da morte que Severino está, mas ele acaba se deparando com o que, segundo os coveiros, é a sua própria condenação. Mais adiante, a conversa entre as personagens trata de desmistificar essa esperança de modo ainda mais radical, pois, na conversa, afirmam que os retirantes, ao invés de fugirem do espectro da morte, é a ela que estão se dirigindo quando migram para o Recife: “– E esse povo de lá de riba de Pernambuco, da Paraíba,/ que vem buscar no Recife/ poder morrer de velhice,/ encontra só, aqui chegando,/ cemitérios esperando./ – Não é viagem o que fazem/ [...] aí está o seu erro:/ vêm é seguindo seu próprio enterro” (2007, p.166-167).

Diante desse desapontamento enorme, a desesperança ataca o sertanejo e tudo se converte em uma enorme desilusão; afinal, tudo transparece nítido, como uma promessa vã, a viagem fora inútil, e isso inevitavelmente conduz Severino à ideia de um suicídio: “E chegando, aprendo que,/ nessa viagem que eu fazia,/ sem saber desde o Sertão,/ meu próprio enterro eu seguia./ Só que devo ter chegado/ adiantado de uns dias;/ [...] A solução é apressar/ a morte a que se decida” (2007, p.166-168). A ideia de suicídio também reaparece na conversa que Severino tem com mestre carpina, homem que vive nos mucambos às margens do Capibaribe, portanto, também um dos *homens sem plumas* que JCMN descreve em **O cão sem plumas**. Segue: “— Seu José, mestre carpina,/ que diferença faria/ se em vez de continuar/ tomasse a melhor saída:/ a de saltar, numa noite,/ fora da ponte e da vida?” (2007, p.166-171).

Esse diálogo com o poema **Morte e vida severina** foi brevemente trazido aqui visto ser possível traçar uma estreita relação entre ele e o poema **O cão sem plumas**. Além de serem

ambientados no mesmo lugar, principalmente quando se tratando da parte que diz respeito ao Recife e da presença do rio Capibaribe, que é atuante em ambas as obras, figurando como um dos elementos fundamentais das mesmas. Ademais, **O cão sem plumas** assemelha-se a uma extensão do primeiro, como se um poema mais pontual, concentrado unicamente na cidade do Recife que, afinal, é o local onde se finaliza o drama de Severino, em **Morte e vida severina**, o qual passa por várias cidades e vilas até chegar à capital pernambucana que, por sua vez, é onde se centrará o poema **O cão sem plumas**.

Numa análise mais profunda, ambos os poemas tratam da mesma problemática social. Esses homens, habitantes dos mocambos e que convivem com a lama (como descrito em **O cão sem plumas**), são constituídos dos próprios retirantes que vieram do sertão adentro, e que estão simbolizados nas figura de Severino, como deixa explícito um dos coveiros em **Morte e vida severina**: “— Eu também, antigamente,/ fui do subúrbio dos indigentes,/ e uma coisa notei/ que jamais entenderei:/ essa gente do Sertão/ que desce para o litoral, sem razão,/ fica vivendo no meio da lama,/ comendo os siris que apanha;” (2007, p.167). Severino, questionando seu José, pergunta há quanto tempo ele vive no ‘lamaçal’, e o próprio José, mestre carpina, afirma ser, também ele, um retirante que, como Severino, também veio em busca de nova vida e se decepcionou:

— Seu José, mestre carpina,
que lhe pergunte permita:
há muito no lamaçal
apodrece a sua vida?
e a vida que tem vivido
foi sempre comprada à vista?
— Severino, retirante,
sou de Nazaré da Mata,
mas tanto lá como aqui
jamais me fiaram nada:
a vida de cada dia
cada dia hei de comprá-la. (2007, p. 170)

Dessa maneira, se **Morte e vida severina** trata especialmente da questão dos retirantes, o poema **O cão sem plumas**, de modo mais pontual, trata do que sucedeu a esses retirantes, qual a situação que passaram a vivenciar quando chegaram propriamente ao Recife, e qual a (sub)vida que passaram a levar ali, à beira do rio-mangue Capibaribe. Assim, ambos os poemas resultam da reflexão sobre a mesma questão social e, nesse sentido, um poema pode ser entendido como o desdobramento do outro.

Portanto, retomando a consideração sobre a antítese da estrofe supracitada, ela significa o próprio Recife ambíguo que, de um lado, é a cidade-capital onde habitam os abastados e, de

outro, a cidade-mangue, o rio-mangue com seus habitantes. Dessa forma, a “imensa porta sem portas” é o próprio paradoxo real vivido e sentido pelo retirante nordestino, o qual se desencontra com sua própria esperança quando chega à cidade que, afinal, não lhe oferece o acolhimento e a dignidade que sonhara. Assim, a antítese revela-nos esses homens que migram, (muito bem retratados na figura de Severino), mas que passam a ser condenados à subvida no mangue, às margens ignoradas do Capibaribe, à margem também da sociedade, ou da alta sociedade: e nas salas aconchegantes, “mas de costas para o rio,/ que “as grandes famílias espirituais” da cidade/ chocam os ovos gordos/ de sua prosa” (2007, p. 83). Cultivando o *status* e a pompa, o estrato abastado do Recife fecha os olhos à realidade vizinha, ignoram-na, pois ela aturde e os incomoda, ao mesmo tempo que, também, de certa forma, os condena.

Somando-se a essa compreensão, a palavra *horizontes* também está presente na estrofe trazida acima. Isoladamente, o signo inspira beleza ou algo positivo, também podendo servir como uma indicação metafórica relacionada ao futuro, às expectativas e aos planos no horizonte de expectativa de um indivíduo. Contudo, e novamente numa espécie de paradoxo, JCMN aproxima termos díspares, promovendo com isso um efeito ímpar: esses horizontes do Recife não são agradáveis, pois são “horizontes que cheiram a gasolina”. Novamente, nota-se a preferência pelo signo concreto que ativa os sentidos (no caso, o olfato, pelo ideia do cheiro de gasolina), o qual é usado no intuito de promover a significação de algo que, na verdade, é de cunho abstrato: trazendo a percepção concreta do cheiro de gasolina misturado à dimensão metafórica da palavra ‘horizontes’, se produz um efeito que induz a essa sensação desagradável (meio concreta, meio abstrata), que é a da falta de expectativas, a do futuro frustrado, a da desesperança, etc. o que, afinal, é vivenciado amargamente pelos habitantes-retirantes do mangue.

A seguir, o poeta equipara os homens – “homens ossudos” – a pontes e sobrados, afirmando que, nessa “magra cidade de rolha”, os homens, as pontes e os sobrados, de igual modo, “secam até sua mais funda caliça”. Nota-se que aqui o homem é levado à condição de coisa, coisificação ou reificação em termos marxistas, e devido mesmo a essa aguda exclusão social a que está exposto no ambiente em que vive. Ainda, o adjetivo ‘*ossudos*’ remete à própria desnutrição daqueles homens, problema, aliás, preocupante e de expressivo lastro no nordeste brasileiro.

Então, em relação àqueles homens semelhantes às construções envelhecidas e decadentes, o poeta assinala que eles “secam até sua mais funda caliça”. O termo ‘*caliça*’ significa pó ou fragmento, seja de argamassa, cal, concreto, etc.; um resíduo poroso que se

forma com o passar do tempo, aquilo que se solta de paredes ou tetos envelhecidos, e que também aparece de modo mais visível em restos de construções ou de uma recente demolição.

Fazendo o uso de mais esse substantivo concreto, e ligando-o aos homens, JCMN cria um efeito singular: equiparando os homens sem plumas a pontes e sobrados ossudos e decadentes, o poeta transmite, com o uso desse signo concreto ligado à humanidade dos indivíduos, o que parece ser – por isso – uma significação de ordem abstrata. Essa ‘caliça’ que os homens carregam em si, metaforicamente, surge como uma espécie de essência pobre e decadente que os homens daquele lugar pantanoso portam em si, mas que também sofrem, pois ela é uma essência que se deteriora, que se desfaz, uma substância que, com o passar do tempo, vai secando e se desfazendo num elemento caótico e frágil que se desprende e que já não é nenhum sinônimo de robusteza ou de estabilidade do indivíduo, mas que, pelo contrário, sugere a derrocada e a fraqueza. É em vistas de evocar precisamente esse sentido que emerge a imagem da caliça: o que antes fora concreto, argamassa, sinônimo de firmeza e estabilidade de uma construção, se converte em um elemento que se esvai, um resíduo poroso que desintegra uma ordem antes estável e firme.

Aliás, confirmando o uso desse termo concreto com uma finalidade abstrata, o poeta aponta que, nos homens, a caliça é algo íntimo quando afirma que eles “secam até sua mais funda caliça”, denunciando assim uma dimensão inerente e intrínseca atribuída ao termo quando conectado aos homens. Ademais, o uso do termo não seria cabível se observado apenas do ponto de vista exterior ou concreto, em seu sentido literal, visto não ser verossimilhante à realidade concreta daqueles homens, pois eles não vivem em um lugar seco (propícios a secar literalmente), mas num ambiente de manguezal; portanto, nesse entendimento, a ideia de ‘secar’ (“secam até sua mais funda caliça”) deve ser entendida em uma dimensão que migra muito mais para o plano do simbólico, a uma leitura metafórica do que poderia se constituir esse ‘secar’ e essa ‘caliça’ que os homens carregam em si. Em alguma medida, algo análogo ao que ocorre nas personagens de **Vidas Secas** (1973), em que a secura atinge a alma, tornando árida a própria humanidade.

Aquele rio-mangue, em sua estreita convivência com os homens manguezinhas, os conhecia melhor em sua secura (que, como supracitado, sugere ser um ‘secar’ muito mais voltado a uma interpretação simbólica-metafórica). Assim, o poema, no momento a seguir, concentra-se a descrever a maneira como aqueles homens secam, revelando uma secura muito mais agressiva, extrema e aguda:

Mas ele conhecia melhor
os homens sem pluma.
Estes
secam
ainda mais além
de sua caliça extrema;
ainda mais além
de sua palha;
mais além
da palha de seu chapéu;
mais além
até
da camisa que não têm;
muito mais além do nome
mesmo escrito na folha
do papel mais seco. (2007, p. 85)

Eles, os homens que moram à beira do rio, sofrem de uma *secura* mais severa, e é claro que ela deve ser entendida do ponto de vista figurado; o *secar* (num sentido de esgotar, murchar, definhar, exaurir) transmite a aguda ideia da condição existencial rude e severa a que aqueles indivíduos estão expostos, um ambiente que os exaure e os consome, seja no plano físico e da própria existência, como no plano do espírito. Sendo a natureza desse *secar* de ordem muito mais simbólica e aberta, ele é um tanto indefinido, abrindo espaço para especulações interpretativas possíveis. Contudo, embora essa *sequidão* deva ser entendida como de ordem metafísica e imaterial, para de alguma forma mensurar e dar a entender o grau da *secura* simbólica que os homens sofrem, JCMN novamente usa de termos absolutamente concretos e palpáveis, como a caliça, a palha, a palha do chapéu, a camisa e a folha de papel.

A seguir, o poeta acentua ainda mais a condição dos homens manguezinóis naquele lugar. Junto ao rio-mangue, aqueles homens não prosperam, pelo contrário, são condenados a uma espécie de ruína existencial:

Porque é na água do rio
que eles se perdem
(lentamente
e sem dente). (2007, p. 85)

Percebe-se também aqui o aparecimento de outro substantivo concreto, '*dente*', e, no contexto da estrofe, simbolizando um signo de resistência, de força, mas que, no entanto, os homens não possuem. Interessante observar que o próprio ambiente de manguezal corrobora à ideia de flacidez e desagregação, que desintegra as coisas, e, num ponto extremo, inclusive os homens que, na água desse rio-mangue, metaforicamente vão se perdendo, se perdendo

“lentamente” até o derradeiro momento em que “num homem se rompe/ o fio de homem”. (2007, p. 86).

Logo a seguir, JCMN vai melhor esclarecer como se dá esse declínio dos homens que moram ali, e a imagem da lama é aqui retomada com força, se tornando um elemento fundamental, e agora servindo para a definição do próprio homem, – uma lama humana –, e não somente a parte integrante do rio Capibaribe:

Na água do rio,
lentamente,
se vão perdendo
em lama; numa lama
que pouco a pouco
também não pode falar:
que pouco a pouco
ganha os gestos defuntos
da lama;
o sangue de goma,
o olho paralítico
da lama. (2007, p. 86)

Atente-se: não é meramente perder-se na lama, mas sim perder-se “em lama”. Os homens como que incorporam a lama, a natureza da lama, nela se convertendo; a lama, então, passa a simbolizar a apropriação de uma espécie de essência ou determinação negativa que é infundida e interiorizada por eles (como no caso da caliça visto anteriormente). Aqui, não se trata mais da lama do rio (a lama que é parte integrante dele), mas sim de uma lama humana, a qual também passa a ser parte integrante dos homens sem plumas. No tocante a isso, pode-se perceber um anagrama instigante e revelador: a palavra ‘lama’, com apenas uma troca na posição de uma letra, se transforma em ‘alma’.

Uma vez sendo incorporada à humanidade daqueles indivíduos, ela é uma lama que também, “pouco a pouco”, “(...) não pode falar”. Ou seja, isso reflete a própria condição calada, sem porta-vozes, daqueles homens sem representação social e sem discurso, que estão abandonados a uma situação de miséria extremada que os amordaça e os silencia. Essa determinação que a lama metaforicamente imprime àqueles homens se torna ainda mais grave quando, “lentamente”, eles vão adquirindo os “gestos defuntos da lama”, o “sangue de goma”, e o olho – não mais dinâmico e vivo, mas infectado –, “o olho paralítico/ da lama”.

A força da imagem da lama, agora aplicada aos homens, remete novamente à ideia da estagnação que, na parte I do poema, era a do próprio rio: toda a estagnação do denso Capibaribe é transferida aos seres humanos habitantes de suas margens, mas agora uma estagnação diversa, de ordem social e humana. Claro que essa lama, quando relacionada aos homens sem plumas

(no hábil uso do substantivo concreto com uma finalidade abstrata), remete a algo da própria condição existencial daqueles indivíduos, à própria situação social marcada e fragilizada pela instabilidade, pela paralisia e a aniquilação social, que, afinal, o signo da lama marca muito bem.

