UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EXEMPLAR ORIGINAL
FFLCH

O rio, a cidade e o poeta
impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto

THAÍS MITIKO TAUSSIG TOSHIMITSU

Tese apresentada ao programa de Pós-gradução em Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Letras,Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

ORIENTADOR: PROFA. DRA. IUMNA MARIA SIMON

São Paulo
2009

SBD-FFLCH-USP
319091

Nota prévia e agradecimentos

Não posso deixar de dizer que considero o início deste trabalho muito anterior ao meu ingresso no doutorado. O que o leitor tem agora em mãos é o resultado de um percurso muito longo ao qual seguramente posso dar o nome de formação. Este trabalho começou nos primeiros anos de graduação, quando conheci Iumna Maria Simon, cuja seriedade, sempre alegre, no estudo e transmissão da poesia transformou-se em modelo. A pesquisa continuou no mestrado, até chegar a este formato. Este texto, assim, é o mesmo há anos, mas sendo inevitavelmente outro. Porque pôde contar com o tempo e com as pessoas que o foram atravessando e deixando suas contribuições.

Foram anos em que pude contar com o rigor, a sabedoria e, acima de tudo, a amizade atenta de Iumna, minha orientadora em todo este longo percurso. Agradeço, assim, à confiança constante depositada em mim e em meu trabalho.

Agradeço ainda aos professores Joaquim Alves de Aguiar e José Antonio Pasta Jr. pela leitura do trabalho no exame de qualificação, por todas as contribuições e incentivos naquele momento e em outros.

Ao Hélio de Mello Filho pela tradução profissional do resumo, feita em cima do prazo, com disponibilidade carinhosa. Ao Osvaldo Ceschin pela incansável atenção e pelo carinho contínuo.

Aos meus pais, Ceiça e Kiyoshi, presenças fundamentais ao longo deste trabalho, com todo o suporte necessário e mais. Sem o amor constante deles, essa empreitada, nem nenhuma outra, teria sido cumprida.

Ao Leo, Cris, Ulisses e Andrei pelo carinho.

Ao seu Tuta, Cida, Bruno e Gigio pela torcida sempre.

A Sílmia Sobreira, por sua sabedoria e doçura sem derramamento.

Aos meus companheiros da natação que fizeram da antiga solidão, alegria coletiva.

À Kelly, à Mariana, à Vanessa e à Mônica que cuidaram do meu ombro e de mim, para que eu pudesse ficar no computador por horas a fio.

Aos meus mais queridos amigos, presentes em todas as horas, contribuindo cada um à sua maneira: Paula Maciel Barbosa, Cecília Bergamin, Murilo Lisboa, Fernando Nigro

Rodrigues, Pedro C. Fragelli. Obrigada pelas leituras incansáveis dos textos, pelas conversas, pelas palavras e pelos sons e por muito mais sem o quê a existência é bobagem.

Aos alunos do Colégio Santa Cruz que sabem fazer da sala de aula lugar de diálogo e curiosidade e aos amigos e colegas do Colégio Santa Cruz, em especial: Claudia Passeggio, Pedro Bilatto, João Bentes, Jorge Barcellos da Silva, Ricardo Paiva, Vera Valente, Marco Cabral, Patricia Mortara e Paulo Neves com os quais aprendo e me divirto, ao fazerem do cotidiano algo melhor porque experiência compartilhada.

Em especial, ao Romulo, parceiro nesse caminho que a cada dia inventamos.

Resumo

A poesia de João Cabral de Melo Neto sofre por sua indefinição de lugar. Este trabalho, então, vai à busca da especificação do lugar social que ocupa o eu poético na obra do autor e, a partir disso, da definição de seu projeto estético, pautado pela aproximação das formas populares e, ao mesmo tempo, por seu oposto – as mais sofisticadas formas de arte de seu tempo, constituídas pela racionalidade e não pela tradição. Trata-se de pensar as duas faces de sua poesia, durante tanto tempo compreendidas como duas vertentes incomunicáveis de sua poética, como definições que se articulam em dependência. O vértice comum teria origem na consciência do poeta acerca do subdesenvolvimento, como condição do país. É a partir disso que Cabral, primeiro, intenta a aproximação com a cultura popular, buscando nela a redução da distância entre as classes sociais no país. Para em seguida, incluir no poema as formas da modernização através das quais o país se transformava, tentando fazer do poema gesto de intervenção rigorosa sobre a matéria local. A racionalidade, por isso, será apresentada em sua poesia como nova alternativa ao subdesenvolvimento.

Palavras-chave: subdesenvolvimento, formas populares, ética cristã, racionalidade, dualidade, ordenação, disciplina, arquitetura.

Abstract

The poetry of João Cabral de Melo Neto suffers from a lack of definition of place. Therefore, this study seeks to specify the social place occupied by the lyric self in the author's work and, from this, define his aesthetic plan, guided by the contrasting of popular forms and their opposite – the most sophisticated art forms of his time, representing rationality instead of tradition. The two faces of his poetry, which for so long time were understood as two independent branches of his poetics, are seen as definitions that articulate dependently. The common vertex originates in the poet's awareness of Brazil's condition as an underdeveloped country. Cabral first attempts to incorporate popular culture, seeking to reduce the gap between the country's social classes. Then he includes in the poem the forms of modernization through which the country was being transformed, trying to make the poem a gesture of rigorous intervention on the local material. Rationality, therefore, is presented in his poetry as a new alternative to underdevelopment.

Keywords*:* underdevelopment, popular forms, Christian ethics, rationality, duality, arrangement, discipline, architecture.

Índice

NOTA PRÉVIA E AGRADECIMENTOS..... I

INTRODUÇÃO 2

1 FUNDAMENTOS DA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO..... 8

1. A construção concretista.....9
2. No contexto brasileiro.....23
3. Diálogos: da experiência individual à coletiva.....27
   3.1 Pernambuco falando para o mundo.....34
4. A lição de Drummond.....38
5. A divisão crítica em duas águas: mais uma vez o concretismo.....51

2 O RIO, FORMA POÉTICA E POLÍTICA.....57

Parte I – *Os poemas do Capibaribe*

1. Do eu ao outro: despojamento da linguagem e consciência.....58
   1.1 *O Cão sem Plumas*: a consciência em enigma e *O Rio*: claridade discursiva.....60
   1.2 *Morte e Vida Severina*: a voz do outro.....88
2. Ética cristã: saída (?) para a contradição.....97

Parte II – *João Cabral e a cultura popular: contradições e impasses*

1. Lugar social.....110
2. Cultura popular: definições e problemas em contexto de subdesenvolvimento.....118
3. Cultura popular e *Morte e Vida Severina*, nos anos 60 e depois.....127

Parte III – *A perseguição política e o Gráfico Amador*.....137

3 DUALIDADE, RAZÃO IMPURA E IMPOSIÇÃO.....149

1. *Construtivismo*: circunscrição e definição na poesia de João Cabral.....150
2. Da razão pura à impureza da razão.....158
   2.1 Razão insuspeita, acima do mundo.....159
   2.2 Razão e sociedade.....164
3. A quadra: forma fixa e funcional.....171
   3.1 Dualidade: percepção e disciplina.....178
   3.2 *A educação pela pedra*: pedagogia da ordem.....183
4. Poemas de Brasília: passado e futuro.....189

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....199

BIBLIOGRAFIA.....I

Introdução

Falar de João Cabral de Melo Neto sem mencionar o lugar em que nasceu é contar meia-história e, no entanto, restringi-lo à sua cidade natal é cair na mesma armadilha. Referi-lo como poeta pernambucano escritor de poesia nordestina não é mentir, mas não revela quem ele era ou o que é sua poesia. Sua formação e sua produção têm "raízes plantadas no ar", como diz um verso de seu poema. Isso porque suas origens são aquilo que lemos em João Cabral, e farão marcas indeléveis no seu modo de pensar e de escrever, e ainda assim pode-se dizer que esse homem é sem lugar. A juventude e velhice no Rio de Janeiro e a vida adulta em muitos países tão diversos dificultam o traçado de um método de estudo de sua obra a partir do conhecimento do ambiente sócio-histórico no qual viveu e produziu. Talvez seja esse um dos motivos (ainda que não o principal) por que grande parte de sua fortuna crítica concentre-se na análise da lógica interna à obra – os poemas são vistos por sua relevância autônoma e menos por um caráter heterônomo, em que pesem os muitos âmbitos, referências e contextos de sua formação. O nordeste que aparece nessa crítica é algo atemporal e sem localização específica, ainda que seus poemas obsessivamente citem nomes, direções, localidades. Esse nordeste emerge, assim, no imaginário nacional como o lugar da secura, da aridez, fisicamente falando, e também como ambiente onde se concentra o passado brasileiro problemático, persistente e sem superação.

A construção do ambiente histórico-social que poderia aclarar o entendimento de sua obra é, portanto, tarefa complicada. Mas, acredito, não deva ser deixada de lado. O máximo possível, tentei costurar aproximações entre a obra, o poeta e seu tempo, para que dessa maneira os pressupostos da produção de Cabral pudessem ampliar o espectro de compreensão de sua poesia. Pois, se se pode dizer que Cabral não tem lugar na medida em que vive em

muitos, ele mesmo fez questão de selar a ligação entre seus poemas e os lugares, dando-lhes solo sobre o qual se erigem. Com isso, foi necessário articular questões da arte moderna a seus reflexos no Brasil e à forma específica dada pelo poeta, buscando manter o movimento entre o local e o cosmopolita, conforme a definição de Antonio Candido, de acordo com as demandas do objeto de estudo. O primeiro passo desse trabalho se deu pela investigação do perfil da fortuna crítica do poeta, tendo como centro a interpretação realizada pelos poetas concretistas. A partir daí, o trabalho segue uma linha crítica que põe em questão essa interpretação sedimentada da poesia de Cabral, arriscando outros rendimentos críticos. Sem dúvida, o empreendimento anunciado como método é ambicioso e, por isso, é fundamento do trabalho, mas não seu sentido, o que demandaria maior concentração em aspectos teóricos, estéticos e históricos que não estavam no escopo desta pesquisa, mas que são seu perímetro.

Nascido no Recife em 1920, criado entre os engenhos de cana-de-açúcar da família e o sobrado na cidade, educado em colégio Marista e, fascinado por futebol, João Cabral de Melo Neto foi atleta, campeão juvenil pelo Santa Cruz. Foram as dores de cabeça crônicas que, logo cedo, afastaram-no do esporte e o aproximaram da leitura. Internado no hospício de seu tio Dr. Ulysses Pernambucano, para que suas dores de cabeça fossem observadas e tratadas, teve tempo de conviver com uma ampla biblioteca.

Mudou-se para o Rio de Janeiro com pouco mais de 20 anos, depois de ter sido nomeado Assistente de Seleção do DASP (Departamento Administrativo do Serviço Público), para voltar ao Recife apenas por temporadas não muito longas. Foi esse o início de sua vida profissional como funcionário público. Ingressou na carreira diplomática cerca de dois anos depois, em 1945, mesmo ano da publicação de *O Engenheiro*, no qual se lêem testemunhos desse tempo de funcionário. Sua presença nas rodas intelectuais e literárias que já era freqüente em Pernambuco, logo estendeu-se para as reuniões no Rio de Janeiro. Se no Nordeste suas companhias eram Willy Lewin e Vicente do Rego Monteiro, no Rio, é com

Carlos Drummond de Andrade que mais se encontra. Joaquim Cardozo, seu conterrâneo, é também parceiro constante. Em 1947, ano do lançamento de *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode*, o já reconhecido poeta é removido para o Consulado Geral em Barcelona. Depois disso, João Cabral viverá em cidades como Sevilha, Londres, Marselha, Madri, Berna, Porto; já em fim dos anos 60, serve a maior parte do tempo em embaixadas fora da Europa: Assunção, Dacar, Quito. Os longos anos de afastamento da terra natal – do Brasil de modo geral, e de Pernambuco especificamente –, estão impressos nos poemas sob a forma de um profundo interesse por tudo aquilo que lhe ficou distante (o poeta só voltaria a residir de vez no Brasil, e no Rio de Janeiro, já no fim dos anos 80, pouco antes de sua aposentadoria). Morreu aos 79 anos, cego e deprimido. Dizem os últimos relatos, que Cabral "há décadas definindo-se como ateu ou agnóstico, por ironia, morreu quando rezava de mãos dadas com a mulher, a escritora Marly de Oliveira. Segundo familiares, durante a oração, o poeta suspirou forte e sua cabeça pendeu para o lado: estava morto."[1]

*

O Cão sem Plumas, livro seguinte a *Psicologia da Composição com A Fábula de Anfion e Antiode*, publicado em 1951, é longo poema que percorre a trajetória e o sentido do rio Capibaribe por meio de gêneros textuais diversos (descrição, narração e argumentação), é o primeiro livro de Cabral a falar do Nordeste, seja como ponto de vista, a partir do qual o escritor define o eu poético de seus textos, seja como objeto de sua poesia. A escrita – entre 1949 e 1950 – acontece no período de serviço em Barcelona e a primeira impressão é feita pelo próprio poeta em sua gráfica manual. O livro sai, então, em primeira edição por sua editora, a *Livro Inconsútil*. A distância física parece, de alguma maneira, ter funcionado como mediação para a aproximação afetiva e o distanciamento crítico em relação a Pernambuco: "acho que minha obra mudou e tomou o curso que devia tomar porque saí pelo mundo e pude

1 "Morre aos 79 anos, João Cabral de Melo Neto", *o Estado de S. Paulo*, 10. out. 1999, p. A-13.

escrever sobre a província sem me sentir provinciano." [2] De tal modo que o dado local se conjugará ao seu fazer poético, dotando-o de novo sentido.