A seguir, a simbiose entre os elementos fundantes do poema é altamente adensada; o rio, a lama e os homens se amalgamam, e um ente influi e passa a existir a partir do outro em um vínculo estreito e contínuo, no qual a lama funciona como o elemento catalisador comum, o elo essencial e primordial que une todos, e que faz parte de todos:

Na paisagem do rio
 difícil é saber
 onde começa o rio;
 onde a lama
 começa do rio;
 onde a terra
 começa da lama;
 onde o homem,
 onde a pele
 começa da lama;
 onde começa o homem
 naquele homem. (2007, p. 86)

Nessa paisagem do Capibaribe, tudo é dissonante, assimétrico e inarmônico, e as coisas, os significantes, não correspondem exatamente ao conceito do significado (para usar aqui os termos de Saussure) comumente atribuído a eles. Aquele rio não corresponde ao conceito de um rio limpo, azul, com peixes etc. e chega a ser difícil saber onde de fato começa o que se pode chamar de um rio; de igual modo, difícil também é saber onde a lama passa a se distinguir do rio, visto que rio e lama são tão entranhados um ao outro que, fundidos, conturbam os significados próprios e mais ou menos estáveis que cada um poderia individualmente portar.

Somando-se aos elementos naturais da paisagem (ao rio, à lama), aparece a figura do homem que, na construção cabralina, passa a ser parte integrante e derivada da paisagem natural do Capibaribe, aparecendo ali como se fosse um ente animalizado que nascesse a partir da lama (“onde o homem,/ onde a pele/ começa da lama”), feito os seres que vivem ali, com os caranguejos ou os siris. Essa intrigante construção poética de JCMN pode refletir a aguda exclusão social a que os manguezinos são subjugados: não encontrando oportunidades ou meios efetivos de engajarem-se na sociedade, no ambiente social, eles ficam sem escolhas; assim, resta-lhes tão somente serem absorvidos e confinados na paisagem natural do mangue, que afinal os acolhe e os plasma a partir de sua própria lama.

A condição animalizada revela-se mais intensa quando o poeta inquirir e põe em dúvida a própria humanidade daqueles homens sem plumas, quando diz: “difícil é saber/ (...)/ onde começa o homem/ naquele homem”. Como ao rio Capibaribe, que não corresponde ao conceito de um rio simpático ou cativante, ou ao menos a um conceito usual e aceitável do que fosse um rio (como vimos na primeira parte do poema), aqueles homens que residem as suas margens também não correspondem o conceito mais ou menos universal do que poderia ser um homem civilizado⁸; o homem dali, como ao Capibaribe, parece não significar nem portar em si um significado plausível e admissível que supere as mínimas expectativas do que seria o humano, o ser humano, ou seja, aquilo que o faz distinguir-se do plano animal mais grosseiro.

Afigura-se que os homens de **O cão sem plumas**, pela extrema condição existencial a que estão expostos, não conseguem ascender (ou são impedidos de) ao nível do que seria o conceito do humano, ao menos do de cidadão ou de um homem comum, e é isso o que o poeta descreve a seguir, centrando-se na realidade daqueles homens, de sua humanidade precária que vai até para aquém do homem:

Difícil é saber
se aquele homem
já não está
mais aquém do homem;
mais aquém do homem
ao menos capaz de roer
os ossos do ofício;
capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga o braço;
capaz
de ter a vida mastigada
e não apenas
dissolvida
(naquela água macia
que amolece seus ossos
como amoleceu as pedras. (2007, p. 85-86)

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), em sua filosofia crítica e radical, bombardeou os sistemas filosóficos desde Platão, e via na definição de homem um conceito

⁸ O que eu quero referir aqui não é que os homens sem plumas, poetizados por JCMN, são incivilizados no sentido de serem inferiores, bestiais, maus, selvagens, ou qualquer coisa do gênero, naquele conceito que perdurou no período dos impérios, pelo qual os povos colonizados eram tratados como inferiores, bárbaros, bestiais, etc. Quando digo que eles não refletem o conceito de homem civilizado, quero dizer que, pela condição social de extrema carência e pobreza, eles foram impossibilitados de usufruir dos bens produzidos pela sociedade moderna. Portanto, são homens incivilizados no sentido de que a civilização não os acolheu de uma maneira ao menos digna, e nem proporcionou meios de uma subsistência e de sobrevivência mais justificável.

inferior que deveria ser superado. Assim, ele propôs a ideia do super-homem, a saber, um modelo que elevaria a humanidade, aquele que deveria ser atingido e que superaria todos os princípios, ideias e valores frágeis que, até então e segundo ele, sempre guiaram e definiram o homem erroneamente; (“O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem – uma corda sobre um abismo” (NIETZSCHE, 1987, p. 19)). O super homem, para o filósofo, seria um ser efetivamente superior alimentado por outros valores e ideias, que de fato ultrapassariam os dramas, as mazelas e as fraquezas do conceito que existia até ali, portanto um ser que ultrapassasse o limite e fosse para além do conceito de homem que existia na humanidade até então.

Fazendo um paralelo ao poema de Cabral (e, óbvio, guardadas as devidas proporções), surge, ao inverso, a imagem de um homem que está aquém do homem comum: ao invés de evoluir, transcender ou superar, ele retrocede a uma condição inferiorizada, a um nível que o poeta sugere ser inferior a uma condição que possa ser ao menos identificada como humana, de modo que aquele ser regride ao nível do animal, do ser animalizado, menos que humano, pois, como diz o poeta: “Difícil é saber/ se aquele homem/ já não está/ mais aquém do homem;” (2007, p. 86).

Claro que, no poema, essa condição precária, beirando o nível do inumano, é o próprio reflexo e o produto de uma conjectura social aguda e extrema vivenciada pelo povo nordestino, e, no caso de **O cão sem plumas**, pelos habitantes pobres dos mocambos e das palafitas à beira do Capibaribe, no Recife. Esse homem está aquém do homem não no sentido de lhe faltar humanidade como atributo essencial de homem, mas no tocante à sua instalação no âmbito do social: a sua ascensão como indivíduo da (e na) sociedade é inviabilizada, configurando-se, ao inverso, o fato desses indivíduos serem vitimados por um declínio social lamentável que beira à desumanidade, a uma condição propriamente desumana. Dessa forma, a humanidade, sim, é afetada pelas condições sociais extremas a que são submetidas as pessoas, ela se desintegra, se desconfigura; o fato social é tão forte que atinge o âmago do indivíduo.

Essa situação existencial vivida pelos habitantes do mangue se configura – em sua exclusão extrema – como uma forma de desumanização e, nesse sentido, eles são privados da condição de humanidade, dignidade, etc. e é isso que o poema busca ressaltar. Assim, surge a imagem de um homem diminuído, incapaz de alcançar o conceito mínimo de humanidade, e ele parece já estar “aquém do homem” como assim o podemos compreender; como citado acima, a aqueles homens-caranguejos foi-lhes roubado algo ao extremo, pois a um cão plumas, metáfora dos próprios manguezinos, “roem tão fundo/ até o que não tem”.

Os aspectos dessa desumanização ressaltam-se ainda mais na estrofe disposta acima. O homem do mangue já não tem sequer a “vantagem” de ser um homem comum, aquela condição de ao menos poder roer “(...) os ossos do ofício”: ou seja, eles não gozam de um emprego estável ou digno, mesmo precário, mesmo que “os ossos” de um ofício qualquer. Também, o habitante do mangue é um ser que já não é “capaz de sangrar/ na praça”: aqui, o termo ‘praça’ parece sugerir a ideia do lugar público, do encontro, da união de pessoas em torno de um ideal comum, da militância e da luta por algo, o que muitas vezes pode implicar a luta (‘sangrar’) por certas reivindicações. Isso indica que aquele homem não está disposto à luta, ao combate por mudanças radicais, não sendo mais capaz de empreender uma revolta que mudasse o rumo de seu horizonte de expectativa e de vida.

Ademais, o ambiente dormente e amortecido do mangue parece influir decididamente no comportamento daqueles homens, mesmo que essa influência seja no plano do simbólico, o que esteticamente enriquece o poema; todavia, semelhante ao entorpecimento e à inércia densa da lama do Capibaribe, os habitantes do rio estão como que anestesiados, sem o vigor de esboçar uma reação vigorosa de protesto contra algo que lhes pode fustigar, pois aquele homem parece não ser ao menos “capaz de gritar/ se a moenda lhe mastiga o braço”. Com isso, pode-se inferir a condição de degradação humana vivenciada ali: com suas vidas calcadas na lama do mangue, e a um ponto de extrema paralisia que evoca e imita a própria estagnação do rio na parte I do poema, mas que, no plano do humano, configura-se como um marasmo existencial que infundiu – naqueles homens – uma espécie de torpor e de insensibilidade frente à dor e à vida, uma apatia existencial.

Além disso, quando o poeta usa o signo da ‘moenda’, evidentemente tem um propósito maior: o termo remete a algo do passado, e que fora pujante no nordeste brasileiro, a saber, ao ciclo da cana de açúcar. Ali, também havia trabalhadores, os quais também eram explorados e viviam em condições precárias. Porém, vinda a decadência dos engenhos, muitos desses trabalhadores da zona da mata decidiram migrar, e muitos deles vieram parar ali no Recife, na beira do mangue, trocando a cana pela lama. Porém, nessa nova configuração social, não encontraram melhores condições, passando a ser ainda mais vitimados pela condição da metrópole: nos engenhos, ao menos eles gritavam (protestavam) se algo os feria, “se a moenda lhe mastiga o braço”; nessa construção, JCMN propõe uma diferenciação entre a classe de trabalhadores da cana no tempo dos engenhos em relação aos homens habitantes do mangue, catadores de caranguejos e siris: estes últimos parecem ter perdido a sensibilidade diante da dor, o ambiente do manguezal os tornou maleáveis, coadunando uma influência negativa sobre eles, de modo que já não oferecem qualquer resistência contra o infortúnio, ao menos uma

resistência oferecida por algo que precisa ser “mastigado”: o que resta à vida daqueles homens estagnados ali no mangue é apenas ser “dissolvida/ (naquela água macia [...])”, que os desintegra e os degrada lentamente.

Assim, chegamos à terceira parte do poema, que se intitula a *Fábula do Capibaribe*. Nesta, o foco novamente volta-se à paisagem natural, mais precisamente, essa parte do poema concentra-se na relação conflituosa que o poeta estabelece entre o rio-mangue e o mar. Nela, o autor trata de descrever o momento em que o Capibaribe desemboca no litoral, poetizando um interessante conflito entre rio e mar, o que sem dúvida tem implicações simbólicas que remetem ao humano.

Nesse trecho, o rio e o mar se configuram como paisagens opostas e antagônicas, mas que, não obstante, vivenciam uma relação conflitante e dialética. Como se viu na parte I do poema, o Capibaribe era sinônimo de algo turvo, denso, sujo, carregado de lama, a imagem de um cão imundo e mendigo, o cão sem plumas, rio sem qualquer encanto. Agora, porém, doutro lado, o autor traz ao texto poético uma configuração imagética controversa, que é a imagem grandiosa do mar azul, que representa absolutamente o oposto ao mangue, e sendo logo metaforizado como “uma bandeira azul e branca desdobrada” (2007, p. 87) que vem a representar a ideia de pureza e limpidez.

Todavia, o encontro entre o turvo e o claro, o sujo e o limpo torna-se, em algum momento, inevitável (na verdade, em todo momento, pois o rio está sempre despejando suas águas no litoral), uma vez que é impossível ao rio Capibaribe não cumprir o seu destino, que é precisamente o de desaguar suas águas negras no mar azul. Assim, de modo muito peculiar, o poeta trata de expor como se dá esse desaguar contra vontade, do rio no mar, o qual, por sua vez, também rejeita e repugna o rio. No entanto, o mar não o pode ignorar nem o rejeitar simplesmente.

Constituindo-se como paisagens opostas no poema, o mar toma uma nítida posição de superioridade em relação ao rio. Enquanto esse último possui elementos maleáveis e frouxos, já caracterizado pela ‘lama’ e a sujeira, o mar possui aspectos de limpeza e pureza: ele está sempre “com seus dentes e seu sabão/ roendo suas praias” (2007, p. 87): ou seja, ele age sobre um ambiente, o modifica, e a imagem do sabão e da praia branca vão absolutamente na contramão da imagem da lama do rio-mangue. Se, de um lado, o rio-mangue sugere o acúmulo, os resíduos, os detritos, etc., o mar tem uma obsessão pela higienização que, no entanto, é uma assepsia destruidora. Essa vocação asséptica do mar é revelada quando o mar é comparado a um “poeta puro/ polindo esqueletos”, a um “roedor puro”, a um “polícia puro”; e mais: “o mar/ com afã/ está sempre outra vez lavando/ seu puro esqueleto de areia” (2007, p. 88). Ademais,

com uma “carne vidrada, de estátua”, o mar também dispõe de “seu tão puro professor de geometria”. (2007, p. 88).

Evidentemente, nesse ponto da leitura e nos termos da configuração textual com que o poeta apresenta o mar, salta aos olhos toda uma disparidade e discrepância em relação aos trechos anteriores do poema, que tratam especialmente do rio e de sua paisagem manguezina, de modo que, a parti daí, toda a ideia do mar torna-se radicalmente oposta à realidade do rio-mangue.

Ele, o mar, é investido de “incenso” e tem “ácidos”, “a boca de seus ácidos”; o “estômago que come e se come” quer devorar e deglutir o que não incorpora nem reflete sua pureza de anil, afinal, ele não aceita o que não é espelho. É frente a essa configuração de mar, mar inimigo, que o rio se depara. Essa relação de superioridade e oposição aparece nitidamente quando o poeta, agora num processo de animalização do rio, revela o temor do Capibaribe ou se deparar com o mar, uma imensidão que lhe é antagonista, porém inevitável:

O rio teme aquele mar
como um cachorro
teme uma porta entretanto aberta,
como um mendigo,
a igreja aparentemente aberta. (2007, p. 88)

O mar, por sua vez, ao encarar a chegada do rio, rejeita tudo o que vem dele, tudo o que ele carrega em si, se pondo numa atitude de total aversão e negação: o mar, por um momento, se fecha ao rio, revelando uma repulsa violenta à chegada do Capibaribe, que vai beirando e adentrando em seus domínios. Assim, os versos a seguir representam um claro processo de exclusão, o qual também se amplia para o plano da exclusão humana e social que é vivenciada pelo habitante do mangue na capital pernambucana, de modo que se pode ler a relação rio/mar (criada por JCMN nesse poema) por uma ótica simbólica aplicada às relações humanas e sociais:

Primeiro,
[...]
Fecha o mar ao rio
seus braços lençóis.
O mar se fecha
A tudo que no rio
São flores de terra,
Imagem de cão ou mendigo. (2007, p. 88)

A seguir, o mar (também um ente personificado no poema) decide-se a uma segunda atitude, que também se configura como negativa; ao invés de receber e acolher as águas turvas do rio, como deveras elas se constituem, ele faz o movimento inverso: invade o rio-mangue com um ataque de fúria asséptica que busca impor à força uma espécie de “purificação” das águas sujas do rio, mas que, afinal, são as águas que constituem aquela paisagem manguezina, a forma de constituição do rio-mangue, a sua própria expressão de vida. O fato é que o mar não deseja acolher um rio sujo e pobre: ele quer que as águas fluviais que desembocam em si sejam o reflexo de sua própria imagem, ou seja, águas translúcidas, azuis e limpas. Também se deve levar em conta que essa suposta purificação ambicionada pelo mar é destruidora no seguinte aspecto: ela é uma limpeza que busca exterminar expressões de vida germinadas na paisagem do mangue, expressões que ali conseguiram prosperar, como as “flores de terra”, uma “ilha” ou uma “fruta”.

Segue o trecho que ilustra essa segunda ação do mar, como uma invasão à busca de uma “purificação”, mas que, na verdade é sinônimo de destruição:

o mar invade o rio.
 Quer
 o mar
 destruir no rio
 suas flores de terra inchada,
 tudo o que nessa terra
 pode crescer e explodir,
 como uma ilha,
 uma fruta. (2007, p. 88)

Embora o mar apareça numa posição de superioridade, figurando como uma personificação sempre ativa sobre o rio e exercendo sobre ele sua influência dominadora, nessa “fábula do Capibaribe” o rio-mangue não é absolutamente uma personificação passiva, moldável ou submissa às forças contrárias da supremacia do mar. Portanto, ele também vai armar sua luta contra o mar, pois também tem suas armas, sua força própria de reação contra o antagonista.

A partir desse momento – a saber, momento em que o rio começa a aparecer como atuante e ativo –, pode-se considerar que o poema, como um todo, toma outro rumo, que é o de uma afirmação positiva, o ponto de uma virada que vai dar a guinada final ao texto, já encaminhando à ideia que será desenvolvida na última parte do poema. É justamente a partir daí que o que fora antes o retrato do precário e do pobre, a imagem do rejeitado e do fracassado toma as rédeas do confronto, assumindo uma posição clara de embate e de responsabilidade

frente as circunstâncias adversas, não ignorando assim a necessidade da luta e do confronto em nome da afirmação da vida.

A primeira atitude do rio se mostra como a união em prol de uma organização capaz de se antepor ao antagonista maior, que é precisamente um empenho positivo de juntar forças para o confronto derradeiro contra o mar. (Por ocasião, esse trecho faz ecoar um outro poema de JCMN, o qual é marcante em sua obra e que também evoca simbolicamente a ideia de união em prol de algo maior e benéfico: o conhecido poema “Tecendo a manhã”, em que o canto dos galos, lançando seus fios de sol um ao outro, acabam por tecerem a claridade da manhã por uma força construtiva de solidariedade e convergência.). No poema, destaca-se o trecho⁹ em que o rio se junta a outros rios, promovendo a ideia de um ajuntamento participativo e positivo do que até então fora desarticulado e empobrecido no interior do texto.

À beira do confronto, no ápice do embate, o rio se detém em mangues e, em águas paradas, vai se juntando a outros rios semelhantes, se concentrando em lagunas e pântanos solidários, nos quais, afinal, a vida, mesmo fria, ferve. É dessa união que nasce uma força capaz de enfrentar a supremacia ameaçadora do mar, que ambiciona destruir as flores de terra, as frutas e as ilhas; juntos, os rios unidos preparam uma luta, mesmo que de água parada, contra o movimento ameaçador e destrutivo do mar.

Então, a seguir, a união dos mangues é comparada à símile de uma enorme fruta: “aqueles mangues/ são uma enorme fruta”. Ademais, uma fruta com um mecanismo interior próprio e capaz de produzir e de trabalhar o seu açúcar, enfim, apta a promover o seu amadurecimento e crescimento.

No trecho exposto a seguir, a positividade agora transparece como característica do rio-mangue, representado pela imagem de uma fruta que, mesmo violentada pela violência do corte, ainda resiste “trabalhando seu açúcar” e conservando em si a força capaz de se contrapor à adversidade ameaçadora da imagem do mar que, em sua fúria purificadora, almeja aniquilar tudo o que na paisagem do mangue pode “crescer e explodir”, como, por exemplo, uma ilha. Agora, a partir de um novo olhar sobre a constituição do mangue, o poeta detalha ainda mais a símile da fruta como imagem do Capibaribe, rio no qual percebe:

A mesma máquina
paciente e útil
de uma fruta;

⁹ Mas antes de ir ao mar/ o rio se detém/ em mangues de água parada. / Junta-se o rio/ a outros rios/ numa laguna, em pântanos/ onde, fria, a vida ferve. // Junta-se o rio/ a outros rios./ Juntos,/ todos os rios/ preparam sua luta/ de água parada,/ sua luta/ de fruta parada. (2007, p. 89)

a mesma força
 invencível e anônima
 de uma fruta
 — trabalhando ainda seu açúcar
 depois de cortada —. (2007, p. 89)

Assinala-se na estrofe acima algumas das escolhas lexicais de poeta que denotam esse novo rumo de sentido que começa a ser traçado no poema, escolhas essas que servem para dar a guinada positiva que finalizará o poema: os adjetivos ‘paciente’ e ‘útil’, o próprio substantivo ‘fruta’ e a construção ‘força invencível e anônima’ são escolhas vocabulares que até então não eram concebidas no texto, ou mesmo incompatíveis com a percepção que JCMN vinha imprimindo ao poema, pois quando se falava do rio Capibaribe ou das pessoas que viviam às suas margens, era sempre num tom decadente, empobrecido, com uma ótica precária e negativista que indicava mais uma pulsão de morte que de vida, de estagnação que de impulso. Assim, essa estrofe e suas escolhas vocabulares contribuem para o novo destino do poema – e de todo o seu conteúdo – em termos de sentido, a saber, o da evocação de um valor positivo em favor da vida e da luta pela vida que, afinal, emerge com toda força na parte IV do poema.

Esse ajuntamento irmanado do rio a outros rios, que é comparado a uma enorme fruta que resiste e que produz, vai eclodir na forma de criações absolutamente positivas que nascem ali na paisagem pantanosa do rio. O mar, afinal, com seus ácidos não consegue destruir o rio em sua força criadora e de resistência; da conglomeração das águas turvas e da união dos mangues, uma enorme fruta, e “gota a gota”, se constroem as construções otimistas; no limite da resistência contra algo maior que busca exterminar, à beira do confronto derradeiro, e como resultado da união dos desvalidos, afloram as criações positivas que surgem inusitadamente no texto, se comparado ao que até então era exposto:

Como gota a gota
 até o açúcar,
 gota a gota
 até as coroas de terra;
 como gota a gota
 até uma nova planta,
 gota a gota
 até as ilhas súbitas
 aflorando alegres). (2007, p. 89-90)

É a partir da força de resistência e da união, da cooperação coletiva de cada ente (“gota a gota”) em prol de um fim determinado, que se vence uma força corrosiva e antagônica, aqui representada pela personificação do mar, que não compatibiliza com as expressões de vida do

rio que, entanto, luta e consegue se afirmar positivamente. Assim, nascem o “açúcar”, as “coroas de terra”, uma “nova planta” e as “ilhas súbitas” que afloram “alegres”.

Novamente, reitera-se a expressividade do campo semântico das escolhas das palavras: agora, ao invés da lama e do sujo, eclode a imagem elegante de uma ilha; ao invés de “caliça”, que sugere o empobrecimento e a decadência, aparece a imagem de um “nova planta”, metaforizando a regeneração, o verde da esperança; também, o adjetivo “alegres”, que seria impensado nas primeiras duas partes do poema. Aqui, toma lugar uma afirmação da vida, e não mais se repercute a ideia de o ambiente do mangue ser um lugar de decadência existencial condenado à ruína (e, afinal, a imagem do mangue não pode deixar de ser positiva, pois, embora instável, é ele que provém o sustento de seus habitantes, sendo o hábitat dos caranguejos e dos siris pescados por eles), nem mais se percebe a evocação da estagnação doentia do rio e dos homens como fora desenvolvido nas primeiras partes do texto; pelo contrário, agora explode uma dinamicidade positiva que resiste, multiplica e se fortalece.

Toda a descrição dessa fábula do Capibaribe feita aqui (na contraposição do plano natural entre o rio *versus* o mar) tem sua implicação simbólica que se aplica ao plano social e humano do Recife, na estratificação radical da sociedade. Se, concretamente, o processo de exclusão apresenta-se no plano natural/natural (rio *versus* mar), simbolicamente ele representa um conflito na tessitura do social que, mais precisamente, é o dos próprios indivíduos habitantes do mangue, que são vitimados por um processo de exclusão que inviabiliza a ascensão social eficaz, depositos numa condição existencial que aprisiona e bloqueia uma participação social mais ampla, que pudesse proporcionar melhores oportunidades e condições de vida. Se, no plano natural, existe o antagonismo do rio e do mar, outro antagonismo pulsante da capital pernambucana é o contraste marcado pela desigualdade social radical: no mangue, um conglomerado precário de palafitas e mucambos; à beira mar, um lugar privilegiado.

Essa fábula de paisagens opostas, em que o mar assume uma posição de superioridade em relação ao rio, reflete simbolicamente a constituição social da metrópole, a divisão radical das classes que também sugere o poema, pois o poeta, embora foque no habitante do mangue, abre um breve espaço para falar diretamente de outra classe de pessoas, aquelas que, “de costas para o rio” são “as grandes famílias espirituais da cidade”. A rejeição do mar em acolher o rio Capibaribe expõe metaforicamente o que se configura como uma exclusão social exercida por parte dos indivíduos da elite da sociedade, aqueles que detêm os meios e os poderes, que lutam com todas as forças para manterem seus privilégios: assim como o mar não quer acolher o rio, certos extratos sociais não querem acolher outros, os desvalidos, os que ficam à margem da sociedade.

Além disso, a própria ideia de purificação que o mar pretende impor ao rio, às suas águas escuras e carregadas de lama, revela simbolicamente o fenômeno social em que determinados grupos, para acolherem outros, exigem que estes se tornem idênticos à sua imagem; não havendo a devida correspondência, seja esta nos níveis econômicos, de *status* social, de poder aquisitivo, etc., esses indivíduos devem ser afastados, ignorados, rejeitados e mantidos à margem. Outra interpretação possível é a de que certos grupos elitistas desejam apagar os outros indivíduos que não correspondem à sua classe; nesse caso, os desvalidos e os pobres são como uma espécie de mácula social, nódoa que envergonha as elites, que borram a paisagem recifense onde os ricos constroem as suas mansões; portanto, uma mácula que não deve ser curada mas sim extinguida, atacada; isso reflete-se perfeitamente no momento em que o mar invade o rio, pretendendo extinguir o que ali, de alguma forma, pode crescer e prosperar.

Visto que o poeta intitula essa parte do poema como uma fábula, cabe observações nesse sentido. Numa fábula clássica original, constrói-se uma história na qual figuram personagens animais que assumem tipicamente algumas características humanas mescladas às do próprio animal; nela, também há um desfecho que apresenta um ensinamento de ordem moral. JCMN articula aqui, como os dois personagens, o rio e o mar – mas se deve lembrar que o rio é também um “cão” sem plumas que, por sua vez, também implica no reconhecimento de um “homem” sem plumas. Assim, por detrás dos termos aparentemente dissociados das personagens da fábula clássica, ele inclui implicitamente os elementos desta.

Destaca-se, no trecho, a construção de uma fabulação engenhosa: é exatamente nesta parte que o poema parece se tornar mais narrativo, desenvolvendo-se como se fosse uma pequena história contada. A fabulação, precisamente, diz respeito ao ato de fabular, que corresponde a um processo de substituição da realidade concreta por uma pequena história de teor imaginativo. Em vista disso, o que JCMN está fabulando nesse trecho do poema é a ideia do Brasil do sertão e do Brasil do litoral; o litoral, sendo representado pelo mar, símbolo da abundância e da fartura, das oportunidades, enquanto que o rio, de águas sujas e tímidas, representa o interior e as pessoas pobres dali.

Na literatura, por exemplo, é Euclides da Cunha que desenvolve muito bem essa ideia de oposição entre litoral e sertão em **Os Sertões** (1902), mas ela já pode ser vista anteriormente, como no romance **Iracema** (1865), de José de Alencar – a tribo de Iracema, os tabajaras, nos primórdios foi expulsa do litoral pela tribo pitiguara (lembrar que poti, na língua indígena, quer dizer camarão), que passa a ocupar o lugar da outra tribo por ela expulsa, no litoral, enquanto os outros são obrigados a migrarem para o interior. No poema de JCMN, no jogo antitético mar *versus* rio, está contida a trajetória social de muitas pessoas, processo esse que é ainda mais

nítido em **Morte e Vida Severina**. Ao fazer isso, o poeta revela um claro diálogo com a tradição, algo típico dos grandes escritores; e, ao mesmo tempo que dialoga, também inova, pois traz à forma de poesia uma temática que estava disposta em forma de prosa, além do fato de incluir novos elementos criativos que, por sua vez, enriquecem o debate, visto não estarem ainda inscritos na tradição.

Sobretudo, a personificação do mar e do rio busca transmitir o contraste social complexo do Recife, marcado pela discrepância entre classes sociais antagônicas (a saber, os que, de um lado, vivem à beira do mar, e outros que vivem no ambiente pantanoso do mangue, demarcando o grande abismo social que separa os homens no interior de uma mesma sociedade). A própria retenção das águas do rio, que se junta a outros, e que se acumula em pântanos se detendo em mangues ao invés de desaguar definitivamente no mar, também simboliza o próprio temor dos habitantes do mangue de adentrarem em outros ambientes e círculos sociais da metrópole, ambientes que não aquele a que estão entranhados, ou, como diz o poema, plantados, que é o da lama do mangue onde plantam suas casas e suas vidas. De certa forma, esses homens sabem (ou sentem) que, noutro ambiente social, seriam sistematicamente rejeitados e excluídos; por isso o fato de relutarem e o empenho de ficarem no mangue, ato que, afinal, é positivado pelo poeta.

Como toda fábula, a cabralina encerra o que pode ser entendido como um ensinamento que, entre outras coisas, preconiza a necessidade da união, a persistência e o combate que, “gota a gota”, acaba por criar manifestações positivas e genuínas, as quais não são extinguidas pela sanha do mar e de seus ácidos, que representa a opressão de certos grupos elitistas no interior de uma sociedade. Acima de tudo, a fábula do rio Capibaribe conduz à afirmação de uma práxis que produz uma ação positivada no que até ali fora marcado pelo negativismo.