A partir desse momento fica clara a intenção de Cabral – construir um universo poético feito de constantes e maciças referências a lugares que, dali por diante, serão a marca ostensiva de pertença de sua poesia ao mundo dos homens. Seus ensaios, do mesmo período, seguem a trilha aberta por seus poemas. Neles lê-se a defesa da presença do real e do objetivamente brasileiro como condição para a construção de uma literatura como "instrumento de influência coletiva" em oposição à satisfação de "certas necessidades interiores, egoístas por exclusividade." [3] Essa escolha consciente delineou e dotou sua escrita de singularidade, na medida em que viabilizou o estabelecimento e a cristalização de um restrito conjunto de imagens e de palavras, além de um modo bastante específico de expressá-las[4]. Em função desse laço, que constitui o conteúdo do poema, pode-se afirmar que a articulação entre poesia e sociedade em sua obra não está apenas na superfície do texto, isto é, no objeto eleito para compô-lo, mas essa escolha da matéria rebate na forma mesma do poema. A mais conhecida fortuna crítica do autor aponta freqüentemente para esta relação homóloga entre linguagem e objeto do poema, o que resulta na linha interpretativa que vê na obra de João Cabral uma secura equivalente à do sertão nordestino, elemento marcante de sua

---

[2] Entrevista de Cabral a Gilson Rebello, *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 05.Dez.1987.

3 Cf. MELO NETO, João Cabral. "Esboço e panorama" (1953), in *Obra completa* (org. Marly de Oliveira). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 755.

4 A procura e definição do ponto de virada da obra de Cabral são preocupações de quase toda sua crítica, por isso não citarei nominalmente todos os críticos que se debruçaram sobre o problema. Acredito, contudo, que a questão tenha sido primeiro formulada pelos poetas concretistas, em especial Décio Pignatari e Augusto de Campos, já que neles havia o intuito de estabelecer uma "nova" linha poética à qual pudessem se filiar e que incluía João Cabral até *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode*, livro de 1947. Cf. CAMPOS, A. et al. *Teoria da poesia concreta: textos e ensaios críticos 1950-1960.* São Paulo: Brasiliense, 1987. Em especial, os textos: "Pontos – periferia – poesia concreta", de Augusto de Campos e "Arte concreta: objeto objetivo", de Décio Pignatari e PIGNATARI, Décio. "Marco zero de Andrade" e "Vanguarda como antiliteratura". In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1972. João Alexandre Barbosa, no entanto, relaciona a questão aos críticos espanhóis Crespo e Bedate, em texto de 1962. Barbosa opõe-se à concepção de busca de um marco de uma nova poesia de Cabral, afirmando haver continuamente permanência de um mesmo projeto. Cf. BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

escrita, desde os anos 50[5]. Tentaremos, contudo, neste trabalho, ir num sentido diferente, procurando qual "a especificação das relações sociais e sobretudo da posição social envolvida no trato com a linguagem, na experimentação artística."[6]

Dito de outra maneira: o movimento de aproximação da poesia com o Nordeste se faz de modo simultâneo ao distanciamento físico do poeta em relação ao país e isso ecoará no conteúdo dos poemas. A conjunção entre a racionalidade construtivista moderna e a matéria atrasada brasileira produzirá uma subjetividade específica, oscilando entre as memórias do lugar, espaço físico, mas também de um determinado lugar social e o antilirismo, espécie de racionalização do poeta, homem maduro e consciente do país subdesenvolvido de onde veio e de que fala em seus poemas, a partir dos anos 50. Isso porque, em sua poesia, a distância implicará o uso da memória como instrumento de mediação com o mundo nordestino, ao mesmo tempo em que o procedimento construtivista, o qual o poeta já vinha desenvolvendo desde seu primeiro livro (*Pedra do sono*, 1941), intentará a *despersonalização* do poema, ou seja, o evitamento de alusões subjetivas, derivadas da separação moderna entre eu empírico e eu poético, tal qual formulação de Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna*, livro de 1956. Cabral irá à busca do descentramento do subjetivismo, cujo resultado não está apenas no desvio das formas sentimentais, ou expressivas, mas também, e principalmente, num modo de ir contra o forte personalismo que constitui nossa sociabilidade. O investimento na razão, indiretamente, o conduziu à representação de formas sociais modernas.

O que vem à tona, no limite, são interrogações a respeito de um Brasil ao mesmo

---

5 O estudo que mais cuidadosamente defende essa interpretação é o de João Alexandre Barbosa em *Imitação da forma*: "não é um poema de representação mas de presentificação da experiência através da palavra, na palavra que se faz valer, para a estruturação do texto, antes esta do que aquela e, portanto, a linguagem da poesia é, simultânea e necessariamente, a poesia da linguagem". Cf. *Op. cit.*, p. 23.

6 A pergunta formulada por Roberto Schwarz tem como referência imediata, no contexto, Graciliano Ramos, citado como exemplo para o desenvolvimento de uma reflexão acerca da tarefa da crítica brasileira: "A especificação das relações sociais e sobretudo da posição social envolvida no trato com a linguagem, na experimentação artística, é um trabalho que está praticamente por ser feito. Se você perguntar qual a posição social da prosa de Graciliano Ramos, ninguém sabe. Afirmar que o autor é comunista não quer dizer quase nada. Qual a posição social da prosa de Guimarães Rosa?". Cf. SCHWARZ, Roberto. "Um mestre na periferia do capitalismo (entrevista)". In: *Seqüências brasileiras*, p. 232.

tempo miserável e em processo eufórico de modernização técnica e industrial. Em meio a formulações antitéticas, imagens contraditórias ou dúplices, freqüentemente explícitas nos poemas (por exemplo: escrita e existência; morte e vida; excesso e falta; abundância e miséria ou ainda, literatura popular e pesquisa técnica avançada), seria fácil pensar que essa linguagem é a expressão de um processo de transição histórica. No entanto, as incertezas não estão mecanicamente postas nos jogos de contrariedades ou duplicidades que mais facilmente lemos em seus poemas, mas ainda adiante e de maneira muito menos direta.

Diante da pesquisa da realidade humana e brasileira, o pernambucano encontra mais e mais lugar para os opostos em sua poesia. De alguma maneira parece ser mesmo uma dinâmica entre contrários o nódulo de certa representação artística brasileira, desde pelo menos o Romantismo, quando se começou a pensar o país em seus próprios termos, em lugar de vê-lo como imitação ou apêndice da cultura européia[7]. Está em Gonçalves Dias, José de Alencar, Machado de Assis[8], Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa para citar apenas alguns escritores já analisados por meio do reconhecimento dessa relação. Indo mais longe, é pensar que cada momento histórico e cada campo da cultura perceberá e dará forma a essa dinâmica de contrários a seu modo. Somado tudo e extraídas as diferenças, interessa perceber que talvez o gesto de pensar profundamente nosso país, ou de incluí-lo no interior da obra de arte, tenha como efeito (mesmo que intuitivamente) a figuração da contradição em algum nível do texto. Em João Cabral significa especificar a contradição de sua poesia e pensar seu sentido.

Para tanto é preciso pôr em questão a relação histórica entre atraso e modernidade de que se constitui nosso país. O sentimento generalizado brasileiro, nos anos 50, é de otimismo

---

7 Cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

8 O percurso de sofisticação e melhor percepção do Brasil fundado em forças contraditórias de Alencar a Machado foi realizado de maneira modelar por Roberto SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991; *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

encantado, “repleto de novas possibilidades, um tempo em que nos víssemos livres das amarras da tradição e abertos a horizontes inexplorados, tornados possíveis pelos desenvolvimentos técnicos e pela potencialização das capacidades humanas.”[9] A poesia de João Cabral de Melo Neto não escapa a esse sentimento e, por esse motivo, a questão é saber de que maneira ela estará posicionada. Ao expor confluências diversas de forças e formas opostas em seus poemas, Cabral põe em evidência um tipo de experiência que se constitui na oscilação entre a dúvida e a confiança em relação às propostas da modernidade. É preciso, então, avaliar como essa oscilação se constitui e quais seus efeitos para a obra de arte.

9 O trecho é citação de artigo de Rodrigo Naves acerca da inserção de Volpi nos quadros modernos construtivistas do Brasil. Diz ainda o crítico: “Para a estética construtivista, a ênfase nas superfícies de cor impessoais se justificava pela busca de uma arte que se afastasse dos subjetivismos e de seu apego aos caprichos individuais.”. Cf. NAVES, Rodrigo. “A complexidade de Volpi”, in *Novos estudos Cebrap*, no. 81, p. 153.

CAPÍTULO 1

Fundamentos da poesia de João Cabral

1. A construção crítica concretista

Incluir João Cabral entre os poetas que compõem a tradição moderna brasileira está longe de ser uma novidade e foram muitos os estudos críticos que levaram adiante a tarefa de demonstrar essa inserção. Os conhecidos trabalhos dos poetas do grupo *Noigrandes*[1] – Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari – marcaram essa maneira de se ler a poesia de João Cabral, conforme seus textos críticos e teóricos o atrelavam aos poetas modernos franceses, principalmente Stéphane Mallarmé e Paul Valéry. Essa marca parece ter-se feito muito em função do interesse que tinham os três poetas paulistas em definir parâmetros para a nova poesia que propunham, mas ultrapassou esse contexto. Não foram poucos os ensaios críticos especializados que, de certa forma, reproduziram e levaram adiante princípios que se liam nas reflexões desses três autores.

José Guilherme Merquior ou Luiz Costa Lima, por maiores que sejam suas diferenças críticas, convergem quando o assunto é a poesia cabralina. Ambos deram suas interpretações de Cabral à luz dessa ligação. A associação é ela legítima, como ainda veremos. No entanto, torna-se relevante a observação mais detida dela porque ela se mostra problemática, na medida em que petrifica uma visão da poética de Cabral, julgada por meio da aproximação ou do afastamento do paradigma de modernidade estabelecido no Brasil menos pela produção

---

[1] "Noigandres" é o nome da revista lançada em 1952 pelos poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. A esse núcleo se uniriam depois os cariocas José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo, daí o grupo ter sido assim conhecido. "A palavra foi emprestada do poeta americano Ezra Pound (1885-1972), uma das grandes influências concretistas, que em um de seus "Cantos" perguntava, justamente, o significado de "noigandres", termo utilizado no longínquo século 12 pela poesia trovadoresca provençal.", in MACHADO**,** Álvaro**.** *Dossiê Arte Concreta* - **"**Lenora de Barros e João Bandeira falam da exposição 'Noigandres'", *Revista Trópico. Idéias de Norte e Sul*, http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1355,1.shl (acessado em 11 de jan. de 2009). Noigrandes, segundo definição do grupo, seria o antídoto do tédio. Para melhor historicização do termo, cf. "Noigrandes, eh, Noigrandes. Mas que diabo quer dizer isto?". In: *Poesia Concreta. Literatura Comentada* (seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico por Iumna Simon e Vinicius Dantas). São Paulo: Abril, 1982, pp. 15 e 16.

poética concreta e mais por seus manifestos, artigos, ensaios, enfim, por suas discussões teóricas mantidas com muita energia e visibilidade ainda no início dos anos 50 mas, sobretudo, ao final dessa década e início dos anos 60.

A seleção de alguns poemas de João Cabral de Melo Neto, junto com Oswald de Andrade, concebeu, para a poesia concretista de primeira hora, uma "historiografia própria, na qual se incluía a revisão da literatura brasileira, com base na eficiência de certos procedimentos" para a produção de uma poesia antidiscursiva em busca, portanto, de uma "concisão e simplificação da linguagem" [2]. A partir de uma concepção precisa acerca do que era válido em poesia naquele momento histórico (fim dos anos 40 e início dos 50, embora o lançamento oficial do movimento date de 1956), o que se lia nos vários manifestos e ensaios produzidos pelo grupo, definiu a predileção por certa poesia de Cabral: *O Engenheiro*, escrito em 1945, e *Psicologia da Composição com a Antiode e a Fábula de Anfion*, de 1947. Quanto aos livros seguintes, a preocupação foi, sobretudo, a de anotar onde e como os procedimentos escolhidos se mantiveram. Vejamos alguns dos parâmetros expostos no manifesto, "plano piloto para a poesia concreta", de 1958, para que se possa compreender o uso que foi feito da poesia de João Cabral, os grifos são meus:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutura. espaço qualificado: estrutura espácio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta-analógica, não lógico-

---

[2] Iumna Maria Simon em texto de análise da constituição das vanguardas poéticas no Brasil nos anos 50 e 60 traça o plano geral do projeto concretista problematizando-o contra o fundo histórico brasileiro. São delas as citações, extraídas da parte II de seu ensaio. Para maior aprofundamento nas questões cf. SIMON, Iumna Maria. "As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)". In: *Novos Estudos Cebrap*, no. 26, março de 1990, pp. 124-7.

discursiva – de elementos. “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthético-ideographiquement au lieu de anlytico-discursivement” (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): método ideogrâmico. joyce (*Ulysses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. **no/brasil:**/oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”./**joão/cabral de melo neto (n. 1920 – *O Engenheiro e Psicologia da Composição* mais *anti-ode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.**

(...)