O cão sem plumas parece, de modo geral, evocar uma grande fábula aplicada ao plano do social em que a lição maior é a da luta, da resistência e da renovação; afinal, o poema acaba por revestir os habitantes do mangue de uma potencialidade positiva, que é a possibilidade de lutarem e sonharem por melhores condições de vida. JCMN é instigante quando (mesmo à revelia do que parece sugerir o texto nas primeiras partes) insiste em enfatizar uma relação dialética cheia de tensão, oposições e negativismos, que afinal é indispensável no poema, pois reflete a dinâmica controversa da própria sociedade; é dessas dualidades desenvolvidas no texto, a saber, positivo/negativo, morte/vida, estagnação/progresso, apatia/resistência, que a evocação da positividade vai se tornar mais nítida na última parte do poema, trecho que encerra o texto com a plena e inegável evocação do valor da vida, da luta pela vida, mesmo sendo esta

desafiadora, ameaçadora e precária, mesmo sendo esta (para lembrar um conhecido poema do autor) uma vida severina.

A parte IV do poema, “Discurso do Capibaribe” é, então, a guinada final do texto que inverte definitivamente o teor negativo para o polo positivo. Nesse trecho, o autor propõe-se a definir o que é a vida, qual a natureza do ato de viver, que resumidamente pode ser definida com o verso “o que vive é espesso”. É no ato mesmo do viver, no discorrer da própria vida, que surge a resposta positiva frente os desafios daqueles homens-cães-sem-plumas. Seguramente, essa é a parte mais filosófica do poema; trata-se do conteúdo profundo a que o poeta almeja chegar.

Aqui, o rio Capibaribe e os homens habitantes do mangue são os entes sobre os quais o poeta mais enfatiza, portanto, são aquilo que vive. Todavia, não mais se manifesta o aspecto da estagnação antes evocado, a imagem do olho mortuário e paralítico da lama sendo infligido à alma daqueles homens, ou seja, a ameaça da desintegração e da morte; pelo contrário, a afirmação da vida toma corpo, significando aquela força que não “entorpece”, mas que “fere”, que se choca, que, entre o que vive, vai buscar o seu lugar:

O que vive
 não entorpece.
 O que vive fere.
 O homem,
 porque vive,
 choca com o que vive.
 Viver
 é ir entre o que vive. (2007, p. 90)

Os aspectos que podem ser ligados ao negativo, como o “silêncio” e o “sono”, agora são excluídos e rejeitados, pois “O que vive/ incomoda de vida/ o silêncio, o sono, o corpo/ que sonhou cortar-se/ roupas de nuvens.” (2007, p. 90). Além disso, aquele que vive não pode ser reduzido à mera imagem da lama – também símbolo daqueles homens – que, amorfa e flácida, se desintegra sem reação; o que vive tem outra estrutura, consistência, o que vive agora “choca,/ tem dentes, arestas, é espesso.” (2007, p. 90).

Numa estrofe específica, Cabral vai afirmar que “[...] todo real/ é espesso”: e, retomando imagens do poema, JCMN afirma que todas elas são espessas, contudo estabelece às espessuras uma gradação crescente à medida que vai transitando entre as imagens: o rio Capibaribe é espesso, assim como uma maçã é espessa; contudo, um cachorro já é mais espesso que uma maçã, e, por sua vez, o sangue de um cachorro é ainda mais espesso que o próprio cachorro; por fim, chega-se ao humano, definindo então o quanto este é espesso:

Como é mais espesso
 um homem
 do que o sangue de um cachorro.
 Como é muito mais espesso
 o sangue de um homem
 do que o sonho de um homem. (2007, p. 91)

Nos versos acima, vislumbra-se o entendimento de que o homem é o mais espesso de todos os entes, o que passa a denotar a sua própria condição de complexidade dentro da vida. Nota-se também a oposição entre o concreto e o abstrato, marcada pelos signos “sangue” e “sonho”. O primeiro, evocando a vida concreta emergida do tecido do real, enquanto que o segundo conduz a uma idealização do que poderia ser a vida, portanto, a uma ideia utópica que o homem poderia carregar dentro de si. Nessa relação estabelecida entre os signos opositivos, o poeta trata de frisar que a vida real é muito mais densa e mais espessa frente à possibilidade do sonho, sendo aquela (a vida concreta) a que o homem deve despender maior esforço, portanto, a que porta em si um maior valor intrínseco de vida. Ademais, para o indivíduo desvalidado dos mangues o sonho é algo tênue e distante, enquanto que o real é espesso e cruel, pois é nele que urge a extrema dificuldade e urgência na luta pela sobrevivência.

Todavia, o espesso também, por um momento, aparece ligado ao aspecto precário da realidade, ressaltando a questão da fome que assola as pessoas dali, de modo que a extrema carência é um signo de espessura que marca negativamente a paisagem; a ideia dessa espessura negativa desenvolve-se a partir da tríade maçã/fome/homem: uma maçã é espessa; e é ainda mais espessa se um homem a come; e, mais ainda, se a fome do homem a come. Nisso, o autor já propõe três níveis de espessura à maçã, e claro, a perder da perspectiva do homem que a vê e aingere. Mas, não bastando esses níveis de espessura, uma maçã pode ser ainda mais espessa, que é quando a fome daquele homem não pode ser saciada, ou seja, não pode dispor da maçã que vê: assim, aquela mesma maçã “[...] é ainda muito mais espessa/ se não a pode comer/ a fome que a vê.” (2007, p. 91).

Numa retomada total do que refletisse a miséria e a escassez, o rio-mangue não é espesso só pela lama que o integra: o Capibaribe, quando atravessa o Recife, é muito mais “Espesso/ por sua paisagem espessa,/ onde a fome/ estende seus batalhões de secretas/ e íntimas formigas.” (2007, p. 91). É espesso não só pelo que tem de natural (lama), mas, sobretudo, pelo que tem de social (pessoas) instalado às suas margens. (Interessante também destacar a imagem concreta das formigas associada à fome: uma metáfora inusitada em que a fome é apresentada como se batalhões de íntimas e secretas formigas que perturbam o interior dos homens,

sugerindo ideia de uma vazia (fome) que fustiga e maltrata o interior dos indivíduos, que é a própria sensação da fome.)

Não obstante, como essa última parte do texto é marcada pela positividade, ela é retomada, fechando definitivamente o texto nas duas últimas estrofes:

Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida,
como uma fruta
é mais espessa
que sua flor;
como a árvore
é mais espessa
que sua semente;
como a flor
é mais espessa
que sua árvore,
etc. etc. (2007, p. 92)

O que é espesso, afinal e por fim, é a vida (refletindo também ao desfecho de **Morte e Vida Severina**), alvo da estrofe acima: ela, em suas manifestações e em seus desdobramentos, é muito mais espessa que tudo, mesmo que a miséria e a fome que a ameaçam; a vida não se extingue, e, embora agredida, não fenece; resistindo, “a vida se desdobra/ em mais vida”, e não se encerra numa soma zero ou no polo negativo, em que o extremo seria o fenômeno da morte. Para expressar essa progressão marcada pela positividade, o poeta elenca as imagens da fruta, da flor, da árvore e da semente: no conjunto, esses quatro elementos constituem uma mesma expressão, e cada um deles necessariamente deriva do outro, tendo em si o gérmen do próximo (a semente tem em si a manifestação da árvore; a árvore tem em si a expressão da flor; e a flor, por sua vez, tem a explosão do fruto). Essa progressão tem como marca a vitalidade, e reprodução que não cessa, a formas de vida que se desdobram umas das outras, que evoluem e que se tornam cada vez mais espessas e complexas. Ao final da estrofe aparece “etc. etc.”: com isso, JCMN aponta para a multiplicidade das formas de vida, e de sua capacidade intrínseca de multiplicar-se e de reproduzir-se, e é claro que aí incluem-se a faceta do social e do humano, que, por fim, também e a cada dia, e naquelas condições dos homens dali, vence, supera, se torna mais espesso.

Espesso,
porque é mais espessa
a vida que se luta
cada dia,
o dia que se adquire

cada dia
(como uma ave
que vai cada segundo
conquistando seu voo). (2007, p. 92)

Viver é espesso, a vida em geral é espessa, mas muito mais a daqueles homens: a vida dos homens manguezinos, a vida pela qual lutam todo dia e em condições subumanas, e mesmo o dia que se adquire à força no interior do próprio dia que se mostra cruel, é por fim comparado a uma ave em pleno voo: para realizar a beleza que é o ato de voar, ela precisa dispende um empenho ininterrupto, a cada segundo, que é a força de bater as suas asas contra o ar e frente a imensidão do espaço que, inclusive, lhe seria fatal se ela não as batesse.

Numa constante tensão entre o polo negativo e positivo, entre o impulso de morte e de vida, JCMN, como o poeta da abordagem dialética do real, finaliza esse belo texto tensionando um canto de enobrecimento da vida.

A seguir se desdobrará a análise do segundo poema de JCMN, “Festa na Casa-grande”; por sua vez, será contemplada uma segunda figura social do Nordeste brasileiro, a qual também vive em uma condição de penúria existencial e de exploração extrema de sua força de trabalho. Importante atentar-se para o movimento geral que se desenvolve no interior do texto a fim de, ao final, contrapormos os dois poemas, considerando as similaridades e as divergências fundamentais de cada um deles.

4. O CASSACO DE ENGENHO: O TRABALHADOR DA CANA

Como no primeiro poema analisado, “Festa na Casa-grande” também é feito a partir de condições sócio históricas bem marcadas, e diante das quais JCMN se posiciona com um olhar crítico agudo. Quanto a isso, Bosi afirma, sobre o livro **Dois parlamentos**, no qual está inserido o poema “Festa na Casa-grande”:

Dois parlamentos e Serial, compostos entre 1958 e 1961, tempo saturado de fermentos revolucionários espalhados pelo Nordeste, preferem exibir o lado escuro, o avesso da esperança: trazem à luz os efeitos de reificação e nadificação do cassaco, o seu trânsito do pouco ao nada. (2004, p. 196).

Sem dúvida, a temática de poetizar o cassaco de engenho trata-se de expor um coletivo marcado pela penúria e carência que, por fim, são coroadas com a morte, “[...] o cassaco do poema de Cabral foi construído como um ser determinado precisamente pelo império da fome e da necessidade. Todos os aspectos do seu estar-no-mundo são variações da indigência desse mesmo mundo.” (BOSI, 2004, p. 195). Às vidas desses indivíduos, foi-lhes roubada a “[...] memória, o sonho e o desejo [...]” (BOSI, 2004, p. 197). O que Cabral expõe, em pura crueza e concretude, é mero “[...] resíduo de vida orgânica que já traz em si o desfazimento da morte, é ser para o nada.” (p. 197).

Quanto à estrutura geral do poema, ele se perfaz todo numa métrica rigorosa do início ao fim, de maneira que o texto é todo distribuído com exatidão nas mesmas configurações de verso e estrofe, por isso trata-se de um texto absolutamente geométrico em que o uso da forma fixa impera.

Nas estrofes desse poema os versos são feitos em hexassílabos, apresentando rimas toantes, sendo JCMN um ferrenho adepto dessas rimas, uma das grandes marcas estilísticas do autor. Um ponto a se notar, também, diz respeito ao valor das rimas: no geral, o texto é constituído de rimas pobres (*sertão/verão, miolo/forro, criança/cana, mortiço/brilho, velho/esqueleto*).

Haveria algum motivo para o poeta elaborar o poema a partir de rimas pobres? Uma hipótese possível seria o fato de ele tratar de um tema em que se aborda seres vitimados pela pobreza e com o estigma de penúria social corrosiva, o uso de rimas pobres seria usada no intuito de sintonizar-se com essa mesma realidade tratada pelo poema; assim, isso revela uma atitude em que forma e conteúdo se mesclam num mesmo objetivo temático e de sentido. De igual modo, a regularidade métrica idêntica – reproduzida ao longo de todo texto – representa de alguma forma o próprio processo de reificação de que são vítimas aqueles indivíduos, os

quais perderam as marcas de qualquer individualidade, passando a se repetir em série, nos mesmos padrões e aspectos, visto estarem todos reduzidos a uma mesma condição social degradante.

Se em **O cão sem plumas** as imagens tematizadas são distribuídas entre o rio-mangue, as pessoas habitantes dos mangues, o mar, a observação filosófica sobre o que é o viver, aqui em “Festa na Casa-grande” (2007, p. 255-264)¹⁰ trabalha-se apenas uma única figura central, que é precisamente a do cassaco de engenho.

Mas, e a definição do cassaco de engenho, ao que precisamente ela se refere? Tomando apenas a palavra cassaco, especialmente em Pernambuco ela serve como uma designação popular para o gambá; além disso, Bossi aponta para uma origem africana do termo, em que *Kasakana* significa “trabalhar, fazer qualquer coisa sob o império da fome ou de outras necessidades”. (HOUAISS apud BOSI, 2004, p. 195). Considerando a construção ‘cassaco de engenho’, como aparece no poema, ela se constitui como uma expressão generalista (um tipo social geral sem abstração de marcas individualistas) e significa a designação de um tipo social, um coletivo, que são os trabalhadores das plantações de cana-de-açúcar. Dessa forma, se no primeiro poema foram configurados os habitantes do mangue (que precariamente vivem de pegar caranguejos e siris), aqui é trazida à tona uma outra figura social, que são os cortadores e trabalhadores da cana, os quais também lutam pela sobrevivência em condições de trabalho geralmente massacrantes e destrutivas.

Essa definição que designa um coletivo, JCMN evidencia na estrofe de abertura do poema, que trata de especificar o cassaco de engenho e sua condição:

- O cassaco de engenho,
o cassaco de usina:
- O cassaco é um só
com diferente rima.
[...]
- A condição de cassaco
é o denominador.
[...]
- Seja qual for o seu nome,
seu trabalho, seu soldo:
- Dizendo-se cassaco
se terá dito de todos. (2007, p. 255)

¹⁰ Muitos dos trechos do poema que foram inseridos de modo fragmentado dentro dos parágrafos não contam com a paginação e ano de publicação, a fim de deixar o texto menos poluído. Por isso, aponte aqui a numeração das páginas totais que abarcam o texto poético por completo.

No geral, o poema se perfaz de uma riqueza analítica da matéria de forma notável, uma vez que foca apenas em uma figura central em todo o texto. O teor do poema é de um realismo compacto e intenso, que se reproduz a partir de um falar poético descritivo constante. A intensidade realista e descritiva, e a focalização num objeto único se dão pelo fato de o autor descrever vários momentos da vida desse trabalhador da cana, (dormindo, acordado, trabalhando, etc.), bem como de transitar pela imagem da criança, passando pela mulher, até, finalmente, chegar ao velho.

Assim, ao descrever todo o transcorrer da vida dessas pessoas, bem como as situações concretas da existência delas, JCMN parece desenvolver o que seria uma sina das mesmas, sina fatal e ininterrupta onde a carência e a necessidade vão se avolumando e onde as faltas vão se acumulando cada vez mais, até eclodirem na morte, o esvaziamento total.

A fim de objetivar a análise do poema, vamos apresentar, a princípio, as figuras do menino, da mulher e do velho, todos entes incluídos na generalização do cassaco de engenho exposta acima.

“O cassaco de engenho/ quando é criança”. A criança é comparada a duas plantas, caniço e cana: ela “parece cruzamento/ de caniço com cana”. Caniço, por sua definição, assemelha-se à cana, mas é fina e comprida, como se fosse uma caninha, e serve, por exemplo, como vara de pescar. Figurativamente, essa criança não tem especialmente os atributos maciços de uma cana propriamente dita, com envergadura, firmeza, etc. Tem mais os atributos de um caniço, essa planta mais frágil e fina, figurativamente significando uma criança magra, de pernas finas, provavelmente desnutrida. Contudo, a seguir, a criança “puxa também à cana”. Aparentemente, isso seria algo positivo em relação ao caniço, mas não é isso que se reproduz. A metáfora da cana também é precária e empobrecida, pois não representa uma cana propriamente vigorosa: a criança puxa à cana, “Mas à cana de soca,/ repetida e sem força:/ A cana fim de raça/ de quarta ou quinta folha”.

Agora, “O cassaco de engenho/ quando é mulher:”. A metáfora que surge aqui nessa estrofe é a de um saco vazio que, paradoxalmente, se mantém de pé: “É um saco vazio/ mas que se tem de pé”. Percebe-se que o verso contraria aquela máxima popular, *saco vazio não para em pé*. Na estrofe, o sentido dessa contradição irá remeter ao fato de a mulher nordestina arrancar forças de onde aparentemente não há, de sobreviver mesmo não tendo condições para tal. Adensando a metáfora, a mulher é apresentada como um tipo de saca especial, um saco de açúcar; contudo, por sê-lo esvaziado, há o absurdo de não “[...] ter/ açúcar ensacado”. JCMN desenvolve a imagem de um saco que não consegue desenvolver a sua função que lhe é própria, que não é capaz “de conservar, conter”, “um saco como feito/ para se derramar”. A imagem do

saco de açúcar, que entanto não tem qualquer açúcar, e que não obstante se mantém de pé, revela uma ideia duplicada sobre essa mulher: de maneira um tanto inexplicável, ela mantém-se viva ('de pé') quase que milagrosamente, visto não ter condições de alimentação adequadas para tal; acrescente-se a isso que a imagem do saco sem conteúdo também alude a uma exterioridade sem interioridade, ao vazio interior do ser que, pelas circunstâncias, se tornou reificado, algo que afinal vai repercutir em todo o poema.

Se, numa ordem cronológica, o poema parte da criança e chega ao adulto ao tratar da mulher, agora aparece uma estrofe dedicada ao indivíduo idoso. "O cassaco de engenho/ quando é um velho:" Logo no início, o poeta faz menção indireta ao que se pode entender como a elevada taxa de mortalidade precoce entre os trabalhadores de cana, bem como à baixa expectativa de vida deles. Poderia o cassaco de engenho criança chegar a ser velho? Raramente, pois "somente por acaso/ ele alcança esse teto". Ou seja, dificilmente o indivíduo vai chegar a ser velho, pois as condições existenciais o levam desta vida antes. Mas, considerando que uma pequena parcela desses indivíduos alcance esse 'teto', ou seja, a terceira idade, então poderiam eles finalmente gozar de uma vida mais tranquila, descansarem do trabalho nos engenhos e usinas, nas grandes plantações de cana? Enfim, poderiam eles disporem de uma qualidade de vida ao menos razoável e de bem-estar? A resposta continua sendo negativa: o cassaco de engenho velho, que, se por um acaso vai "[...] chegando aí,/ se apressa em esqueleto/ Se apressa a descarnar/ como taipa em ruína: E como ele é de taipa/ seu esqueleto é faxina". Ou seja, na terceira idade a vida não é por eles usufruída, mas, pelo contrário, significa um processo de aceleração da morte: ser velho reduz-se meramente a uma antecipação do fim eminente.

Se antes havia as imagens da cana, do caniço e do saco vazio, agora, como imagem metafórica relacionada ao cassaco de engenho velho, surge a presença de uma 'taipa em ruína'. Taipa é precisamente um tipo de construção rústica em que se utiliza o barro amassado, às vezes misturado à areia e cal, como revestimento das paredes. Como estrutura dessas construções, tem-se a 'faxina', que aqui significa, não a atividade de limpar, mas um feixe de ramos ou paus dispostos em gradeamento para servir de estrutura à taipa. Portanto, a estrutura dessa taipa também é precária, feita de um gradeamento de lenha miúda e de varas entrepostas; numa casa de taipa, não há a estabilidade nem a resistência proporcionada por vigas de concreto munidos de ferro de construção, tampouco o revestimento durável proporcionado pelo cimento. Portanto, a imagem da taipa em ruínas é a própria figuração de uma estrutura frágil e pobre em vias de deterioração, uma vez que o material de que esta é constituída seja composto de algo com baixa qualidade, pouco durável e precível (barro misturado à areia, e varas de madeira).

Assim, a casa de taipa em ruína é a imagem do cassaco de engenho quando velho: a metáfora serve para dar o sentido de fragilidade da vida do cassaco de engenho idoso, uma vez que, como taipa em ruína, sua débil força já se esgotara com os anos e pelo trabalho deteriorante das plantações de cana; como a vitalidade do velho rapidamente se esvai, vence no prazo, resta-lhe apenas reduzir-se a sua última estrutura, à faxina da taipa, que é a própria metáfora para o seu esqueleto que, embora estrutura de uma construção, relaciona-se curiosamente à imagem da morte e não da vida. Como diz o poeta, o velho não goza a vida: antes, se apressa a descarnar sua textura e feição pobres e humanas; já que fora um ser humano de taipa, resta-lhe tão somente apressar-se a esqueleto, a imagem derradeira que, afinal, o representa.

Após apresentar as caracterizações do cassaco nas figuras da criança, da mulher e do velho, o poeta elabora 4 estrofes mais específicas em que se aborda o cassaco do engenho em duas dimensões de diferenciação, em que se contrapõem a visão do cassaco visto de longe e a sua real feição quando visto de perto, de modo mais detalhado. De modo geral, essas estrofes se assemelham, quanto ao conteúdo que apresentam, ao processo de desumanização visto em **O cão sem plumas** que, mais adiante no poema, se radicaliza no que Bosi chama de nadificação.

A primeira dessas estrofes abre-se com o seguinte mote:

- O cassaco de engenho
de longe é como gente:
- De perto é que se vê
o que há de diferente. (2007, p. 257)

O eu poético aponta que o cassaco não é precisamente gente, ou seja, vistas de perto, esses indivíduos são qualquer coisa de desumanizados. Os versos são desenvolvidos no sentido de transformar o cassaco de engenho em simples cópia do humano, mero pastiche barato de gente, uma imitação grosseira e ruim de humanidade. Se em tudo ele “[...] é como homem”, ele o é, “só que de menos preço”. O cassaco de engenho imita em tudo o homem, inclusive, “em detalhe”, apenas com um porém: ele “parece recortado/ com a tesoura cega/ de alfaiate barato”.

Ademais, nota-se a disposição gráfica da antítese longe/perto na estrofe (a qual também se repete nas estrofes a seguir): os dois termos da antítese, longe/perto, são colocados estrategicamente no 2º e no 3º verso, um abaixo do outro; essa disposição gráfica minuciosa dos termos contrários sugerem um espelhamento, a configuração do que seria a espécie de uma miragem, mas daquilo que de fato é uma realidade constatável, que é a miragem do próprio cassaco de engenho: visto de longe, ele parece humano; mas, de perto, ele é um ser distinto. Também, essa antítese provoca outros questionamentos: o que é ver de longe? Trata-se do olhar comum, aquele que não se importa com o outro, sendo-lhe indiferente; já o olhar de perto sugere

o cuidado daquele que enxerga o problema dos indivíduos dentro de suas circunstâncias sociais, um olhar mais apurado e criterioso.

A próxima estrofe abre-se assim:

- O cassaco de engenho
de longe é de osso e carne:
- De perto é que se vê
que de outra qualidade. (2007, p. 257)

Essa estrofe trata especialmente do carácter da constituição do corpo dos indivíduos do cassaco de engenho, do aspecto da pele daquelas pessoas. À medida que descreve, o eu poético continua depreciando a figura do cassaco de engenho. O corpo deles tem uma consistência que chama de ‘ralo’, mas é de uma composição ambígua, pois “tem a textura bruta/ e ao mesmo tempo frouxa”. À ambiguidade do corpo deles, JCMN conecta imagens metafóricas precisas e também depreciativas: o corpo deles se assemelha às estopas, a panos puídos, “chegados ao estado/ em que, no português,/ pano passa a ser trapo”. Por contraposição, sendo a configuração do humano ligada à ideia de pano, a desumanidade do cassaco é denominada como trapo.

Segue a abertura da terceira estrofe que trata dessa contraposição entre o longe e perto:

- O cassaco de engenho
de longe é o mesmo barro:
- De perto é que se vê
que o dele foi mais baço. (2007, p. 257-258)

Novamente, o poeta retoma o signo do ‘barro’. Sabe-se que, na tradição Ocidental, o barro, quando relacionado ao homem, alude ao mito da criação, em que, segundo a Bíblia, o homem é formado por Deus a partir do barro. Contudo, ao utilizar e conectar esse signo ao corpo e à pele dos trabalhadores da cana, JCMN como que subverte o seu sentido a fim de destituir o cassaco de uma possível origem divina que fora oferecida aos homens. Os adjetivos depreciativos atribuídos ao corpo são ‘baço’, ‘opaco’, ‘mortiço’, resumindo assim a ideia de uma carne sem lume e apagada, sem o brilho divino.

O ponto intrigante dessa estrofe diz respeito à contraposição do corpo do cassaco de engenho frente aos objetos que o rodeiam, com os quais afinal trabalha. Enquanto ele, o cassaco, não dispõe de nenhum fulgor, os objetos com que trabalha possuem um brilho que lhe é superior, e que não consegue sequer imitar. Embora o trabalhador da cana use ou maneje esses objetos, não consegue jamais incorporar, ou ao menos refletir em si o brilho que eles possuem. Por ser um corpo mortício, opaco e baço, (lembrando aqui imagem turva do rio Capibaribe, que

não se abre ao azul e ao limpo), ele nem sequer consegue apreender “[...] com os aços/ de uma usina, seu brilho”; não pode refletir o brilho do cobre nas “tachas em que mexe/ nos engenhos banguê”; nem sequer consegue encarnar o brilho “do cabo das enxadas/ que ele enverniza em seco/ com a lixa da mão áspera”. Assim, acontece uma clara inversão: enquanto o homem é obliterado e desvanecido pelo o eu poético do poema, os utensílios com que trabalha – o aço das usinas, o cobre das tachas e o cabo das enxadas – adquirem um valor maior, sendo colocados numa condição superior ao próprio cassaco de engenho. Contudo, cabe ressaltar que, por exemplo, o brilho do cabo das enxadas só pode ser atingido graças à força de trabalho do cassaco, pois aquele só pode se revelar pelo atrito contínuo das mãos misturado ao suor laborioso do cassaco. Ou seja, é como se o cassaco entregasse o seu brilho, humano, às enxadas, à ordem das coisas, que, por fim, passam a ser mais relevantes que ele próprio.

A seguir, abre-se a última estrofe que trata dessa dualidade entre longe e perto:

- O cassaco de engenho
de longe é branco ou negro:
- De perto é que se vê
que é amarelo mesmo. (2007, p. 258)

O poeta denomina os homens do cassaco de engenho pela cor amarela. Contudo, na estrofe, esse amarelo vai ganhando contornos singulares que passam a significar mais que simplesmente uma indicação de cor. O cassaco de engenho é de um “[...] amarelo inchado/ que é verde levemente”, “desse verde amarelo/ em que o azul não entra/ e que não fosse nele/ se diria doença”¹¹. JCMN mistura ao amarelo o verde, e também, por contraposição, evoca o azul, num diálogo de cores; nessa mistura de amarelo com verde, evoca-se a ideia de quase doença ou de declínio à figura social do cassaco, que é posto em absoluta oposição à ideia de limpidez e de saúde que a cor azul transmite. Ao final da estrofe, o leitor vem a saber que, de fato, a cor amarela não se refere propriamente à cor da pele dos trabalhadores da cana: trata-se de “um verde especial, espécie de auriverde,/ só dele, branco ou negro,/ de receita só dele”. Portanto, ao marcar o cassaco de engenho pela cor amarela implica em propor uma dimensão simbólica de carácter existencial à vida do cassaco, a cor é absolutamente uma imagem metafórica que, aliás, vai ser retomada em estrofes posteriores.

Uma vez apresentadas as figuras iniciais da criança, da mulher e do velho, –marcando as etapas de vida do cassaco –, e depois das 4 estrofes em que ocorre a visão à distância do

¹¹ Se aqui o “[...] azul não entra”, essa mesma cor, impossível e inatingível, novamente nos remete ao poema *O Cão sem Plumaz*: ali, também o rio Capibaribe, turvo e lamacento, jamais pudera exibir o azul refletido em suas águas.

cassaco de engenho, a qual serve de negação da percepção de quando o mesmo é visto de perto, o poeta agora elabora mais quatro estrofes em que passa a apresentar circunstâncias e momentos específicos da existência dos trabalhadores da cana, a saber: 1) quando está dormindo; 2) quando não está dormindo; 3) quando está no trabalho; 4) quando não está no trabalho.