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. **contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística**. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.[3]

Escrito pelos articuladores e três principais autores do movimento concretista, os irmãos Campos e Décio Pignatari, o plano piloto foi lançado na revista Noigrandes 4. Nele fica clara a escolha de um *paideuma* próprio (expressão posta em circulação pelo grupo, tirada de Pound), que bebe de fontes internacionais e locais, simultaneamente. O projeto visava pensar a poesia em termos de afastamento da tradição clássica e de seus procedimentos correspondentes. Portanto, tratava-se de buscar uma forma poética que traduzisse a tensão e a percepção de um novo tempo em um novo espaço. Criar uma poesia em relação viva e dinâmica com a cidade e com as experiências criadas por uma nova vida urbana e industrial. Os textos, portanto, defendiam a criação da poesia nova apoiada em uma linha de tradição arranjada pelos próprios concretistas, tendo fim neles mesmos. Appolinaire, Mallarmé,

---

[3] CAMPOS, Augusto de et alli. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos, 1950 – 1960.* São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 156.

Oswald ou Cabral teriam em comum o ponto final de uma trajetória de transformação da poesia: o concretismo. Parece natural que os jovens escritores buscassem um universo que tanto pudesse referendar a nova criação, quanto apontasse para o fato de que essa seria de fato nova, já que se punha como superação de uma tradição. O problema, para nós, não está no *paideuma* concretista, mas nas conseqüências disso para a poesia de Cabral.

Os trechos acima grifados põem ênfase na convergência que poderia haver, de fato, entre os poetas do concretismo e João Cabral. A "linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso", ou seja, a forma eleita por Cabral que vinha a ser a expressão em verso de seu repúdio a uma "poesia de expressão, subjetiva e hedonística" é característica ressaltada pelo grupo que, contudo, não o atrelaria necessária nem exclusivamente aos poetas eleitos pelo movimento concretista. Marca apenas a superfície de contato entre artistas guiados pelo construtivismo, o que em Cabral significou a aproximação com a arquitetura moderna e, daí, o desenvolvimento do verso rigoroso e da ostentação da construção como procedimento da poesia, já nos seus primeiros livros. Pouco mais tarde, isso se unirá ao desejo de transformar sua poesia também em instrumento de comunicação.

Com preocupação semelhante, a Poesia Concreta buscará fazer dos poemas, objetos de comunicação. No entanto, ao se aproximarem demais dos meios de comunicação de massa, da forma mercadoria e do modo de produção industrial acabaram, em certo momento, por se indiferenciarem desses. Não é mero acaso o fato de a forma, que parecia tão libertária e contundente naqueles anos, ter desaguado rapidamente em modo de fazer publicidade[4]. Essa é uma questão, todavia, que precisaria de maior reflexão, o que nos desviaria do problema que

---

[4] Cf. LIMA, Guilherme Cunha. *O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira.* Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997, pp.32 – 40. Nesse livro há interessante compilação, feita pelo autor, de peças publicitárias dos anos 60, que recorrem ao mesmo jogo formal e tipográfico da poesia concreta. No livro, os poemas são justapostos às peças num convívio harmônico.

interessa nesse momento. Voltemos a ele, então.

A recusa dos poemas de Cabral dos anos 50 – *O Cão sem Plumas* (1951), *O Rio* (1953) e Morte *e Vida Severina* (1955) se dá em função da clara escolha efetivada pelos irmãos Campos e por Pignatari. Para eles a forma "analítico-discursiva", ou "lógico-discursiva", não representaria a modernidade na qual se encontrava o Brasil dos anos 50. Nesse sentido, Haroldo de Campos faz questão de assinalar a contemporaneidade da produção brasileira concretista, como forma de superação do atraso que sempre marcou historicamente nossa produção literária:

> Pela primeira vez – e diz-se isto com verificação objetiva, sem implicações de qualquer juízo de valor – a poesia brasileira é totalmente contemporânea, ao participar na própria formulação de um movimento poético de vanguarda em termos nacionais e internacionais, e não simplesmente em sentir-lhe as conseqüências com uma ou muitas décadas de atraso, como é o caso até mesmo do movimento de 22. A poesia concreta – como evolução de formas – nasceu no Brasil e na Europa, através da pesquisa apartada de autores (...) que tendiam para conclusões comuns e realizações até certo ponto semelhantes. E o importante é que, no Brasil, nasceu da meditação de conquistas formais perfeitamente caracterizadas no âmbito de nossa história poética, como sejam os poemas-minuto de Oswald de Andrade e o construtivismo poemático de um João Cabral de Melo Neto, que contribuíram tanto para a demarcação de um elenco básico de autores imprescindíveis para a edificação de uma nova tradição poética, em língua portuguesa[5].

Olhando de outro ponto, poderíamos notar que os poetas brasileiros aparecem apenas como argumento do vanguardismo concretista simultâneo ao europeu. Quer dizer, a Poesia Concreta teria conseqüência interna e não restaria dúvida sobre qualquer suspeita de imitação. Lendo juntos o texto de Haroldo e o plano piloto, nota-se que a poesia que escapa ao modelo

---

[5] CAMPOS, Haroldo de. "Contexto de uma vanguarda", escrito em julho de 1960. In: CAMPOS, Augusto et alli. *Op.cit.*, p.152.

de vanguardismo formal, posto nas construções "sintético-ideográficas", estaria ultrapassada e restaria, em nossa poesia, como marca do atraso local. A construção de uma nova tradição poética desejava estabelecer um percurso interno em direção ao poema que tensionasse e, ao mesmo tempo, adentrasse a vida urbana moderna, veloz e agressiva. A busca era por uma expressão que desse conta do novo contexto. No entanto, hoje, mais distanciados que estamos dessas primeiras décadas de modernização tecnológica, é possível perceber que além da intenção problematizadora, havia paradoxalmente um desejo forte de aderir a esse processo de modernização, alçando a literatura brasileira às questões universais, sem mediação. Daí a ligação entre João Cabral e Mallarmé construir uma linha de tradição moderna de poesia, em que a produção brasileira faria parte não mais como um apêndice (a começar por Oswald de Andrade, passando por Drummond até chegar em Cabral), mas como contribuinte máximo, representado pelos próprios concretistas. Em suas palavras: "A poesia concreta é a primeira grande *totalização* da poesia contemporânea, enquanto poesia projetada – a única poesia conseqüente do nosso tempo (a contar do simbolismo francês e, especialmente, do *Lance de Dados* para cá)."[6] Ainda em outra citação, de 1955, Augusto de Campos refaz o percurso de formação da Poesia Concreta, tomando a poesia de João Cabral como parte do processo de construção vanguardista cujo ápice e ponto final estaria no concretismo:

> Como processo consciente pode-se dizer que tudo começou com a publicação de *Un Coup de Dés* (1897), o "poema-planta" de Mallarmé, a organização do pensamento em "subdivisões prismáticas da Idéia", e a espacialização visual do poema sobre a página. (...)
>
> No Brasil, o primeiro a sentir esses novos problemas, pelo menos em determinados aspectos, é João Cabral

---

[6] PIGNATARI, Décio. "Marco zero de Andrade". In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 108. Para que melhor se acompanhe o estabelecimento dessa linha moderna, ver CAMPOS, A. et al. *Teoria da poesia concreta: textos e ensaios críticos 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987. Em especial, os textos: "Pontos – periferia – poesia concreta", de Augusto de Campos e "Arte concreta: objeto objetivo", de Décio Pignatari.

de Melo Neto. Um arquiteto do verso, Cabral constrói seus poemas como que a lances de vidro e cimento. Em *Psicologia da Composição*, com a "Fábula de Anfion" e "Antiode" (1946-47), atinge a maturidade expressiva, já prenunciada em *O Engenheiro*. [7]

No que nos interessa, essa linha criada pelos poetas concretos afetou sobremaneira a compreensão da obra de João Cabral, porque ela resiste ao tempo e se faz fundamental aos quadros da poesia brasileira na medida em que constitui, junto com o movimento concretista, uma "estirpe mallarmaica" no Brasil, para usar termo do próprio grupo, fazendo da Poesia Concreta um movimento universal. Em outro ensaio, agora de Décio Pignatari, escrito em 1961, o mesmo princípio reaparece. Aqui o autor constrói os conceitos de *língua* – "manifestação particular da linguagem" – e de *linguagem* – "qualquer conjunto de signos e o modo de relacioná-los" [8] –, e os faz critério para a divisão da poesia brasileira em dois grandes grupos. O segundo adviria da linha construtivista iniciada com Mallarmé:

> Na literatura brasileira moderna, há uma linha da língua, que vem de Mário de Andrade a Guimarães Rosa, e há uma linhagem da linguagem, mais radical, que vem de Oswald de Andrade à poesia concreta.
>
> João Cabral de Melo Neto se inseriria nesta última, se considerássemos principalmente *O Engenheiro* e *Psicologia da Composição*. Mas, fascinado talvez pela "imprevisibilidade da linha curva de Miró" – a que se referiu em certa ocasião[9] – reincidiu numa didática discursiva de conservação de certos valores (a "poesia",

---

[7] CAMPOS, Augusto de. "Poesia Concreta". In: CAMPOS, Augusto de et al. *Op. cit.*, p. 40.
[8] PIGNATARI, Décio. "Marco zero de Andrade". In: *Op. cit*, p. 143.
[9] O autor refere-se ao ensaio de João Cabral de Melo Neto sobre a pintura de Joan Miró, publicado em 1950 com desenhos originais do pintor catalão. Cf. MELO NETO, J. C. "Joan Miró", in *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Interessante notar que o mesmo ensaio, o qual sob a perspectiva de Pignatari desvia Cabral do "melhor" caminho, faz Sérgio Buarque de Holanda começar a ver sentido e relevância na poesia cabralina. O ensaio e mais a leitura atenta de *O Cão sem Plumas* o fizeram rever seu posicionamento crítico: "O que parecia traduzir-se naquele zelo sempre atento não era apenas uma poética, na acepção mais corrente e usual do vocábulo. Era mais, e principalmente, uma espécie de norma de ação e de vida. A estética, em outras palavras, assentava sobre uma ética. E parece bem improvável que o truque, ainda quando possa aparecer convenientemente dissimulado na pura obra de arte, em particular na poesia, tantas vezes um solo de eleição ideal para os malabarismos e os fingimentos, consiga introduzir-se em outros domínios sem logo denunciar-se

como ele a entende), onde a fenomenologia faz o jogo de um prólogo interminável à coisa-em-si.[10]

O problema não está exatamente no uso de João Cabral pelo movimento concretista, mas no fato de que essa leitura interessada da poesia do pernambucano ecoou em muitos ensaios críticos posteriores sem que a relação fosse esclarecida. O ponto de partida (e de chegada), assim, era a ligação de Cabral com a poesia francesa, como se isso fosse o suficiente para o sentido da obra, dotando-a de força e interesse. José Guilherme Merquior e Luiz Costa Lima, mas também de alguma maneira Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa, Antonio Carlos Secchin, Marta Peixoto, só para ficar em alguns dos mais notórios, em graus diferentes, mantiveram a idéia de uma influência determinante de Mallarmé (e também de Valéry, como seu continuador) na construção e permanência da poesia de João Cabral, cuja importância estaria sobretudo na pesquisa formal racional com a linguagem, que o distinguiria de uma tradição lírica luso-brasileira, vista como ultrapassada e atrasada.

A idéia da "preponderância da vontade da forma" [11], para a poesia cabralina, tornou-se praticamente hegemônica, o que resultou em anos de trabalhos acadêmicos e ensaios críticos debruçados sobre a tentativa de desvendar os engenhos construtivos de sua poesia da maneira mais minuciosa, afinal isso resultaria em melhor compreensão e apreensão de seus poemas. Lendo, então, a obra de Cabral a partir de um modelo formalista, sua fortuna crítica acumulou uma quantidade enorme de trabalho analítico no sentido quase científico do termo. Seus versos são destrinchados, contados, coloridos...[12] Especificamente a contribuição desse tipo de

---

por algum passo em falso." HOLANDA. "Equilíbrio e invenção". In: *Espírito e a Letra II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 517.