Para a primeira situação, a de quando o trabalhador da cana está dormindo, tendo suas merecidas horas de descanso após o árduo trabalho diário nos canaviais e(ou) usinas, JCMN consegue transmitir uma negatividade excêntrica: o cassaco de engenho é um indivíduo incapaz de sonhar. Nos versos, o sono prefigura como ambiente feito de um vácuo sombrio, e nunca como um lugar desejável de se estar. Se, na vida concreta, o cassaco é vítima da dominação, da exploração da mão-de-obra até ao extremo, em que os trabalhadores são privados de liberdade efetiva, não dispondo de privacidade e de intenções próprias, esperar-se-ia naturalmente que, ao menos durante o sono, ele dispusesse – mesmo que inconscientemente – de alguma forma de liberdade e privacidade mais efetivas, na qual a sua mente estivesse pelo menos apta a elaborar conjecturas e divagações, sonhos e pensamentos; momento em que o sono, portanto, pudesse funcionar como uma válvula de escape, conforto, um refúgio da maçante realidade que condiciona os trabalhadores dos canaviais; as horas de repouso como uma forma de descanso da fadiga extrema e maneira de compensação pela falta de liberdade das horas da vigília, despendidas num trabalho desgastante, mal remunerado e sem perspectivas. O cassaco de engenho, contudo, não pode nem sequer desfrutar disso, pois ele é um ser “[...] incapaz/ de sonhos privativos”.

Tal possibilidade lhe é negada: o eu poético, que intenciona invadir o íntimo do cassaco, vislumbra ali apenas um vazio sem cor e sem imagens, lugar totalmente desprovido de liberdade e de associações criativas, mesmo que ilusórias ou utópicas. Mas, enquanto o cassaco dorme, o que (mesmo precário, qualquer coisa que fosse) poderia se projetar nas óticas do sonho? Nada: “Detrás de suas pálpebras/ haverá apenas treva/ e decerto nenhum/ sonho ali se projeta”. O sono desse indivíduo, incapaz de sonhos, é comparado ao de um homem dentro de uma sala deserta em que não há nenhuma televisão que projete imagens para que este possa se distrair: “O cassaco de engenho/ dorme em sala deserta:/ A nenhum filme-sonho/ assiste, nem tem tela”.

E quando o cassaco não está dormindo? A versão negativada da existência, que afinal vai dominar todo o poema, não deixa de também ditar o tom desta estrofe. O cassaco de engenho quando está acordado continua ainda assim embebido como que por um sono que o encharca: “É como se seu sono/ ainda o encharcasse, limo”. Acordar significa estar num estado de plena lucidez, ativo, fora do estado de sonolência, mas esse estado de consciência é algo que o cassaco não consegue alcançar: a estrofe vai afirmar que, quando ele não está dormindo, não significa

que esteja desperto: “é apenas que caminha/ onde o sono é mais raso”. O poeta vai apontar para um marasmo que embebe seu existir, coisa que afinal “não tem como evitar”, e é esse mesmo marasmo (denotando apatia, prostração e paralisção) que o impede de “[...] subir/ à consciência seca”. As imagens que JCMN traz para retratar a imagem do cassaco quando não está dormindo estão atadas ao sono, associadas ao estado de sonolência, pois este indivíduo “nunca acorda de todo: anda sempre nos pântanos/ do sono, por seu lodo”.

Quando o cassaco de engenho está na labuta, o trabalho se afigura como algo penoso e incômodo, mesmo como uma forma de tortura e de sacrifício: “tudo com que trabalha/ lhe parece pesado”. Mas o trabalho lhe parece pesado não somente pelo fato de trabalhar nos canaviais de usinas e engenhos, tipicamente formas de labor desgastante, mal remuneradas, exploradas até o limite com jornadas de trabalho extenuantes em que cortadores de cana chegam a morrer de exaustão. O trabalho lhe parece pesado também pelas forças físicas do cassaco de engenho serem escassas; a isso, JCMN vai lançar a imagem do sangue: “É como se seu sangue,/ que entretanto é mais ralo,/ lhe pesasse no corpo,/ espesso como caldo”. A imagem do sangue, um dos grandes símbolos da vida, da força e do vigor, é aqui invertida: o sangue do cassaco de engenho é ralo, portanto, fraco, sem nutrientes, anêmico; é justamente essa fraqueza física que vai refletir na falta de agilidade e de vigor, repercutindo em movimentos densos, lentos e pesados que, na estrofe, são comparados ao movimento do caldo de cana que vai se espessando até ao extremo, até o “[...] gesto do melaço”, um ritmo pesado, aquele mesmo do “[...] mel/ deixando o último tacho”. Assim, o ambiente de trabalho dos trabalhadores da cana se configura como um espaço de padecimento e de mal-estar.

Mas, se o fato de estar trabalhando aparece como sinônimo de sofrimento e mal-estar, então, quando não trabalha, quando está em horas de folga, acaso desfrutará de bem-estar, de alguma forma de lazer? O eu poético vai continuar a demarcar o cassaco de engenho como um indivíduo incapaz de descanso: “quando não trabalha: As coisas continuam/ sendo-lhes bem pesadas”. Inclusive, a falta e a necessidade como que se transformam em um fardo sobre esse homem: “Por sua pouca roupa/ está sempre esmagado/ e pesa-lhe no pé/ inexistente sapato”. Portanto, as horas de folga dos trabalhadores da cana também são assimiladas pela total atmosfera da negatividade, sendo marcadas por uma sobrecarga inescapável. Incontornável e sem opções de fuga, todas as possibilidades são restritas a uma única condição de negação: por exemplo, a própria mão do cassaco lhe é pesada em todas as circunstâncias: “Pesa-lhe a mão que leva/ e se não leva nada,/ e pesa-lhe igualmente/ se se move ou parada”.

De alguma forma, a imagem das mãos e dos pés pesados e grandes se irmanam a algumas das pinturas de Candido Portinari, pintor brasileiro que também retratou a

desigualdade e a pobreza do país em suas obras; por exemplo, Portinari expôs o sofrimento do povo nordestino num quadro intitulado *Retirantes* (1944): nele, percebe-se que as figuras retratadas se assemelham ao cassaco de engenho em sua situação degradante exposta no poema. Além disso, o fato de pesar no pé um “inexistente sapato” também remete a uma cena específica de *Vidas Secas* (1973) em que a família de Fabiano vai a uma espécie de quermesse na igreja da cidade; para isso, eles calçam sapatos, contudo, em dado momento do caminho, os calçados os incomodam, e eles decidem descalçar os sapatos, pois incomodam e os pés não se ajustam a eles. Nesse caso, o sapato (em geral, é assim tratado simbolicamente) é um índice de civilidade de se estar minimamente protegido. A falta do sapato, como no caso do poema, ou a incapacidade de se poder manter com ele calçado, simboliza a exclusão do processo de civilidade e de dignidade humana básicas, o que, afinal, deveria ser um direito de todos.

Por fim, ao final dessa estrofe, o cassaco é fechado numa redoma sem fuga, em que simplesmente estar situado no espaço, mesmo que parado, lhe é algo extenuante e custoso: “Ao cassaco de engenho/ pesa o ar que respira:/ E até mesmo lhe pesa/ o chão sobre que pisa”. Observa-se aí como o poeta explora a similaridade fônica de ‘pesa’ e ‘pisa’, além da construção paradoxal inusitada e bela: o chão, aquilo que está abaixo do ser e é por ele pisado, pesa ao cassaco.

Uma vez expostos esses quatro momentos específicos da existência dos trabalhadores da cana, JCMN desenvolve mais quatro estrofes nas quais retoma a cor amarela, relacionando-a à figura do cassaco. Em cada uma das estrofes, o autor vai utilizar indicações verbais, que são os verbos ‘fazer’, ‘ir’, ‘ser’ e ‘ver’, os quais funcionam como espécie de motes em torno dos quais se desenvolvem os versos que, por sua vez, apontam ações e estados do cassaco; porém o sentido da ação verbal é modificado pela presença da cor amarela, que inusitadamente se transforma em modo adverbial: o cassaco de engenho I) “faz amarelamente”, II) “vai amarelamente”, III) “é amarelamente”, IV) e “vê amarelamente”.

Ao primeiro caso, o cassaco de engenho é posto como antítese de uma casa de purgar. Nos engenhos, a casa de purgar era o lugar onde o açúcar mascavo era purificado ou branqueado, deixando de ter a coloração do açúcar mascavo ou escuro. Para esse processo, usava-se o barro, mais precisamente formas de barro onde se depositava o açúcar mascavo a fim de, pela lavagem com água, retirar-se as impurezas e clareá-lo. A casa de purgar é um processo em que, para parafrasear o poema, se “faz brancamente”, pois o açúcar que era amarelo-escuro se torna cristalizado e branco. Contudo, na estrofe, o cassaco é o avesso da casa de purgar, da ação de purgar (purificar), pois ele torna tudo amarelo: “O cassaco de engenho/ faz amarelamente/ toda coisa que toca/ tocando-a simplesmente”. Como visto em estrofe

anterior, o cassaco é metaforizado por um barro baço, opaco e mortiço. A mesma imagem do barro é aqui retomada, mas agora no intuito de contrapô-la ao barro usado para branquear o açúcar: o cassaco “é o contrário do barro/ das casas-de-purgar” visto que ele “purga tudo ao contrário”. Nos versos, o cassaco é caracterizado como uma espécie de indivíduo virulento, que, em seu fazer, nunca purga mas apenas contamina as coisas com sua impureza: “Como barro, se infiltra,/ mas deixa tudo barro./ Limpa tudo do limpo/ e deixa em tudo nódoa:/ A que há em sua camisa,/ em sua vida, no que toca”.

O cassaco, além de fazer amarelamente, “vai amarelamente” e nunca absorve a limpidez do azul, por exemplo, o azul do espaço “que é Pernambuco sempre”. Também, diante “[...] do amarelo/ da palha canavial” do Nordeste, o seu amarelo é o mais incisivo e tocante, porque não é simplesmente um amarelo da ordem natural, das superfícies e aparências, mas sim “[...] porque moral”. A cor amarela atinge outra dimensão, indo desde o exacto exterior até a abrangência interior do cassaco, o que fica claro nos seguintes versos: o amarelo do cassaco “é o amarelo tipo:/ É amarelo de corpo/ e de estado de espírito”. Portanto, o amarelo funciona como espécie de essência que definiria a natureza desse indivíduo. Mas, e qual seria o conteúdo dessa essência do amarelo no cassaco, esse estado de espírito? O eu poético vai indicar que a cor sugere “[...] a calma que às vezes/ parece sabedoria”. Contudo, eis a surpresa: “Mas não é calma, nada,/ é o nada, é calmaria”. Assim, esse amarelo profundo não esconde nada e nenhum mistério, ou muito menos qualquer coisa que fosse louvável, como a calma ou a sabedoria: o amarelo é apenas o signo do processo de nadificação do cassaco.

Do ponto de vista das implicações simbólicas da cor, que é a dominante no cassaco, o amarelo é definido como “intenso, violento, agudo até a estridência, [...], difícil de atenuar” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2019, p. 40), e geralmente esta associado à aspectos positivos, ligado ao sol, ao ouro, ao deuses, príncipes, reis e imperadores, representando o vigor, a juventude, a cor da eternidade. Mas, se ele tem implicações simbólicas positivas, também tem a sua ambivalência negativa, a qual dita a presença da cor nesse poema. Se, por um lado, amarelo é a “[...] cor das espigas maduras do verão já anuncia a do outono, quando a terra se desnuda, perdendo seu manto de verdura” (2019, p. 41). Dessa maneira, também essa cor é “[...] a anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação da morte. Ao fim, o amarelo se torna um substituto do negro” (2019, p. 41). Para os chineses, amarela é “[...] a direção do Norte ou dos abismos subterrâneos onde se encontram as *fontes amarelas* que levam ao reino dos mortos” (2019, p. 41). Assim, o amarelo no cassaco não poderia significar o vigor, o poder, ou qualquer coisa de teor positivo; tão somente é a cor anunciadora do declínio e da morte desse indivíduo. O amarelo do cassaco continua sendo “intenso” e “agudo”, mas unicamente do ponto de vista

negativo e nunca positivo, e se diria até que ele não é apenas “difícil de atenuar”, mas impossível de se atenuar, pois a cor amarela é uma mácula permanente em toda a existência do cassaco de engenho.

A cor amarela define-se não apenas como um estado momentâneo, mas também como uma condição ontológica dos trabalhadores dos engenhos: “O cassaco de engenho/ é amarelamente”. Perceba-se que o termo amarelamente, além de ser uma transformação de adjetivo em advérbio, também pode ser decomposto da seguinte forma: amarela/mente. Isso, por si só, sugere uma interpretação, a de que a mente, o pensar do indivíduo é amarelo – não há saída para ele, pois não sonha quando dorme e, quando acordado, vive em estado de sono; as imagens, no geral, evocam uma inércia do sujeito, que vive sempre esmagado pelas condições sociais que lhe tomam não só o estado físico, mas também a alma, a mente. Se em **O Cão sem Plumas** havia a associação da palavra ‘lama’ com ‘alma’, indicando como aquele indivíduo era interiormente, aqui é o amarelo que determina o indivíduo tanto por dentro como por fora, na forma de agir como na de pensar.

Todavia, nessa estrofe, aparenta que o cassaco consegue finalmente se desprender dessa cor que é como uma mácula sem cura. Se a cor azul é inatingível e o amarelo um estigma inseparável, ao menos por uns momentos – não mais que alguns momentos – essa realidade parece dissipar-se: é bebendo aguardente que o trabalhador da cana parece desvencilhar-se desse amarelo desonroso e degradante: “Primeiro, a aguardente/ lhe dá um certo azul/ e, esquecido o amarelo,/ ele quer ir-se ao Sul”. A própria cana, que representa o trabalho árduo, também lhe fornece os poucos momentos de devaneio; pelo efeito alcoólico da bebida, o trabalhador consegue, de alguma forma, devanear, livrar-se da condição de penúria e miséria que o cerca e que são marcadas pela cor amarela, e então atingir a cor azul, aspirar por um novo lugar que lhe oferecesse novas condições de vida, como a possibilidade de migrar para o Sul. Em seu sentido simbólico, no azul “[...] o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2019, p. 107); e mais, “[...] a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as” (2019, p. 107), é “[...] o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. [...]. Entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas. Claro, o azul é o caminho da divagação” (2019, p. 108); sobretudo, o azul propicia o “[...] clima da irrealidade [...], resolve em si mesmo as contradições” (2019, p. 107). É exatamente esse estado que o cassaco experimenta pela aguardente, fugir das contradições, suavizar a realidade que o atormenta, achar algum amparo no imaginário, divagar pra fugir da angústia de sua existência. Ademais, no Alemão, “[...] **estar azul** significa **perder a consciência** por causa do álcool” (2019, p. 109).