[10] PIGNATARI, Décio. "Vanguarda como antiliteratura". In: *Op. cit.*, p. 115.

[11] Expressão de Hugo FRIEDRICH. "Despersonalização". In: *Estrutura da Lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991, pp. 36 - 41.

[12] O estudo de Aguinaldo Gonçalves talvez seja um dos grandes modelos da leitura formalista em "grau científico", tarefa que leva a cabo com severidade e convicção. O autor, por exemplo, analisa as assonâncias de

trabalho foi a de tornar clarividente a lucidez e racionalidade do método de composição de Cabral, consciência constituída em diálogo com os questionamentos acerca dos limites e das possibilidades da linguagem como forma de representação do real. Questões que estavam de fato no centro das discussões da poesia (desde Baudelaire, como mostra Hugo Friedrich) e que também foram levadas adiante por filósofos e poetas ao longo do século XX[13]. Quer dizer, essa linha crítica visava, além do mais, garantir a João Cabral e, por extensão à poesia brasileira, um lugar na produção literária e intelectual mundial. Por trás desse movimento, a crítica parecia ir à busca da superação da condição de atraso do país criando um formalismo sem nacionalidade, içando a produção ao plano internacional, sem que houvesse na verdade processo de superação.

Não significa dizer que sua ligação com a literatura simbolista francesa não existisse. Ela está tanto na técnica de composição quanto na concepção da linguagem poética, além de ter sido muitas vezes declarada[14]. A "Fábula de Anfion", poema de abertura de *Psicologia da Composição*, é prova explícita da relação da poesia de Cabral com a poesia francesa moderna. Como já estudado por muitos críticos, esse poema retoma o texto de Paul Valéry. Talvez o principal estudo nesse sentido seja o de Luiz Costa Lima. O autor compara o projeto de poesia

---

"O sol de Pernambuco", esquematiza-as e extrai daí um sentido do texto e da poética de Cabral. Ou em momento anterior, mostra as gradações de amarelo formadas pelas duas partes do poema "Os reinos do amarelo", como dois sóis em movimento e dinâmica cromática. Cf. GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição & Permanência. Miró/João Cabral: da tela ao texto.* São Paulo: Iluminuras, 1989. O trabalho mais recente de Helton Gonçalves de Souza também impressiona muito nesse sentido, pois o autor busca parear graficamente os poemas de Cabral às obras do neoplasticismo, em busca da dimensão visual de seus textos. Cf. SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto.* São Paulo, Annablume, 1999.

[13] Serão muitas as formulações acerca da crise de representação da poesia e da linguagem de modo geral e é possível ter-se uma visão geral do problema em Michael HAMBURGER. *A verdade da poesia. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire.* São Paulo: Cosac&Naify, 2007

[14] "Admiro em Mallarmé o rigor, o trabalho de organização do verso. Não me agrada o lado prosódico, muito apegado à tradição melódica: nada inovou quanto à metrificação. Já a poesia de Valéry sempre me pareceu secundária, uma espécie de Mallarmé passado por água. O que me interessava nele era a explicação teórica de Mallarmé, seu mestre. Só que a poesia do mestre conduziu a um beco sem saída. Todos os que se influenciaram por ele deram um ou dois passos atrás". Cf. Entrevista a Antonio Carlos Secchin. In: SECCHIN. *João Cabral: Poesia do menos.* Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, pp. 326-7.

pura valeryano, a partir do texto francês *Amphion*, à poética de Cabral, marcando a diferença entre eles. Afirma que se Valéry opõe-se ao uso da prosa no tecido poético, defendendo a relação com a música e arquitetura, Cabral liga-se à pintura e à engenharia, desviando-se do rumo valeryano, sem contudo negá-lo[15].

O poema ganha importância à proporção que afirma a discursividade (por isso, ora é aceito, ora é rejeitado nos textos teóricos concretistas) questionando, contudo, os seus limites. O primeiro trecho do poema diz assim:

Anfion chega ao deserto

1. No deserto

No deserto, entre a
paisagem de seu
vocabulário, Anfion,

ao ar mineral isento
mesmo da alada
vegetação, no deserto

que fogem nas nuvens
trazendo no bojo
as gordas estações,

Anfion, entre pedras
como frutos esquecidos
que não quiseram

amadurecer, Anfion,
como se preciso círculo
estivesse riscando

na areia, gesto puro
de resíduos respira
o deserto, Anfion.[16]

Nesse poema, Cabral escreve sobre o universo mítico que lhe chega pela mediação de

---

[15] Cf. LIMA, Luiz Costa. *Lira & Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, pp. 229-236.

[16] Daqui por diante a edição de referência para os poemas será MELO NETO, João Cabral de. *Poesias Completas: 1940-1965*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979; salvo quando houver outra indicação.

Valéry, num movimento de aproximação e afastamento do paradigma poético desenvolvido pelo francês. Ao invés de simplesmente confirmar os valores de Valéry ou de homenageá-lo, Cabral faz um exercício de questionamento da linguagem, empurrando-a até à sua morte – o silêncio.

A descrição do deserto é tudo menos objetiva. Não trata dos pormenores nem torna a cena palpável ao leitor, não se preocupa com as aparências, mas com a essência do objeto[17]. O deserto é a metáfora para falar da linguagem e do trabalho com ela e, portanto, é abstração e não paisagem concreta. Sua descrição é orientada por certa imaginação e não pela vontade de representação realista do objeto, mas por um modo subjetivo, que leva adiante a descrição do deserto e de seu sentido. Ainda que as palavras escolhidas tenham todas concretude extrema (deserto, mineral, vegetação, pedras), o modo como elas compõem os versos retira-lhes a objetividade: "ao *ar mineral isento/mesmo da alada/vegetação, no deserto*". O leitor sabe e não sabe em que mundo está. A sensação é de quase inapreensibilidade, já que a oscilação das imagens se faz entre familiaridade e estranheza. Só o mundo das palavras é capaz de criar tal sentimento. Seu poder está no fato de que a representação é apenas uma parte da linguagem. Sua liberdade está na autonomia e no fato, portanto, de que ela pode sustentar por si mesma um mundo que ela mesma criara. A palavra ganha força por si. Talvez, por isso, o mais interessante fosse pensar que tipo de modernidade é essa de que se faz a poesia de João Cabral. As influências importam, é claro, mas não definem nem esclarecem a presença e o lugar dessa poesia nos quadros da cultura brasileira.

Fica evidente que tem razão de ser a relação apontada pelos concretos e seus continuadores. O poema sustenta forte elo com a poesia pura na medida em que o mundo

---

[17] Michael Hamburger usa o contraste entre *aparência* e *essência* para diferenciar, respectivamente, a poesia inglesa da francesa. Cf. HAMBURGER, Michael. *Op. cit.*, pp. 335-6.

exterior e a linguagem que o representa e apreende é transmutação metafórica do eu e da própria poesia, pois esta não tem nada em vista a não ser ela mesma. No entanto, isso não vai sem muita tensão e uma dose de frustração, pois na solidão de Anfion, no deserto de "terra branca/ e ávida/ como a cal" não há espaço para o sujeito, sua tristeza, para "os grãos do amor". Tudo é seco e cinza, são esqueletos, areia, silêncio e mais silêncio. No poema, então, esse quadro repentinamente se reverte e o deserto se desfaz porque o Acaso constrói Tebas, com sua copa folhagem e mãos frutíferas. E mesmo aí, Anfion não se satisfaz. Consegue ver-se livre do silêncio e da ressequidão, mas isso lhe custaria o poder de construir, pois Tebas significa a inevitável entrega ao "cavalo solto e louco", o Acaso, esse que "súbito condensa". Diante, assim, daquela cidade, ele busca mais uma vez o deserto. Eis o impasse diante do qual Anfion se vê: a lucidez do sol e do deserto nada construíram e o Acaso que tudo dera, desconhece o processo implicado no ato de construir – é o nada ou o tudo do qual não tem como tomar parte. De ambas as formas, Anfion se vê excluído. A "Fábula de Anfion" é poema, assim, sem saída nem alento. É limite e encruzilhada na obra de João Cabral.

Em resumo, hoje a poética cabralina parece ter perfil nítido: é caracterizada como econômica, substantiva, seca e fria, modo de fazer poesia oposto à tradição lírica luso-brasileira. Seriam essas as características que inseririam João Cabral numa linha moderna de poesia mais sintonizada com a produção mundial e, logo, menos provinciana e mais avançada. A interpretação do concretos predominou, além de tudo, um tanto fora de contexto. De tal maneira que a ligação cosmopolita ou local traduzia-se em juízo de valor. A poesia cabralina dos anos 40, assim, por ver-se livre dos motivos nacionais e por levar adiante um projeto construtivista foi colocada na linha de frente da literatura. Essa valorização ganha sentido quando pensamos que os anos 40 estavam em busca de se oporem ao modernismo, no auge, nacionalista e nos anos 30, social. A abstração, no grau que fosse, parecia ser o desejo de

libertar-se dessa espécie de "missão", que fazia da arte instrumento de conhecimento e consolidação da imagem do país[18]. No entanto, esse desejo e essa percepção produziram na crítica à poesia de João Cabral o contrário do que se podia esperar nesse contexto: ela configura certo sentimento provinciano de encantamento frente à referência moderna e francesa que engessa a leitura dos poemas.

Sem dúvida os adjetivos não dão conta de explicar o estado da crítica à poesia de Cabral, mas, ainda assim, sinalizam para o consenso que se formou em torno do poeta e de sua obra[19]. Como dissemos, fazia parte do projeto vanguardista, àquela altura, a criação de uma tradição sobre a qual a nova poesia estaria assentada. "O objetivo era apresentar o curso da arte como um desenvolvimento linear, fatal e historicamente incondicionado. É como se o processo artístico constituísse uma história à parte, desligada da história geral dos homens. A partir dessa linha central, os concretistas selecionavam os autores e obras, sendo 'válidos' os que dela se aproximavam e destituídos de valor os demais autores", na síntese de Ferreira Gullar[20]. O resultado disso foi a repetição, ao longo de tempo, de um sem-número de adjetivos, que pouco juízo crítico puderam indicar acerca do poeta e de sua obra, além das marcas de senso-comum já antes referidas.

A questão para a crítica, então, passado tanto tempo da construção concretista, talvez

---

[18] Sigo aqui (e adapto) raciocínio de Otília Arantes em seu estudo acerca da crítica de Mário Pedrosa. Cf. ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991, p. 42.

[19] Esses qualificativos são ainda reforçados pelo próprio autor em muitas entrevistas. São fundamentais para o estabelecimento dessa visão da poética cabralina as obras já citadas de Décio PIGNATARI e Augusto de CAMPOS e ainda: CAMPOS, Haroldo de. "O geômetra engajado". In: *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976; CAMPOS, Augusto de. "Da antiode a antilira". In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978; MERQUIOR, José Guilherme. "O estilo poético de João Cabral na tradição moderna". In: *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997; BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975; LIMA, Luiz Costa. "A traição conseqüente ou a poesia de Cabral". In: *Op. cit.* Há muitos outros textos que vão nessa mesma direção, isto é, do estudo quase exclusivo da forma na poesia de Cabral; não cito cada um deles aqui porque, de uma maneira ou de outra, especificam o que já estava posto como linha analítica nos ensaios acima enunciados. Cf. Bibliografia, item "Fortuna crítica".

[20] GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 4.

possa ser outra, dado que o fenômeno já ganhou alguma perspectiva: teria a relativização das influências da poesia francesa e a associação da obra de Cabral a certo quadro moderno, que o próprio poeta avalia pouco tempo depois como um beco sem saída[21], em favor da discursividade e da subordinação das imagens a um argumento[22], resultado realmente em poesia menos moderna ou menor? Teria sido esse seu passo, em direção à incorporação do dado nacional e à pesquisa formal afinada a essa matéria, regressivo? E qual o sentido desse movimento para os quadros da cultura brasileira?

Até este momento, o que podemos afirmar é que o lugar reservado a João Cabral ficou marcado por um argumento que interessava à defesa de uma vanguarda na visão e no desejo dos concretistas, e que condicionou, de certa maneira, nossa leitura da poesia cabralina ao longo do tempo[23]. Seja entendendo-a como parte dessa linha que conduziria a uma poesia de vanguarda – a concretista – seja como parte da linhagem universal, que mostrava como o país estava antenado às produções mais recentes.

---

[21] Ou nos termos de Anfion: "*A flauta, eu a joguei/ aos peixes surdo-/mudos do mar*".

[22] Esta é a definição de Hamburger, afim a Pablo Neruda e Nicanor Parra, para a poesia *impura*, *antipoema* ou *antipoesia*. Cf. HAMBURGER, Michael. *Op. cit.*, nota 2, pp. 309-10.

[23] Eduardo Sterzi emite opinião semelhante a esta em artigo escrito pouco depois da morte de Cabral, em 1999: "Talvez a leitura que de Cabral fizeram os poetas concretos tenha sido determinante da valorização da frieza detectada por Oswald ["José Castello, em sua capenga biografia João Cabral de Melo Neto: o Homem sem Alma, conta que Oswald de Andrade, ao ser apresentado por Aníbal Machado ao poeta, teria comentado, ignorando a presença de Cabral: "Já li um livro dele. Frio, não?""]. Cf. STERZI, Eduardo. "Um cenotáfio para o escrivão mineral". (Fotocópia - Publicado originalmente no Jornal da Universidade/UFRGS). O mesmo José Castello, criticado por Sterzi na observação acima, comenta na morte de Cabral: "Quando tomaram o poder na poesia brasileira, os poetas do concretismo, para se legitimar, precisavam de um precursor que lhes desse a grandeza que não têm. Elegeram João Cabral de Melo Neto – e a máscara do poeta duro começou a se formar, grudando em seu rosto. Para a própria glória, os formalistas criaram um João Cabral que nunca existiu – cerebral, anêmico, só um grande jogador -, uma espécie de malabarista das palavras. E, o que é mais grave: conseguiram convencer até mesmo Cabral, o diplomata tímido que odiava música e retórica e, em contrapartida, amava o silêncio e as idéias móveis, de que essa imagem lhe cabia. E ele, muitas vezes, a adotou como sua." CASTELLO, José. "Poeta da emoção aguda e afiada deixa atrás de si uma máscara". Caderno *Cultura*, *O Estado de S. Paulo*, 11.out.1999, p. D3.

2. No contexto brasileiro

Em meio a todas essas discussões, às muitas análises e interpretações da obra de Cabral (e por causa delas), o que raramente se vê é a referência ao contexto histórico brasileiro. À determinada poesia de Cabral foi dada uma marca cosmopolita cuja insistência por parte da crítica parece revelar mais o movimento de uma "lei de evolução da nossa vida espiritual" [24] e, logo, de um momento histórico particular da passagem dos anos 40 aos 50 (com ecos ao longo dessa década e das seguintes) que propriamente da obra do pernambucano. Tanto a poesia de João Cabral, de tom cosmopolita, sem referência ao dado nacional, quanto a crítica e a Poesia Concreta ou a seqüência que lhes foi dada pelos críticos literários ao longo dos anos 60, 70 e 80 refletiam o desejo de um contexto preciso, mas também uma dinâmica da história literária do Brasil: a vontade de participar da produção internacional não mais como periferia ou, em outros termos, havia o desejo de superação da condição de atraso do Brasil.

O fim dos anos 40, segundo pós-guerra, momento em que Cabral produziu seus livros mais importantes, de acordo com a perspectiva concretista, tempo também em que os futuros poetas concretos começaram a escrever e publicar, tinha em seu quadro geral, a definição para a poesia brasileira dada pela chamada Geração de 45. Esta defendia o retorno às formas

---

[24] A expressão é de Antonio Candido ao explicar o movimento dialético de formação da literatura no Brasil: "Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. Isto se dá no plano dos programas, porque no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação, definindo afastamento mais reduzido entre os dois extremos". Cf. CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura – de 1900 a 1945". In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1965, p. 131. Nesse nosso caso, já não se trata de imitação conformista do modelo europeu, é verdade. A poesia moderna dos anos 50, ou as vanguardas poéticas, desejam *dialogar* com a teoria e a técnica de composição desenvolvidas na Europa para delas participar como representantes máximos, dada a consolidação da "superação da dependência" em nossa literatura, de acordo com expressão de Antonio Candido (mais adiante referida integralmente).

clássicas poéticas e a manutenção delas. Era assim um grupo formado por poetas que se opunham às conquistas modernistas, a favor da restauração da pureza da linguagem poética, das formas fixas, dos temas preestabelecidos como adequados à poesia. De caráter conservador, mantinha a literatura apartada da realidade que a circundava com o propósito de resguardar a literatura das impurezas dos acontecimentos. E enquanto os poetas debatiam sobre se era mais pertinente o uso do vocábulo fruta ou fruto num poema, a realidade ia provando a ferocidade de suas mudanças.

A técnica passava a ser parte do cotidiano da cidade com a promessa de garantia de conforto e de diminuição da carga de trabalho, na Europa e nos EUA, sobretudo, mas já sentida no Brasil. Por outro lado, a técnica se fazia presente também na velocidade e na agressividade por meio das quais a Segunda Guerra se realizou. O lazer começava a se amarrar mais e mais à indústria cultural – termo cunhado por Theodor Adorno exatamente nesse momento – esvaziando ainda mais, nos países subdesenvolvidos, a possibilidade de existência de leitores. No Brasil, especificamente, vivíamos o fim do Estado Novo e a decorrente aceleração da industrialização. Nas artes plásticas e na arquitetura, muitas eram as novidades, sendo a fundação de museus como o MASP e o MAM, assim como do IAB (Instituto de Arquitetura Brasileira) e a realização da Bienal, sinais dessa agitação.

Para quem os poetas de 45 estavam escrevendo? Tanto a poesia de Cabral, na época com 25-30 anos, quanto a dos jovens concretos, estes com 19-20 anos, por caminhos diferentes, buscavam uma poesia que pudesse expressar esse mundo em alteração, ao invés de simplesmente negá-lo. Os concretos estavam cada vez mais preocupados em firmar-se como parte do movimento cosmopolita de maneira central, e não mais periférica como em outros tempos a literatura brasileira havia se colocado. Já Cabral ia num percurso contrário: buscando sentido no localismo, lança-se ao diálogo com o cosmopolita.

Assim, durante o primeiro tempo de sua produção, Cabral estava preocupado com as questões mundiais, a crise da poesia, os limites da linguagem, a experimentação com a forma e a palavra. Seus poemas tratam da poesia, do processo de construção poética. As metáforas se fazem e se desdobram para que o poeta entenda o próprio fazer – é a metalinguagem que lhe interessa ou ainda, um mundo indefinido: "*em vez de juízo final a mim me preocupa/o sonho final*" ("O fim do mundo"). Seus poemas desenraizados almejam os valores puros dados pela abstração. E será a experiência aprofundada com isso que o conduzirá ao limite. É só no longo poema sobre o rio Capibaribe – *O Cão sem Plumas* (1951) – que um mundo se presentifica, torna-se palpável e sujeito ao tempo, força que parecia temer e querer evitar em seus poemas anteriores ("*não há guarda-chuva/ contra o tempo,/rio fluindo sob a casa, correnteza/ carregando os dias, os cabelos*", de "A Carlos Drummond de Andrade", ou "*Tua alma escapa/ como este corpo/ solto no tempo/que nada impede*", de "Pequena Ode Mineral"). Seu poema, então, não tem mais em vista somente a realização no espaço e na dimensão gráfica da página, como se pode ler em alguns textos metalingüísticos ("*A luta branca sobre o papel/ que o poeta evita*", de "A lição de poesia", ou "Esta *folha branca/ me proscreve o sonho*", de "*Psicologia da Composição*"). Cabral, ao escolher o rio como tema e forma de tantos de seus poemas seguintes, parece escolher também o tempo, a duração e a palavra que desdobra seu sentido na fluência discursiva. O rio será, dessa maneira, símbolo de uma nova poética que não recusa o "sentido construído em sucessão", na "linguagem como fluxo". A passagem de *Psicologia da Composição* para o livro seguinte devolve o seu poema à possibilidade de fazer-se "representação humana do real" [25].

Se o poeta já fazia discretamente em seus primeiros livros referência às relações

---

[25] Nesse sentido, parece haver afinidade entre a poesia de Cabral, dos anos 50, e o movimento neoconcreto, de onde foram tiradas as expressões entre aspas. Cf. Gullar, Ferreira. "Manifesto Neoconcreto", 1959. In: *Arte Construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Melhoramentos/DBA Artes Gráficas, 1998.

locais, mais adiante ele as ampliará para a geografia física, humana e política do país, mais especificamente de Pernambuco, tornando-as predominantes. O lugar e sua gente passarão a ocupar espaço privilegiado em sua obra a partir da publicação de 1951, seu quinto livro, horizonte, que desaparecido em "Fábula de Anfion", é reposto aqui, quando a semântica começa a se abrir para o outro, em conjunto com a inclusão do dado local. Tudo isso não altera apenas a matéria dos poemas e seu tema, mas reconduz a forma de sua poesia, conforme reflexão do próprio autor:

> No princípio, minha poesia é uma coisa muito intelectual: eu estava perto demais de Pernambuco. Até *O Cão sem Plumas*, que é de 1950, minha poesia poderia ter sido escrita por um sujeito nascido no meio do oceano Atlântico ou nascido na Europa, na África, na Ásia ou em qualquer lugar. Era uma poesia inteiramente cosmopolita. Em *O Cão sem Plumas*, que é sobre as populações miseráveis do Recife, começa a presença de Pernambuco em minha obra.[26]

Não só Pernambuco passa a referendar sua obra, estabelecendo-lhe uma identidade, como a consciência do subdesenvolvimento e da violência se fará mais e mais forte e participará das suas obras da primeira metade da década de 50 de maneira determinante. Para Cabral, tratava-se ainda de pensar a palavra em sua funcionalidade e em seu sentido concreto, mas também de atrelar essa preocupação às questões específicas no Brasil. A divergência com o movimento concretista se torna clara nesse momento preciso, o que explica em parte a crítica feroz de Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari à poesia pós-*Psicologia da Composição* [27]. A Poesia Concreta, mesmo com o "salto participante" da década de 60, não

---

[26] Entrevista a Ricciardi Giovanni, in: "Auto-retratos", *apud* LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia*. São Paulo: SESC, 2003, p. 96.

[27] No "plano piloto da poesia concreta" isso fica patente na menção a João Cabral, quando entre parêntesis, os autores colocam o ano de seu nascimento e no lugar do ano da morte, registram o nome do livro de Cabral de

definiu o poema pela inserção da matéria local, pelo contrário. Já Cabral afina-se mais e mais à demanda moderna, vendo-a, no entanto, através da lente local.

3. Diálogos: da experiência individual à coletiva

A partir do momento que João Cabral opta por fincar as raízes do poema no dado local, sua poesia abre-se ao diálogo com seus pares. A relação de Cabral com os escritores e intelectuais brasileiros se fortalecerá, por isso, a ponto de poder ser tomada como procedimento da sua escrita[28]. Um bom exemplo é a declaração anterior, na qual internaliza e ecoa as idéias de Joaquim Cardozo, livre pensador, poeta e engenheiro calculista por profissão, com quem convivera durante bons anos, e figura que sintetiza, de alguma forma, o que Cabral tomará como fundamento em sua poesia nos anos 50:

> Cardozo era pernambucano de corpo e alma, sua linguagem era regional, seu espírito, atento. Nossos encontros duraram quatro anos [desde 1942], e sempre tínhamos muito o que falar. Naquele tempo comecei a escrever poesia. O Modernismo tinha acabado e sua segunda geração – Drummond, Murilo Mendes, Schmidt, Vinícius – fazia poesia pouco brasileira. Joaquim Cardozo não se impressionava com isso, seguia cultivando o Brasil. Dizia que aqueles poetas haviam nascido no meio do Oceano Atlântico, não pertenciam a país nenhum. Admirei Cardozo por isso, por sua teimosia em falar das nossas coisas, com os pés plantados no chão. [29]

Da relação ampla e importante entre os dois, basta notar, para nosso fim, que o fio que os liga passa inevitavelmente por uma forma de *enraizamento* da poesia, princípio que se

---

1947.

[28] Os poemas dedicados a artistas, intelectuais ou personalidades que admirava é uma constante em sua obra. O ápice disso é o livro de 1978, *Museu de Tudo*.