Mas a negatividade desse azul fantasioso logo assoma: o “ambiente azul acalma e tranquiliza, embora não tonifique, ao contrário do verde, porquanto fornece apenas uma evasão sem sustentação no real, apenas uma fuga que, a longo prazo, se torna deprimente” (p. 107). É efetivamente o que acontece ao cassaco: o efeito da aguardente é demasiadamente breve, durando apenas o tempo de ação da bebida; toda esperança da cor azul logo se inverte, ao ser engolida por uma cor mais intensa que lhe nega em absoluto: “Ao cassaco de engenho/ depois o azul é roxo:/ Já em vez de ir-se ao Sul/ deseja é ir-se morto”. A cor azul se transforma no roxo, e o desejo de ir ao sul se transforma no desejo de morrer. Por fim, regressando da fantasia momentânea e não tendo mais nenhuma forma de evasão respaldada pelo azul irreal, resta-lhe defrontar-se novamente com a sua condição crucial, sinalizada pelo amarelo, afinal, a cor ontológica inescapável que circunscreve toda sua existência: “Por fim, inevitável,/ volta a vida amarela:/ No amargor amarelo/ da ressaca que o espera”.

Não há escape, e inclusive os seus sentidos são afetados pelo amarelo: ele “vê amarelamente”. A percepção da realidade surge como um processo de transfiguração em que ela se molda ao estado decadente do cassaco de engenho, que vê nos elementos do mundo exterior um reflexo de sua própria “vida amarela”: o Brasil, ou melhor, o “[...] rosa-Brasil” é visto por ele amaralamente; “[...] a água do rio/ não é azul mas barro,/ e as nuvens, aniagem,/ pardas, de pano saco”. Ademais, ao cassaco “nunca a terra é de vargem”, e o dia sempre aparece a ele com o aspecto apagado de uma “desbotada folhagem”. Inclusive a morte, que é comumente identificada à cor preta, ao se mostrar para ele assume uma outra roupagem: ela “não usa pano preto,/ cobre-se, sim, de cáqui”.

Por tratar da morte, é justamente em torno desse signo que JCMN vai desenvolver as últimas quatro estrofes que finalizam o poema. Grosso modo, e para fim analítico, o poema foi analisado do ponto de vista da divisão em 5 blocos: 1) das figuras iniciais do cassaco, da criança, da mulher e do velho; 2) da contraposição da visão de longe e de perto dos trabalhadores da cana; 3) dos momentos específicos da existência do cassaco de engenho (dormindo, acordado, trabalhando e de folga); 4) da cor amarela determinando as ações e os estados do cassaco; por fim, 5) do estágio final em que o cassaco é retratado nos seus momentos derradeiros, a saber, quando está doente, agonizando, morto, e, finalmente, sepultado.

“O cassaco de engenho/ quando doente-com-febre”. Novamente, o poeta recorre a uma diferenciação contraditória, como aquela entre longe *versus* perto, mas agora é a contraposição entre fora *versus* dentro. A temperatura da febre, o seu calor, induz preliminarmente a uma conotação positiva que a voz do poema infunde ao cassaco: “Por fora, se se toca/ no seu corpo de gente:/ Se pensa que a caldeira/ dele afinal se acende”. A presença da febre como que sugere

acender algo naquele indivíduo que sempre fora identificado com o apagado e o mortiço. Contudo, essa voz, por ser capaz de penetrar na interioridade da personagem social, logo desfaz essa primeira impressão positiva, revelando como é o estado do cassaco se este é tocado por dentro: “Se vê que, se é caldeira,/ nem tem assentamento”. Além da imagem da caldeira, o poeta lança uma outra maior, que é a do próprio engenho como um todo, mas de um engenho decadente, remetendo à ideia da decadência do ciclo da cana-de-açúcar, o que faz ressoar o escritor José Lins do Rego nos romances que retratam o ciclo da cana, em especial, **Fogo Morto** (1943): “Que se é engenho, é/ de fogo frio ou morto:/ Engenho que não mói,/ que só fornece ao outros”.

“O cassaco de engenho/ quando vai morrendo”. Quando ele está agonizando, à beira da morte definitiva, acontece um fenômeno singular, e que até agora fora inatingível à existência do cassaco: ele passa a adquirir algum lume inesperado, e sua opacidade é finalmente extinta: “Então seu amarelo/ se ilumina por dentro”. O amarelo existência e crônico como que se explode em um feixe de luz interna que, iluminado desde dentro, traz uma limpidez à carne do cassaco, que passa então a figurar uma transparência em seu aspecto; como elementos comparativos, esse indivíduo assemelha-se à transparência do cristal, só que “anêmico”, e também à transparência da cera, ou mesmo àquela que é “própria de qualquer vela”. Porém, essa vela, a imagem de sua transparência, é também a própria anunciação de sua morte, pois é nela “[...] em cuja ponta/ plantam a chama que o vela”. Assim, se por um lado a transparência elide a dualidade dentro *versus* fora, por outro, ela é uma translucidez que não vai promover qualquer guinada positiva ao encerramento do poema: a transparência do cassaco não desvela nada de significativo em si, mas absolutamente pelo contrário: tão somente serve para revelar um dentro esvaziado, como exposto na penúltima estrofe que segue na íntegra:

- O cassaco de engenho
quando o carregam, morto:
- É um caixão vazio
metido dentro de outro.
- É morte de vazio
a que carrega dentro:
- E, como é de vazio,
ei-lo que não tem dentros.
- Do caixão alugado
nem chega a ser miolo:
- Pois como ele é vazio,
se muito, será forro.
- O enterro do cassaco
é o enterro de um coco:
- Uns poucos envoltórios
em volta do centro oco. (2007, p. 263)

O sepultamento do cassaco, desfecho do poema, é um sepultamento do próprio nada, a marca contínua desse indivíduo; não é simplesmente o nada em que ele, morto, se tornara, afinal, o signo do nada sempre fora a expressão de sua existência; contudo, nesse momento derradeiro, o nada amplifica-se de maneira radical. O cortador de cana, morto, é metaforizado na imagem do próprio caixão que o transporta, ele é como um caixão vazio que, nessa ocasião, precisou ser “metido dentro de outro”. Mas, e de que natureza é essa morte? Quais os possíveis elementos vitais que foram aniquilados nesse indivíduo por ocasião da morte? A resposta surpreende: o fenômeno da morte, quando acontece ao cassaco, é simplesmente uma “[...] morte de vazio” que não implica em nada, em perda nenhuma; como, desde sempre, tudo estivera perdido, tudo sempre fora regido pelo império da carência e da necessidade, a morte é apenas um resultado nulo de subtrações de zeros. Portanto, por ela não matar nada de significativo, chega-se a uma conclusão que aflige o leitor, a uma espécie de tragédia às avessas: por ser morte de vazio, o cassaco, então, é um homem oco, “ei-lo que não tem dentros”¹².

Somando-se a isso, as metáforas ‘miolo’ e ‘foro’ também intensificam essa constatação: sabe-se que ‘miolo’ indica alguma substância ou conteúdo, a ideia de alguma matéria compacta no centro de algo; porém, o cassaco metido dentro do caixão está longe de, metaforicamente, aproximar-se disso: como ele não tem conteúdo ou centro compacto nenhum, ele nunca pode ser miolo de nada; no máximo, como diz o poema, ele poderá ser apenas o forro do caixão. Por fim, a imagem mais forte que eclode, servindo para consumir essa realidade estarrecidora do cassaco (vazio de qualquer interioridade), é a do coco: o cassaco enterrado não é mais que um simples coco, o seu sepultamento “é o enterro de um coco:/ Uns poucos envoltórios/ em volta do centro oco”. A imagem do coco enterrado é a que mais resume a condição do cassaco, no qual, em seu centro, apenas ressoa um vácuo absoluto e impreenchível.

¹² Ao surgir essa construção no texto poético de JCMN, a de que o cassaco de engenho é um homem oco, sem “dentros”, não há como deixar de frisar o clássico e consagrado poema *Os Homens Ocos* (*The Hollow Men*, 1925), de T. S. Eliot. Ainda que escritos em circunstâncias bem diferentes, os dois poemas apresentam traços que os aproximam: ambos são textos escritos num tom ácido e contundente, amargo e forte, em que, no decorrer dos versos, verte-se a revelação de uma perspectiva negativa contínua em relação à figura humana. Por exemplo, no poema de Eliot, os homens também aparecem sem qualquer vigor ou brilho de personalidade, e estão como que destruídos; mesmo que estejam vivos, é como se já estivessem mortos, pois vivem imersos num niilismo degradante: “Nós somos os homens ocos/ Os homens empalhados/ Uns nos outros amparados/ O elmo cheio de nada. Ai de nós! (...) Fôrma sem forma, sombra sem cor/ Força paralisada, gesto sem vigor”.

Mas, se ainda existe na expectativa do leitor uma réstia de possibilidade, na última estrofe ela é liquidada:

- O cassaco de engenho
defunto e já no chão:
- Para rápido acabá-lo
tudo faz mutirão.
- O massapê, piçarra,
e a mata faz Sertão.
- E o sol, para ajudar,
se é inverno faz verão.
- Para roer os ossos
os vermes virão cão:
- E outra vez vermes, vendo
o giz que os ossos são.
- E o vento canavial
dá também sua demão:
- Varre-lhe os gases da alma,
levando-a (lavando), são. (2007, p. 265-264)

Quando o cassaco de engenho está finalmente enterrado, o processo de nadificação se acelera: “tudo faz mutirão” para despachar o morto, que afigura como espécie de mácula ou sujeira que precisa ser eliminada rapidamente. Para isso, o massapê se transforma em piçarra, um solo estéril e ressecado formado a partir da mistura de areia, pedras e terra, semelhante ao cascalho; a mata, por sua vez, se converte em sertão, ambiente seco e degradante em que, ao contrário do lugar frio, o corpo logo se degenera. O sol, por sua vez, torna a aridez do sertão ainda mais agressiva: faz acender um fogo atroz que sugere promover a cremação do cassaco na cova, cova essa que é uma espécie de fornalha no árido sertão fustigado pelas chamas do sol impiedoso. Porém, a ideia de cremação remete a pessoas famosas ou de classes abastadas, realidades sociais absolutamente distantes daquela dos trabalhadores da cana. Então, no contexto do poema, e considerando o eu poético, a palavra mais adequada à degradação final do cassaco é o processo de incineração, no qual se queima acúmulos de lixos e resíduos imprestáveis, e até mesmo prejudiciais e perigosos.

Após os vermes roerem os ossos que, frágeis, desfazem-se em giz, o vento do canavial completa a faxina. Tendo uma vida reduzida à fadiga e exploração, a uma condição amarela do existir, esperar-se-ia que o cassaco, vinda a morte, pudesse finalmente encontrar algum descanso, e até se cogitaria a possibilidade de o mesmo adentrar aos umbrais do transcendente para ali encontrar algum amparo. Porém, também essa possibilidade lhe é negada, e esse indivíduo não pode sequer dispor da aspiração da natureza humana pelo sagrado, o desejo pela continuação da vida além túmulo; mesmo após uma vida de pobreza e de declínio social, o

transcendente lhe é vedado, chegando-se, portanto, ao ápice da nadificação do cassaco no poema, ao nada absoluto que resume-se na inexistência total do indivíduo tanto no plano físico como metafísico.

A carência e a falta sempre o vitimaram em sua existência; porém, para além da vida, o poeta consegue radicalizar ainda mais – e agora ao extremo – a realidade dessa privação: é através da usurpação da própria alma do cassaco que, além de homem oco, passa a ser um ser desalmado. A alma é tão somente um gás que se dissipa, pois o vento do canavial “varre-lhe os gases da alma” para sempre. O canavial, que sempre fora sinônimo de trabalho explorado e de sofrimento ao trabalhador da cana em vida, também é aquilo que, na morte, apaga o cassaco definitivamente, impondo a aniquilação total de sua alma. Da condição ontológica do ser (de ser mesmo que às avessas e nas condições mais precárias), ele passa à condição final do não-ser em plenitude, e como que realiza a sua sina, que afinal fora exposta em todo o poema, que é a de alcançar a totalidade do não-ser.

No decorrer de todo o poema, o cassaco foi reduzido progressivamente à condição de mera coisa e, por fim, a nada. A sua existência de privações e miséria sempre estivera flertando com a morte, uma ameaça sempre eminente. A essa progressividade sempre negativista, Bosi vai dizer: “Todos os aspectos do seu estar-no-mundo são variações da indigência desse mesmo mundo.” (2004, p. 195).

Contudo, essa construção da figura do cassaco tem uma explicação plausível, e que se dá pela estratificação social da sociedade espelhada no poema. O que conduz essa figura social à plena inferiorização e degradação é a natureza do eu poético. Embora o texto apresente um teor analítico e descritivo considerável sobre a figura dos trabalhadores da cana, eles sempre são vistos com uma espécie de menosprezo, tratados com inferioridade, de forma que a pretensa objetividade mescla-se a uma espécie de humor negro e teor sarcástico; e isso se dá pelo carácter da voz elocutiva do poema, nada isenta e muito comprometedor: ela é uma voz ideológica que considera a figura do cassaco desde uma perspectiva social distanciada; essa indicação de natureza ideológica vem indicada logo abaixo do título do poema: *ritmo deputado; sotaque nordestino*.

Essa posição em que a voz vinda da Casa-grande rebaixa e aniquila o cassaco em vida é semelhante ao que o romancista José Lins do Rego efetua na prosa: ao evocar os engenhos decadentes em sua obra-prima, **Fogo morto**, o autor constrói personagens que figuravam como “[...] senhores que viviam entre delírios de soberba, acre desprezo pelo pobre e, a tudo sobrepassando, o fantasma da morte. Para esse beco sem saída valia a “ideologia” destrutiva do ressentimento.” (BOSI, 2004, p. 205).

De forma semelhante:

[...] a oposição marcada entre o cassaco e o deputado da casa-grande é uma escolha crítica do poeta, o olho que se crispa em face do quase-nada, ou nada a que o latifúndio reduziu o trabalhador da cana. A partir desse enlace de observação seletiva e consciência crítica, tudo será construção e desenho de atributos, que farão do cassaco, visto pelo senhor de engenho letrado, um *caniço frágil, amarelo, barrento, mortiço, desbotado, trapo de estopa, cera de vela, saco vazio de aniagem, taipa em ruína, coco oco, forro de caixão, vazio, morto*. (BOSI, 2004, p. 201).