[29] Cf. entrevista de Cabral a Luís Carlos Lisboa, *O Estado de S. Paulo*, 08. abr. 1984. In: ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nova Fronteira, 1998, p. 132.

tornará estético para Cabral, a partir de *O Cão sem Plumas*, livro, não por acaso, dedicado a Cardozo ("*A Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe*"). A definição de Cabral, dos anos 50, para a poesia estará fundamentalmente atrelada ao dado real que se torna princípio de formação e construção de sua obra. Quando avalia aqueles poetas de 45, contemporâneos dele, é essa questão que salta aos olhos:

> Não creio numa "preocupação estética" por parte desses poetas [geração de 45]. Uma preocupação dessa ordem implica consciência estética e não creio que esta exista. Muito poucos poetas de 1945 acusam essa preocupação: o próprio Péricles, José Paulo Moreira da Fonseca, Geir Campos, Paulo Mendes Campos etc. Portanto, limitar a geração de 1945 a seus "estetas" seria eliminar quase todo mundo. [...] o que me parece caracterizar esses poetas é, essencialmente, sua posição histórica. Esses poetas apareceram depois de uma geração de inventores: Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt etc. [...] A geração de 1945 pôde aprender com os poetas mais velhos certos padrões de poesia. Encontrou, portanto, meio caminho andado. Pôde, por isso, entregar-se ao trabalho de explorar mais profundamente esses padrões, botando-os a funcionar. [...] O perigo que corre a geração de 1945 diz respeito ao lado substancial de sua mensagem: ao fato de ser quase toda ela uma geração de poetas desligados da realidade: desligados dos temas da realidade e desligados de qualquer contato com a realidade essencial da literatura, o leitor. [30]

A escrita do longo poema seria fruto, portanto, de dinâmicas variadas que contemplariam a consciência do autor, suas ligações pessoais e intelectuais, o contexto histórico brasileiro, e que conduziriam a novas preocupações na poesia de Cabral: a presença do real e a necessidade de comunicação. O movimento que envolvia o poeta era bastante amplo e, nem de longe, poderia ser considerado apenas como decisão individual. É o sentimento do tempo, mais que um empenho exclusivamente pessoal, que solicita à poesia

---

[30] *Diário da Noite*, Recife, 23 dez 1953, pp. 8 e 7. *Apud*: MAMEDE, Zila. *Civil Geometria – biografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987, p. 133.

participação. Na descrição daquele momento feita por Antonio Candido, lemos que:

> A inteligência tomou finalmente consciência da presença das massas como elemento constitutivo da sociedade; isto, não apenas no desenvolvimento de sugestões de ordem sociológica, folclórica, literária, mas sobretudo porque as novas condições da vida política e econômica pressupunham cada vez mais o advento das camadas populares. Pode-se dizer que houve um processo de convergência, segundo o qual a consciência popular amadurecia, ao mesmo tempo que os intelectuais se iam tornando cientes dela. [31]

Costuma-se dizer que o caminho da poesia de Cabral dar-se-ia do cosmopolitismo ao regionalismo, vendo nisso apenas uma opção por temas brasileiros e sociais. Parece-me, no entanto, que deveríamos observar também que a aproximação cada vez maior de Pernambuco e de suas tradições liga-se a uma nova concepção da função da poesia em sua obra. A caminhada, portanto, não seria apenas temática, mas estética e política.

O novo direcionamento de sua poesia significou a construção de uma obra em diálogo com seus pares, a partir da reflexão sobre o real comum aos homens, reflexão essa já presente em certa literatura, mas também freqüente no campo intelectual desde os anos 30, no Brasil, como modo de pensar o sentido do país e sua cultura desde a colonização. Explica Antonio Candido:

> Quem viveu nos anos 30 sabe qual foi a atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultura, sem falar de outros. O movimento de outubro não foi um começo absoluto (...) Mas foi um eixo catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. (...) Em grande parte porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e "normalizar" uma série de

---

[31] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* Op. cit, p. 163.

aspirações, inovações, pressentimento gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças.

(...) Não se pode, é claro, falar em socialização ou coletivização da cultura artística e intelectual, porque no Brasil as suas manifestações em nível erudito são tão restritas quantitativamente que vão pouco além da pequena minoria que as pode fruir. Mas levando em conta esta contingência, devida ao desnível de uma sociedade terrivelmente espoliadora, não há dúvida que depois de 1930 houve alargamento de participação dentro do âmbito existente, que por sua vez se ampliou.[32]

É a partir da década de 30 que se dá a publicação de algumas das obras fundamentais para a interpretação do Brasil: *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda e, pouco mais tarde, *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Jr.. De tal maneira que o percurso que se inicia com *O Cão sem Plumas* (publicação em 1951, mas escrito entre 49 e 50) é resultado de uma compreensão diferente acerca da função da poesia, que se não é conseqüência direta da especialização e, ao mesmo tempo, de "socialização ou coletivização da cultura artística e intelectual" no país, certamente está incluída nela. Daí também, por um lado, a distância que se vai fazer cada vez maior entre Cabral e seus contemporâneos da Geração de 45 e, por outro lado, a proximidade com os mais velhos, esses escritores que se formaram nos anos 30. A crítica de Cabral, feita em 1952, a esses seus contemporâneos deixa claro seu alinhamento com uma literatura que não deseja dar as costas à realidade, nem considerar respostas individualistas:

Para o poeta de 1945, os meios próprios da prosa, isto é, os elementos que permaneciam fora do uso poético, o prosaico, vinha a ser uma influência altamente perigosa. O prosaico está muito mais perto da realidade

---

[32] CANDIDO, Antonio. "A Revolução de 30 e a cultura". In *A Educação pela noite.* São Paulo: Ática, 1987, pp. 181-2.

e o que esses poetas jovens viam, ao descobrir a literatura, é que à poesia se podia exigir tudo, menos, precisamente, integração na realidade.

A poesia que eles encontraram estava desenvolvendo-se paralelamente, àquele deslocamento, verificado entre os romancistas, para o que se conhece como novela introspectiva. Paralelamente, isto é, a poesia que eles encontraram era determinada pelos mesmos impulsos que criaram uma certa zona de silêncio e de indiferença em torno ao romance do nordeste. E não só porque a poesia é um gênero mais passível de ser desligado da realidade do que a prosa, como também porque a tal novela introspectiva era uma tendência mais do que artificial dentro da vida brasileira, a verdade é que a poesia brasileira veio a ser o instrumento com que melhor foram explorados os múltiplos caminhos de fuga da realidade.[33]

A poesia discursiva que se torna predominante em sua obra escrita ao longo dos anos 50 torna-se proposta consciente de integração do poema no real. Por isso, desse momento em diante, o escritor centra fogo contra a poesia que se fecha sobre si mesma por satisfação íntima do autor, no cultivo a um aparato técnico próprio e excludente das questões do real. Poesia em nome da expressão de uma subjetividade a que Cabral nomeará "sobre-realidade"[34]. Se já o desagradava a poesia subjetivista, que punha destaque exclusivo no indivíduo e em suas emoções, no contexto brasileiro isso ganhará ainda mais gravidade.

Na Conferência "Poesia e Composição" [35], pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952, Cabral procura compreender o plano da composição poética em tempos modernos. Para ele, a multiplicidade imposta na vida contemporânea torna impossível a existência de um denominador comum do que seja, ou devesse ser, o processo de composição do poema: "Não vejo como se possa definir a composição moderna, isto é, a composição representativa do poema moderno[36]".Todavia, ele diz, é possível pensar em ao menos dois tipos de poetas –

---

[33] Cf. MELO NETO, João Cabral. "Geração de 45 – parte IV". In: *Op. cit.*, p. 751.
[34] Cf. "Geração de 45" (1952) e "Esboço de panorama", *Op. cit.*, pp. 752 e 755.
[35] Cf. MELO NETO, João Cabral. *Op. cit.*, pp. 723-737.
[36] Idem, ibid, p. 725.

aqueles para os quais o poema "é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura[37]". Essa divisão (inspiração ou trabalho de arte), no entanto, não se configuraria como oposição verdadeira, mas apenas como duas formas de definir-se a experiência de um homem, ainda que naquele momento Cabral note a enorme polarização existente entre ambas.Tal polarização tem causa e fim no desejo, predominante em seu tempo, da expressão pessoal como valor último, de tal maneira que "o próprio fazer torna-se mais importante do que a coisa a fazer[38]". Essa declaração já deixa ver como a concepção de poesia de Cabral se altera, na medida em que a metalinguagem, presente em seus primeiros livros, ganha densidade quando posta na relação dinâmica com o outro, o leitor. Leitor este que tem configuração real e concreta e que está incluído no processo de composição. Não é, portanto, nem ignorado, nem considerado como entidade abstrata. A inclusão do leitor como "contraparte orgânica" de sua poesia altera sobremaneira a forma dos poemas. De modo que a inclusão da matéria local será linha de força convergente à concepção de uma nova função da poesia, na qual a recepção e a comunicação são partes intrínsecas à composição.

♣

Suas afinidades com os escritores de 30 ou de antes, romancistas e poetas, torna-se mais sólida e se faz em trocas constantes sob a forma de intertextualidade, citação, dedicatória ou ainda no diálogo e convívio cotidianos. As correspondências são provas dessa ligação entre os escritores[39], assim como as visitas que faziam entre si, no exterior, durante as carreiras diplomáticas de muitos deles. Esse quadro esboça as condições histórico-sociais a partir das

---

[37] Idem, ibid., p. 723.
[38] Idem, p. 727.
[39] De Cabral temos apenas a reunião de cartas feita por Flora SÜSSEKIND (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

quais Cabral produziu e dentro das quais sua obra foi recebida, mesmo estando o poeta já fora do país.

João Cabral era o mais novo dentre os amigos e interlocutores que tinha aqui – Aníbal Machado, Vinicius de Moraes, Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt, Bandeira, ainda Drummond, José Lins do Rego; sua admiração se estendia ainda, de modo fundamental, a Graciliano Ramos. As relações com a maior parte desses escritores aproximam-no de uma tradição modernista e regionalista apurada nos anos 30. E ainda que nem todos tivessem afinidade com Cabral no plano teórico ou técnico da poesia ou da concepção de literatura, naqueles anos um esforço maior os unia para além da amizade. Une-o aos escritores da geração de 30, não só aos poetas, mas aos romancistas realistas, "o sentimento agudo de urgência social", na expressão de Otília Arantes para os anos 30[40], do qual Cabral com o tempo se conscientiza. A singularidade desse momento histórico-literário está no fato de que a expressão desse sentimento de urgência atrela-se à "fidelidade ao local" [41], caminho que Cabral irá manter.

É com *O Cão sem Plumas*, portanto, que Cabral dá continuidade a uma herança artística e política constituída por nossa tradição literária moderna e, desse modo, realiza importante síntese no processo de formação de nossa literatura. Isso porque de um lado partirá de obras que lhe parecem exemplares na relação tecida entre o dado local, as preocupações com a terra e com as questões estéticas. Esse corte o coloca em lado oposto ao sentido que o regionalismo readquire nos anos 50, com a publicação do manifesto de Gilberto Freyre, assim como com sua presença forte no cenário intelectual pernambucano. Aliás, de acordo com pesquisa de Neroaldo Pontes de Azevedo, em 1926, ano do Congresso Regionalista, não se

---

[40] ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991, p. X.
[41] CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura – 1900 a 1945". In: *Literatura e sociedade*, 1965, p. 151.

ouviu falar de nenhum manifesto, que só fora de fato publicado em 1952. Para Neroaldo, a escrita também dataria da década de 50, o que reforça o possível argumento de que essa década vê renascer o ímpeto regionalista, de corte conservador e aristocrático ao qual Cabral irá se opor [42].

Cabral, assim, mantém sua obra articulada à poesia moderna daqui e de fora, com base nos princípios de preocupação com o *enraizamento* de sua literatura, sem abandonar sua convicção construtivista. Com isso, lança sua poesia a outro patamar, na medida em que obtém resposta original a questões de ordem coletiva, em que a natureza da arte se articula profundamente a sua função social , ou seja, a busca pela inovação no plano artístico se dá em sintonia com as circunstâncias históricas.

3.1. Pernambuco falando com o mundo

É notável como o interesse maior de seus poemas pós-*Psicologia da Composição* está no Brasil e nos poetas brasileiros. Ainda que os poetas estrangeiros compareçam, a presença se redimensiona e se redefine. A relação com o estrangeiro já não é servil ou condicionante da literatura, como em outros momentos históricos, de modo que o poeta pode falar com seus pares daqui e também com os de fora, pois a "superação da dependência", na expressão de Antonio Candido, permitiu a existência de uma "causalidade interna":

---

[42] Cf. AZEVEDO, Neroaldo Pontes. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984, pp. 151 – 153. Flávio Weinstein Teixeira também anota o fato e a pesquisa de Neroaldo. Cf. TEIXEIRA, F. W. *O movimento e a linha: presença do teatro do estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946 – 1964)*. Recife: Ed. da Universidade, 2007, p. 73, nota 64. Volto ainda, por meio dos poemas, à distinção entre Cabral e Gilberto Freyre.

(...) os criadores do nosso Modernismo derivam em grande parte das vanguardas européias. Mas os poetas da geração seguinte, nos ano 1930 e 1940, derivam imediatamente deles – como se dá com o que é fruto de influências de Carlos Drummond de Andrade ou Murilo Mendes. Estes, por sua vez, são inspiradores de João Cabral de Melo Neto, apesar do que este deve, também, primeiro a Paul Valéry, depois aos espanhóis seus contemporâneos.[43]

Cabral realmente aproveita e faz de sua remoção para Espanha como diplomata (1947) motivo para conhecer a literatura, os escritores e artistas do país. Constrói uma amizade – afetiva e intelectual – com o grupo de poetas catalães do Dau al Set[44] e com o pintor Joan Miró e isso contribui pessoalmente para a modificação de seu vínculo com a poesia e de modo geral com a arte estrangeiras[45]. A partir daí a presença delas em seus poemas dá-se por meio de intimidade, afeto, projeções ou identificações intelectual e estética. Dentre os livros antes

---

[43] CANDIDO, Antonio. "Literatura de Subdesenvolvimento". In: *A Educação pela noite.* São Paulo: Ática, 1987, p. 153.

[44] Joan Brossa e Antonio Tápies têm pequenos mas belos e significativos depoimentos sobre a relação com Cabral e sua importância intelectual naquele momento entre os jovens escritores catalães. Cf. "O amigo revisitado. Três depoimentos sobre as relações do escritor, tipógrafo e intelectual engajado João Cabral de Melo Neto com seus contemporâneos". In *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998, pp. 15-17.

[45] Nicolás Extremera Tapia, da Universidad de Granada, escreveu recentemente um interessante artigo sobre a ligação de João Cabral com os artistas espanhóis, especialmente os pertencentes à Generación del 27. Nele o autor compila os temas espanhóis que aparecem na poesia do pernambucano, mostrando o intercâmbio que houve nos anos em que Cabral esteve em Barcelona e Sevilha e como a literatura espanhola o influenciara. Cf. "João Cabral de Melo Neto e la Generación del 27", *Artifara*, n. 8 (enero-diciembre 2008), sección Addenda, in http://hal9000.cisi.unito.it/wf/ATTIVITA_C/Pubblicazi/Artifara/Artifara-n--8/Addenda/Cabral-generacion_27-revisto.doc_cvt.htm) (acesso em 15. jan. 2009) Contudo, os estudos de Tapia tendem a uma estranha defesa da presença da Espanha na poesia de Cabral como algo absoluto. Em outro artigo ele afirma: "Cabral es tambíen un raro porque rechaza sus orígenes: es un autor-isla y no sólo en relación con la literatura brasileña. Qué difícil es encontrar un eco de la cultura y de la literatura portuguesas en toda la obra de Cabral, qué rara una mención a una ciudad, apenas Lisboa y Porto, o a un autor portugués: sólo Camilo Castelo Branco, Cesário Verde, Sophia de Mello Breyner Andersen, Alexandre O'Neill, merecen uma mención." E ainda pouco mais adiante reforça aquela leitura dos concretistas: "(...) Cabral parte de Mallarmé, el surrealismo francés, sobre todo Valéry, y busca y encuentra en España sus orígenes, estéticos, vitales, métricos, antropológicos, sócio-culturales, etc." Pela avaliação do crítico, João Cabral é tudo menos brasileiro. Como se vê Cabral, parafraseando Beatriz Sarlo quanto a Jorge Luis Borges, perdeu sua nacionalidade. Cf. TAPIA, N.E. "João Cabral: de Brasil e España. Notas para un trayecto poético". In *Paisagem tipográfica*. Revista Colóquio Letras, no. 157/158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.217.

enumerados não são mesmo muitas as dedicatórias ou citações a figuras de outro país que não o Brasil, mas há os poemas espanhóis em *Paisagens com Figuras* com versos como "*Joan Brossa, poeta frugal,/ que só come tomate e pão*" ("Fábula de Joan Brossa") ou "*Do alto da torre quadrada/da casa de En Joan Miró/ o campo de Tarragona/ é mapa de uma cor só*" ("Campo de Tarragona") que falam desde um ponto de vista familiar, numa construção em que o ritmo do poema, para o ouvido, é ritmo de prosa, denotando o sem cerimônia com que se apropria do país e das pessoas de lá. Desse momento em diante, a Espanha será presença inequívoca em sua obra.

A poesia de Cabral faz-se nesse imenso intercâmbio constituído nas malhas da tradição brasileira e estendido à Espanha ou ainda aos artistas com quem o poeta sentia (pensava, o autor preferiria) afinidades. Assim é que em *Serial* (1959-60) o universo estrangeiro retorna misturado ao brasileiro em "O Sim contra o Sim", onde Cabral descreve poetas e pintores, suas obras e métodos de trabalho a partir do paradigma da precisão: Marianne Moore, Francis Ponge, Joan Miró, Augusto dos Anjos, Cesário Verde e outros[46].

O máximo desse tipo de referências aparecerá pouco mais tarde em *Museu de Tudo*, livro de reunião de 80 pequenos poemas escritos entre 1966 e 1974, dos quais quase a metade (37) é de referência a uma personalidade. De *O Engenheiro* (1945) em diante o que poderia ser considerado incidental passa a procedimento de construção em seus livros. Cabral faz da citação ou da menção a um artista ou a uma figura de sua admiração motivo tão freqüente em sua obra que se pode até afirmar ser essa umas das características de sua escrita (é, aliás, critério de organização de sua antologia de 1987[47]). É como se de alguma maneira Cabral

---

[46] Além disso, ele dedica seções do poema a Félix de Athayde e Aluísio Magalhães, este último, designer com quem convivera no *Gráfico Amador*, assunto de que trato mais adiante.

[47] A antologia é organizada pelo poeta e dividida em duas partes: Linguagem e Linguagens. Cf. MELO NETO, João Cabral de. *Poesia Crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

insistisse (ou precisasse insistir?) na idéia de que seus poemas se tecem com o outro. Nesse sentido, o tão citado poema "Tecendo a manhã" (*A Educação pela Pedra*, 1965) ganha a espessura de um projeto que ultrapassa a noção de solidariedade banal, com aparência de cristianismo meio tolo ou de glosa de provérbio popular, sem contudo anulá-las, para assumir função social, reflexo de um projeto poético:

> Um galo sozinho não tece uma manhã:
> ele precisará sempre de outros galos.
> **De um que apanhe esse grito que ele**
> **e o lance a outro**; de um outro galo
> **que apanhe o grito que um galo antes**
> **e o lance a outro**; e de outros galos
> que com muitos outros galos se cruzem
> os fios de sol de seus gritos de galo,
> para que a manhã, desde uma teia tênue,
> se vá tecendo, entre todos os galo.

O poema materializa nos *enjambements* quebras sintático-semânticas bruscas (grifos). Nos dois trechos em negrito, lêem-se *enjambements* nada tradicionais, nos quais o sentido do período, mas não a sintaxe, se completaria no verso seguinte, num movimento de laçada. O que se vê são dois cortes abruptos que cortam ou excluem os verbos – "*De um que apanhe esse grito que ele* (verbo)"; "*que apanhe o grito que um galo antes* (verbo)" deixando os sujeitos, *ele* e *galo*, sozinhos, no fim dos versos. O sentido só se completa no todo, isto é, só o contexto pode garantir à idéia a realização de seu propósito. O verso fica como fio solto no tear. Em outros versos, contudo, o corte é momentâneo para que o sentido se complete, aí sim, no verso seguinte: "*e de outros galos/que com muitos outros galos se cruzem/os fios de sol de seus gritos de galo*". Por um lado, então, é seu modo de pensar a arte, e a poesia em especial, sob uma perspectiva geral e abstrata, que determina seu diálogo com os artistas; por outro, a consciência de ser artista num país atrasado e, logo, ter de se responsabilizar pelos caminhos da cultura. De qualquer modo, o que fica evidente na obra poética de João Cabral é que seu

percurso pode se fazer em solidão, mas não se faz só[48].

4. A lição de Drummond: função da poesia

Como dissemos, há intencionalmente a partir de *O Cão sem Plumas* não só essa presença de escritores, arquitetos, pintores etc. nos poemas, mas da matéria brasileira em si. É como se João Cabral quisesse participar dos nossos acontecimentos à medida que fazia deles parte de seus poemas. Mas nem sempre fora assim. É a respeito de certa tendência ao isolamento de Cabral que em 30 de julho de 1948, a propósito da leitura de *Psicologia da Composição*, quando Cabral já estava em Barcelona, que Drummond diz em carta bastante generosa e exultante, o grifo é meu:

A verdade, João, é que v. continua presente em conversas e pensamentos. Ultimamente, então, com o "Anfion" e a "Antiode", a presença é mais viva, e *ficamos* por aqui considerando que v. está abrindo um caminho para a *nossa* poesia empacada diante de modelos já gastos. Deu-me uma grande alegria o diabo do seu livro, tão rigoroso, de uma pureza tão feroz. (....) E por que v. não manda de vez em quando alguma coisa para os jornais daqui? Sei que v. não freqüentava os suplementos quando morava no Rio, mas que diabo, eles servem para a gente ficar a par do trabalho dos amigos, e depois, insisto, acho que sua poesia está adquirindo um valor didático (nada de confusões quanto a esta palavra), um caráter de prova límpida, de exemplo, que há de ser proveitoso para os rapazes desorientados de cá. Bem sei que v. não pretende provar nada, mas por isso mesmo sua poesia prova. É de uma qualidade evidente. E por mais *individual* que seja a sua solução para o impasse geral de *nossa*

---

[48] Davi Arrigucci fez análise recente do poema comparando sua composição formal e conteudística ao movimento de uma lançadeira tecendo, apontando para a "cerrada articulação interna que nasce de uma determinada idéia de forma levada ao extremo, estampando-se feito espelho do sol dos galos que tanto dá na vista". Para o crítico o poema é "a combinação plástica entre o som e o sentido", em perfeição, para apontar, em última instância, para "uma potencial alegoria da solidariedade humana, capaz de produzir, pela colaboração anônima de muitos, um resultado libertário, autônomo e emancipado da construção (...): o fruto do trabalho coletivo se desprende dele, com vida própria". Cf. ARRIGUCCI, Davi. "Criação literária como trabalho consciente de construção". *Caderno Cultura. O Estado de S. Paulo*, 26. ago. 2007, p. D9.

poesia, ela é um tipo de solução e sobretudo convida ao esforço e à pesquisa. Insisto mais uma vez. V. precisa comunicar-se regularmente com os *nossos* índios[49].

Há na fala de Drummond uma espécie de advertência amigável quanto ao individualismo de Cabral, assim como à falta de sua presença nos debates, menos por já encontrar-se fora do Brasil que por isolar-se. Em contraposição, há uma vontade de Drummond de incluir-se no mundo brasileiro pela coletividade (indicado pelos pronomes possessivos e verbo em primeira pessoa do plural), convidando Cabral a construir também esse universo comum. A carta aponta para uma importante demanda daquele momento histórico: qual a função da poesia em tempos modernos e especificamente da poesia brasileira? E como mantê-la viva? Em outra carta, escrita em 17 de janeiro de 1942, seis anos antes, portanto, Drummond já chamava a atenção para a comunicação como problema fundamental à poesia:

Escrever para si mesmo é narcisismo, ou medo disfarçado de timidez. Sem dúvida, todo sujeito honesto escreve por necessidade, mas nessa necessidade está latente a idéia de comunicação (...) Eu acredito de certo que sua fase poética atual [se refere a *Pedra do sono*] é fase de transição que v., com métodos, inclusive os mais velhos, está procurando caminho, e que há coisa ainda a fazer antes de chegarmos a uma poesia integrada ao nosso tempo, que o exprima limpidamente e que ao mesmo tempo o supere.

As preocupações de Drummond àquela altura com relação à poesia têm como norte uma definição política (e poética) de participação, da qual o jovem Cabral só se dará conta quase dez anos mais tarde. E Drummond parece insistir em dizer da importância de se fazer poesia transitiva; ainda na mesma carta:

---

[49] Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Op. cit.*, 225.

(...) publique para o povo. Mas o povo não lê poesia... Quem disse? Não dão ao povo poesia. Ele, por sua vez ignora o poeta (...) Já meditou na fascinante experiência que seria fazer livros de custo ínfimo, com páginas sugestivas, levando a poesia moderna aos operários, aos pequenos funcionário públicos, a toda essa gente atualmente condenada a absorver uma literatura de quarta classe porque se convencionou reservar certos gêneros e tendências para o pessoal dos salões e da universidade? [50]

Não é à toa que a crítica de Antonio Candido, de 1943, ao primeiro livro de Cabral, fala de um certo anacronismo da poesia de influência mallarmaica entre nós. A preocupação já nesse tempo era sobretudo com a comunicação, como provam as cartas de Drummond para não dizer de *A Rosa do Povo*, livro do mesmo poeta, de 1945. Escreve, então, Antonio Candido:

(...) há nele [o livro *Pedra do sono*] qualidades fortes de poesia, eu não sei de ninguém nos últimos tempos que tenha estreado com tantas promessas. Seus poemas são realmente belos, e representam a riqueza de uma incontestável solução pessoal.

Mas essa riqueza não vai sem um certo empobrecimento humano. "Solitude, récif, etoile..." Como Mallarmé, o poeta pernambucano se atirou em busca da poesia pura. Não discuto a sua *réussite* pessoal, que é das boas. Quanto à poesia pura é que não sei se o seu barco alcançará as estrelas ou se ficará pelos escolhos. Toda pureza implica um aspecto de desumanização. É o problema permanente da pureza ressecando a vida.