Assim, JCMN entrega a elocução do texto à personagem de um deputado nordestino, o qual possivelmente fora convidado a uma festa na casa-grande, e agora passeia pela fazenda na companhia do senhor de engenho, por onde passa a se deparar com os trabalhadores da cana, o cassaco de engenho; todavia, embora exponha a impressão que os trabalhadores lhe sugerem, bem na verdade ele não os conhece, não pode nunca atingir a essência dos mesmos. Por isso (ou seja, por ignorar, não conhecer ou não querer conhecer a vida do cassaco em sua integridade), o político acaba os reduzindo ao não-ser, à ideia de coisa vazia. É essa voz, amarrada a um estrato social definido e antagônico, que apregoa a morte do cassaco, a morte mesmo em vida. Dessa forma, é a natureza dessa voz que “serve à expressão de um pensamento fatalista e à representação do estado do homem-coisa inerte, sem futuro.” (2004, p. 205).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cão sem plumas e “Festa na Casa-grande” se desenvolvem naquele binômio maior advindo da intrínseca relação que o autor estabelece entre a arte da linguagem poética e a sociedade, o poeta em face do social, e não em face do que poderiam ser os seus sentimentos interiores ou subjetivos. Percebe-se que JCMN teve como grande força motriz criadora o seu próprio instinto de nacionalidade, o que, afinal – como constado por Candido (2011; 2006) e tratado no tópico “A literatura no Brasil” – é uma constante na história da literatura nacional e dos grandes escritores brasileiros. Dar expressão poética às figuras sociais do homem do mangue e dos trabalhadores da cana é incorporar à literatura o testemunho de um local e oferecer expressão literária às identidades sociais específicas do país, e nisso está um dos grandes atributos das obras.

Num processo dialético ímpar, o poeta abstrai-se da preocupação formalista e esteticista de sua fase inicial, desvencilhando-se do aspecto interior do poema para lançar um olhar atento ao exterior, à realidade circundante de um país subdesenvolvido que, como frisou Gullar (1978), exigia (exige) a atenção de artistas sérios e comprometidos com algo de verdadeiro, devido mesmo à carga de miséria e o abismo da desigualdade social que impera no país. Contudo, essa postura não significou o abandono da preocupação estética e formal por parte do autor, muito menos uma poesia meramente panfletária, partidária ou ideológica; significou que apenas a dimensão técnica da construção do poema abriu espaço e mesclou-se à apreensão do exterior, do conteúdo social, e é nisso que se define a dialética criadora de JCMN, pois, em ambos os poemas, dois lados – aparentemente opostos – (interior/exterior, forma/contéudo, preocupação estética e social) interagem constantemente, até ao ponto de se unificarem para a construção de duas obras autênticas.

Contrapondo o poema “Festa na Casa-grande” a **O cão sem plumas**, pode-se constatar semelhanças e contrastes significativos. Do ponto de vista das similaridades, ambos os poemas tratam de figuras sociais (o homem do mangue e o trabalhador da cana) imersas em condições precárias de existência em que a privação, a fome e a pobreza determinam a vida. Além disso, os dois poemas se aproximam no plano da sintaxe e do discurso poético, que é pautado pela concretude das imagens e das metáforas, como, por exemplo, a imagem do barro ou da lama presente nos dois textos poéticos.

Contudo, as vozes que assumem esses poemas são de natureza absolutamente distintas. No caso de **O cão sem plumas**, o eu poético como que se identifica ao rio Capibaribe e aos moradores do mangue, há uma convivência mais intrincada, entrelaçamento mais genuíno em

que não há menosprezo ou afastamento. Já em “Festa na Casa-grande” a voz é alheia, vinda de fora, e nunca há uma identificação empática com a figura que se põe a analisar: o cassaco de engenho sempre nos aparece como inerte, sem expressividade, mero objeto frio a ser analisado; ele “não conhece uma única nota de empatia, uma só fresta de consciência, um só acento de indignação. O tom geral é cinza, puro distanciamento, árida constatação.” (BOSI, 2004, p. 205). Portanto, o próprio poema em sua constituição interna – considerando o eu poético do texto e a figura do cassaco, temática do poema – revela o antagonismo da sociedade em forma de poesia. Se em **O cão sem plumas** a voz se identificava com a realidade, expressando alguma forma de empatia que contagiava o leitor, em “Festa na Casa-grande” essa voz, apesar de descritiva e analítica, não consegue deixar de, ao mesmo tempo, denotar frieza, distanciamento e antipatia. Por fim, é isso que leva o eu poético a reificar de modo radical tal indivíduo, classificando-o como um ser sem autonomia e autoconsciência aparentes, enquanto que, em **O cão sem plumas**, a voz do poema, ao final do texto, reveste de vigor o habitante do mangue, reconhecendo nele uma força reativa que luta pela sobrevivência e pela afirmação da vida.

Também, por um lado, ambos os poemas se assemelham no processo de desumanização dos indivíduos imersos em condições de pobreza e de miséria, desumanização essa que é tanta vista em **O cão sem plumas**, na imagem do homem da lama, o homem-caranguejo que luta pela sobrevivência, como na figura do cassaco de engenho, que, se de longe “parece gente”, de perto não o é. Mas, por outro lado, se num primeiro momento os poemas se aproximam pelo desumanização, eles assumem desfechos completamente diferentes: em “Festa na Casa-grande” a desumanização vai se radicalizar ainda mais, até a reificação e, por fim, ao que Bosi chama de “nadificação” do cassaco, eclodindo na morte e na usurpação total de sua alma. Já em **O cão sem plumas**, os homens do mangue, mesmo que levados à condição animal e sendo totalmente desassistidos pela sociedade, arrancam forças que afinal os fazem resistir e reagir no seio da contradição e da abissal desigualdade social do Recife.

Cabe também enunciar o que ocorre em **Morte e vida severina**, e que, de alguma forma, é usado na configuração desses dois poemas: o fato de se transitar constantemente entre o binômio morte/vida, movimento esse que parece ser um princípio fundante das 3 obras do autor. No auto pernambucano, Severino, em seu caminho rumo ao mar, se depara constantemente com a morte em suas variadas manifestações; porém, ao findar seu trajeto, acontece a eclosão surpreendente da vida, mesmo sendo esta uma vida severina. Portanto, ali, da morte vai-se à afirmação da vida.

Esse movimento (paradoxal e controverso sem deixar de ser dialético) também acontece nos poemas que foram aqui analisados. Todavia, em “Festa na Casa-grande” a situação não é

revertida como em **Morte e vida severina**, visto ser sempre mantida no polo negativo: os signos convergem a um fim trágico que é incontornável, e todo o texto é uma enunciação/afirmação da morte em vida que, irremediavelmente, não deixa de acontecer. Definitivamente, se constrói o cassaco como um homem sem alma, “o homem de menos”, mero “[...] resíduo de vida orgânica que traz em si o desfazimento da morte, é ser para o nada.” (2004, p. 197). Pelo processo de coisificação e nadificação constantes no texto, dir-se-ia que toda a tessitura do poema exhibe assim um “anti-humanismo” ferrenho, pois o cassaco apenas se assemelha ao ser humano, mas, no fundo, não o é: em seu centro, ele é apenas “coisa de nada” (2004, p. 204) destinada ao nada existencial.

Já em **O cão sem plumas**, o movimento vida/morte (ou morte/vida) acontece noutra sentença, imitando a mesma dinâmica de **Morte e vida severina**; ao final, o poema encerra na forma de um humanismo genuíno, pois afirmação da vida vence a ameaça da morte, que pairava nas primeiras partes do texto. Embora não se deixe de expressar a miséria e a opressão de um ambiente externo ofensivo, o homem (aquele “que vive”, que “é agudo”, que “é espesso”) ressurge com vigor para reagir contra tudo o que lhe é adverso. Ao longo do texto, é a vida que vai ganhado cada vez mais densidade, a vida nos mangues, nos rios que se juntam e formam lagunas, novas ilhas, que, por sua vez, produzem frutas, e nascem flores na fertilidade da lama e do homem na lama, tudo contribuindo para gerar nova vida, tornando-a mais espessa, de modo a combater o signo do mar, que no poema é o elemento destrutivo. O próprio rio Capibaribe, na sua luta de resistência contra o mar e seus ácidos destrutivos, simbolicamente remete ao homem do mangue que luta pela sobrevivência no interior de uma sociedade que lhe é antagônica e adversa; no poema, essa força de afirmação da vida ressalta-se principalmente no último trecho, em que o eu poético entoia um canto à vida, afirmando a persistência desta, pois “O que vive/incomoda de vida/ [...] O que vive choca/ tem dentes, arestas, é espesso”.

Em “Festa na Casa-grande” o caminho é o do esvaziamento, da escassa vida que vai minguando cada vez mais, o trânsito do pouco ao nada; ali, o homem não encontra forças em lugar algum e nem dentro de si (e quando parece encontrar uma aparente esperança, ela é enganosa e falsificada, feita dos delírios da aguardente que bebe), sendo por fim engolido pela natureza, pelo ambiente externo que o escraviza e o aniquila. Em **O cão sem plumas**, embora o ambiente exterior seja também nocivo e ameaçador, ele não vence o homem, signo daquele que vive, daquele que, “porque vive,/ choca com o que vive”, arrancando forças para sobreviver e não ser vencido pela natureza.

De modo geral, os dois poemas podem ser vistos como grandes telescópios poéticos sobre o espectro do social do Nordeste brasileiro, pois ambos revelam as condições de vida de

duas figuras sociais reais, o que contribui a uma leitura crítica do Brasil em forma de poesia. Contrariando a premissa de um eu lírico como tradicionalmente entendido, esses poemas não se desenvolvem a partir da subjetividade de um sujeito lírico envolto em sentimentos e divagações próprias; ao contrário disso, é como se o eu lírico dos textos se perfizesse na configuração de toda uma coletividade de indivíduos submetidos às mesmas condições existenciais.

Ademais, neste trabalho, seguiu-se a rota proposta por Compagnon (2009), para o qual os estudos literários devem ser considerados pelo viés da história, do contexto histórico no qual estão inseridas. Com ele, constatou-se que a beleza das obras, o seu valor estético, foi precisamente condicionado pelos fatos históricos e sociológicos presentes nos poemas. No dinamismo dos textos poéticos, toda a absorção da realidade em seu aspecto precário de miséria e de pobreza (enfim, de tudo o que se enquadraria aos parâmetros do disforme e do feio) é transfigurada na forma do belo estético da linguagem poética. Assim, diferente do real – mas fazendo maciço uso dele – o artista estiliza essa mesma realidade, transfigurando-a, de modo que, simultaneamente, nos proporciona o prazer estético do belo e o acesso a um conhecimento crítico considerável sobre realidades brasileiras específicas.

Considerando pelo viés da história, esses poemas feitos nos anos 50 e 60 enquadram o autor num debate cultural pertinente à época. Frente à ânsia da modernização do país e ao discurso do desenvolvimento, havia certos encantos que motivavam os artistas a uma expectativa ou crença positivas, o que germinou, por exemplo, na ideia de propor “uma poesia de exportação” que, em grande parte, determinou o movimento concretista, uma poesia marcada pelo tom esteticista e formal que, inclusive, alcançou patamares internacionais de reconhecimento. Contudo, uma poesia meramente esteticista, como alertou Gullar, é muitas vezes perigosa e insustentável, principalmente em face do real contexto social brasileiro. Em vista disso, nesses dois poemas longos, JCMN engendrou uma poética de contestação e de enfretamento da realidade sem quaisquer véus fantasiosos, sendo mais motivado pelo que se chamou de “consciência catastrófica do atraso” do que pelos encantos do discurso modernizante e desenvolvimentista em voga na época. Porém, pode-se dizer que a sua poesia, por mostrar a face do Brasil precário e pobre, também não deixa de ser de “exportação”, pois nela existe o primor esteticista autêntico que não deve em nada ao rigor dos concretistas, para os quais, inclusive, serviu de grande influenciador.

REFERÊNCIAS

AMOURY, Rita de Cássia L. **Sertão, metáfora e construção poética em O cão sem plumas e Morte e vida severina de João Cabral**. 2011. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, GO, 2011.

ARAÚJO, Homero José Vizeu. Providências cabralinas. **Revista Organon**, revista do Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, 2001, v.15, n.30-31, p. 265-276. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/29750/18391>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

BARBOSA, Ana Maria Carrijo. **A performatividade, voz e poesia em O rio e O cão sem plumas, de João Cabral de Melo Neto**. 2015. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, GO, 2015.

BARBOSA, João Alexandre. O curso do discurso. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. LIII-LVIII.

BOSI, Alfredo. Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 50, Abr. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142004000100018&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 jun. 2019.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. Plano-Piloto para Poesia Concreta. In: **Revista Noígrandes**, v.4, São Paulo, 1958. Disponível em:<<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/plano-piloto-para-poesia-concreta>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

CANDIDO, Antonio. Poesia ao norte. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. XLVII-LI.

CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos** – O direito à literatura. 4. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Romantismo, negatividade, modernidade**. Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. 01, 2006, p. 137-141. Disponível em: <<http://www.journals.unam.mx/index.php/accel/article/view/31656/29264>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: _____. **A educação pela noite**.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 3ed. São Paulo, Brasil: Humanitas Publicações - FFLCH/USP, 1996.

CARVALHO, LUIZA DE. **O Rio e a Rua: diálogos poéticos entre as obras O Cão sem Plumas, de João Cabral de Melo Neto, e Rua do Mundo, de Eucanaã Ferraz.** 2014. 103 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números).** Trad. Vera do Costa e Silva. 32 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

COMPAGNON, Antonie. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GOMES, Cláudia Espíndola. João Cabral, o cassaco e a cana: uma dobra infinita. **Travessia – Revista de Literatura**, nº 34-35, 1997. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/18203/17072>>. Acesso em: 01 out. 2019.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento: Ensaios sobre arte.** 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa.** Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. Serial. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa.** Org. Antonio Carlos Secchin. 2 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. LIX-LXIV.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falava Zaratustra.** Lisboa: Guimarães & Guimarães, 1987.

NUNES, Benedito. A máquina do poema. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa.** Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. LXXV-LXXII.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro.** São Paulo: Editora UNESP, 2002.

PIGNATARI, Décio. **O que é a Comunicação Poética.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

RAMIRES, Francisco José. Literatura e seus deslocamentos: Uma leitura de *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto. **Revista Proa**, nº 01, vol. 01, 2009. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa>>. Acesso em: 13 abr. 2019.

RAMOS. Graciliano. **Vidas secas.** São Paulo: Martins, 1973.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da Escrita.** Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Entre a torre de marfim e o pelourinho. **Teresa - Revista de literatura brasileira.** São Paulo, n.14 p.61-84, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99456>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Tratado de Simbólica.** 2. ed. São Paulo: Editora Logos, 1959.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral – Do fonema ao livro. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. XIII-XXI.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Org. e Intr. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.