Nos nossos tempos de poesia mais comunicativa, já transcendida a fase hermética pura, quase sempre vítima da sua autofagia, soa com certo ar de raridade o livro do Sr. Cabral de Melo. E nos leva a crer que a voz (?) do cisne

---

[50] Cf. *Idem, ibid*., pp. 174-5. Idéia semelhante à da carta será publicada por Drummond em crônicas de *Confissões de Minas* (1944), principalmente em "Poesia do Tempo". Significa que os pensamentos do poeta não se limitaram ao âmbito privado das cartas, mas foram levados adiante pela publicação. Drummond não se intimida ante a ditadura de Vargas. Enquanto o mineiro se pergunta em "América" (1945): "como fazer uma cidade? Com que elementos tecê-la? Quantos fogos terá?"; Cabral afirma que Tebas se fez ao soar da flauta de Anfion, na "Fábula de Anfion", ainda que depois se lamente diante de sua obra (1947). Em momentos semelhantes, respostas opostas, a reverberar a diferença que se verá entre um e outro, mas que tenderá com o tempo, guardadas suas singularidades, à diminuição.

mallarmeano está sempre viva, a ponto de vir ressoar na última geração de nossa literatura. [51]

A resposta da poesia simbolista e depois pura, tomada como referencial na crítica de Antonio Candido, relacionava-se a um tempo em que ainda se podia pensar no poema como lugar de negação das impurezas e da degradação do real. A partir da Segunda Guerra Mundial, essa formulação poética parece limitada diante da devastação e da destruição que esse acontecimento histórico levou adiante. Naquele momento, a poesia européia já tinha de se haver com a dificuldade de comunicar aquilo que era incomunicável[52]. Talvez a formulação mais incisiva e problematizadora para a poesia esteja no ensaio de Theodor W. Adorno "Aquellos años vinte", em que o filósofo pergunta como é possível escrever poesia depois de Auschwitz. Ele repetirá a formulação ainda outras vezes, como neste ensaio de 1949:

(...) escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas. Enquanto o espírito permanecer em si mesmo em uma contemplação auto-suficiente, não será capaz de enfrentar a reificação absoluta, que pressupõe o progresso do espírito como um de seus elementos, e que hoje se prepara para absorvê-los inteiramente.[53]

---

[51] CANDIDO, Antonio. "Poesia ao Norte". In: *Textos de Intervenção* (org. Vinicius Dantas). São Paulo: Duas Cidades/34, 2002, p. 140. Esta edição, que uso, do texto é a mais nova e a única em livro. Outras, de periódicos, estão listadas na Bibliografia.

[52]. Cf. ADORNO, T.W. *Intervenciones: nueve modelos de crítica.* Caracas: Monte Avila Editores, c1969. Em outro ensaio ainda, "Engagement", Adorno volta à questão: "Eu não procuraria desculpar a frase: escrever-se lírica depois de Auschwitz é bárbaro; aí está negativamente confessado o impulso que anima a poesia engajada. A pergunta de alguém em *Morts sens sepultures*: há sentido viver quando existem homens que batem até que os ossos se quebrem no corpo, é ao mesmo tempo a pergunta se a arte em suma ainda pode existir, se uma regressão do intelecto no conceito de literatura engajada não é sujeitada pela regressão da sociedade mesma". Cf. ADORNO, T. *Notas de literatura.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. O famoso ensaio de Walter Benjamin, "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", reflete sobre impasse semelhante para a prosa, o romance mais especificamente, no período entre guerras. Cf. BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

[53] Cf. ADORNO, T. "Crítica cultural e sociedade". In: *Indústria cultural e sociedade.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, p. 102. Em conferência recente, Hans Magnus Enzensberger referiu-se a essa formulação de Adorno como um exagero moral, segundo apreciação inclusive do próprio Adorno. Enzensberger já se opunha à idéia de Adorno, em 1959, momento em que considerava que a polêmica estava já superada. Para o poeta, a poesia é fato

A resposta da poesia não será o silêncio, mas a procura por uma nova forma de expressão. Ao conjunto comum de poemas escritos no segundo pós-guerra e sob o efeito devastador desse acontecimento, Michael Hamburger deu o nome de *poesia da nova austeridade*. Do Brasil, escolhe a poesia de Drummond como representativa dessa estética. No entanto, talvez Cabral se aproximasse mais daquilo que Hamburger buscava como traço definidor do novo *antipoema*. De todo modo, para nós, fica ainda mais clara a ligação entre os dois poetas, não apenas pelo fato de João Cabral considerar a obra de Drummond como sua grande influência, desde o início das suas publicações, mas porque um problema comum os tocava. Hamburger fala em uma "aguda desconfiança de todos os recursos com os quais a poesia lírica mantivera sua autonomia" [54]:

> Para os novos antipoetas, não bastava que a poesia fosse tão bem escrita quanto a prosa. Ela deveria também ser capaz de comunicar de maneira tão direta quanto a prosa, sem recorrer a uma linguagem especial, que se distinguisse sobretudo por seu caráter altamente metafórico. Como no caso de Brecht que antecipou essas mudanças posteriores, as preocupações políticas e sociais estavam na raiz da nova austeridade. [55]

O crítico, assim, distinguirá nessa nova *antipoesia* um caráter não só comunicativo como uma disposição para a escrita poética, realizada por meio de uma linguagem mais despojada. Seria essa a *nova austeridade*, produzida não somente por poetas cujo posicionamento estivesse afinado com o marxismo e a politização da arte (conforme explica), mas que se faria notar também em poetas cujas obras estavam em busca de "uma nova

---

antropológico assim como a música, de modo que não há possibilidade de o homem evitá-la. Anotações feitas no dia 15 de junho de 2009, "Debate com o autor, Jorge de Almeida e Márcio Seligmann-Silva", no *Goethe-Institut São Paulo*.

[54] HAMBURGER, Michael. *Op. cit.*, p. 307.

[55] *Idem, ibid*, p. 307.

expressão direta e de literalidade" [56]. No caso de João Cabral, despojamento da linguagem e vontade de comunicação andarão de mãos dadas com o processo de politização de sua poesia.

Se a comunicação era fundamento reclamado por Carlos Drummond de Andrade para a poesia, essa exigência terá reverberações na produção de Cabral dos anos 50, pós-*Cão sem Plumas*, quando o aspecto comunicativo do poema estará integrado à constituição e identificação de uma função social do texto. Coincidentemente, ou não, é no ano de 1952 que Cabral se vê obrigado a voltar ao Rio de Janeiro e ao Recife, onde volta a morar na casa do pai, para responder a um inquérito, no qual é acusado de subversão comunista[57]. O poeta-diplomata será posto em disponibilidade, sem direito a vencimentos, em ato assinado por Getúlio Vargas. Permanece nessa situação até início de 1954. O fato fará marcas importantes em sua obra poética.

De modo que, ao aproximarmos os dois poetas, as obras de ambos, postas lado a lado, ampliam o espectro de problemas em torno da literatura em meados do século XX no nosso país. No Brasil, os efeitos da guerra, evidentemente, se colocavam de modo muito menos radical. As nossas condições históricas como produto da relação de dependência com a Europa nos colocava no circuito da guerra, no entanto, de maneira menos direta e devastadora. O país visto agora claramente como subdesenvolvido, todavia em franco processo de modernização, poderia ter produzido apenas literatura otimista, confiante no processo de industrialização e no avanço tecnológico, não fosse o horizonte reformista e a percepção de que a conjunção do atraso, na verdade, era estrutural. Daí o entusiasmo com o

---

[56] Idem, ibid.

[57] A opinião de Fabio Lucas é exatamente oposta a esta que tento desenhar aqui. Para o crítico, Cabral "não abriu mão de um esteticismo mais ou menos alienado, mormente a partir do processo de que foi vítima, por suspeita de atividade subversiva (...) reduziu o *ethos* social a uma atitude contemplativa, não participante." Cf. LUCAS, Fábio. "João Cabral de Melo Neto: oscilações críticas e emotivas". In: *Op. cit.*, p. 94. O processo por que passa João Cabral nessa época será ainda motivo de discussão, no capítulo seguinte.

operariado da fala anterior de Drummond, cuja consciência do subdesenvolvimento move uma "aspiração revolucionária". Mais uma vez é Candido quem esclarece o quadro daqueles anos:

> A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. (...)
> Com efeito, quanto mais o homem livre que pensa se imbui da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbui da aspiração revolucionária – isto é, do desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação do subdesenvolvimento.[58]

A *Rosa do Povo*, de 1945, (do mesmo ano de *O Engenheiro*, de Cabral), já punha em pauta o canto poético como instrumento público necessário em tensão com a realização estética, problema que anos mais tarde irá mobilizar as reflexões de Cabral. Iumna Maria Simon inclui a poética de Drummond de Andrade num quadro amplo dos impasses da poesia engajada[59]. Diz então Iumna quanto a Drummond:

> Em *A Rosa do Povo*, publicada em 1945, contendo poemas escritos entre 1943 e 1945, o poeta atinge o clímax da prática participante – já esboçada em *Sentimento do Mundo* (1935 – 1940) quando o tempo presente se instaura como matéria do poema – ao mesmo tempo que atinge a consciência mais profunda da "crise da poesia". Isso não quer dizer que em outras fases de sua obra não se verifique essa tensão. Porém, é neste livro que o conflito adquire sua dimensão mais angustiada: da consciência dividida entre a fidelidade da poesia e a necessidade de torná-la instrumento de luta e de participação nos acontecimentos de seu tempo. E nesse "tempo

---

[58] CANDIDO, Antonio. "Literatura de Subdesenvolvimento". In: *A Educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 142 e 154.

[59] Cf. "Entre forma e comunicação" e "A Rosa do Povo: uma poética em tensão". In: SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978. As definições, especificidades e aprofundamento do engajamento na poesia cabralina, desenvolvo no próximo capítulo.

de homens partidos" o poeta, cujo objeto de trabalho é a palavra, se propõe – como necessidade e urgência – a expressar sua posição através do fazer estético.[60]

O mesmo referencial estará no horizonte da poesia e da crítica literária de João Cabral de Melo Neto, escritas na primeira metade da década de 50. Em "Da função moderna da poesia", tese apresentada em 1954, no I Congresso Internacional de Escritores, Cabral reverbera essas preocupações, presentes tanto na produção de Drummond (nas cartas e nos poemas), quanto na crítica de Antonio Candido feita a seu primeiro livro. Não se trata aí de associar a vontade de comunicação a um quadro político definido, mas de tomar esse princípio como imprescindível para o poema moderno. Nesse texto, o poeta pernambucano percebe, no processo de modernização em si e no tipo de sociedade dele resultante, um risco de morte para o poema. A saída, para tanto, estaria na preocupação com seu alcance comunicativo e, logo, com os novos meios de comunicação que deveriam ser mais bem explorados a fim de aproximar o novo leitor da poesia[61]. Junte-se ainda a isso o reduzido público alfabetizado no Brasil, e ainda mais reduzido aquele que lê poesia (limites que não estavam claramente delineados no horizonte de sua tese, mas que mais adiante aparecerão como forte questão), a junção de ambos dá contorno aos impasses para a literatura do nosso país:

---

[60] *Idem*, *ibid*, pp. 52-53.

[61] Idéia semelhante já se encontrava na poética drummondiana de *Rosa do Povo*. Nota Iumna Simon que em "A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais" / "Os telegramas cantam um mundo novo" há a "consciência de que novas formas de expressão exigem novos veículos de comunicação que, em si mesmos, são a própria expressão do 'mundo novo'". Cf. *idem*, *ibid*, nota 2, pp. 109-11. Cabral retomará o assunto em entrevista, já nos anos 90: "Numa tese que apresentei nos anos 50, num congresso de poesia, eu digo que os poetas não estão usando devidamente o rádio, a televisão e outros meios de comunicação modernos. Agora, está claro que você não vai usar esses meios modernos escrevendo sonetos. Se você for utilizar esses meios você tem que adaptar a sua poesia a eles." Cf. Entrevista a José Geraldo Couto, *Mais!*, *Folha de S. Paulo*, 22. maio. 1994.

> O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. Por sua vez, o bem da expressão já não precisa ser ratificado pela possibilidade de comunicação. Escrever deixou de ser para tal poesia atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela. (...)
> Como a necessidade de comunicação foi desprezada e não entra para nada em consideração no momento em que o poeta registra sua expressão, é lógico que as pesquisas formais do poeta contemporâneo não tenham podido chegar até os problemas de ajustamento do poema à sua possível função.[62]

Como fazer a poesia se aproximar do leitor contemporâneo, ou seja, como comunicar em tempos modernos e ajustar a isso a pesquisa formal? Eis a principal preocupação do poeta nesse texto. "Da função moderna da poesia" discutirá os motivos que devem conduzir a poesia à necessária forma comunicativa, pressuposto para sua sobrevivência. A consciência desse fundamento levaria, então, a poesia a explorar e conhecer novas formas e suportes para a expressão das condições e demandas do homem moderno ou, ainda, a resgatar formas tradicionais que pudessem reconstruir o sentido do poema no mundo moderno, pautado pelo tempo e pela velocidade da vida urbana, ambas formas inconciliáveis com a exigência da poesia que se fazia naquele momento:

---

[62] MELO NETO, J. C. *Op. cit.*, p. 769. A edição usada neste trabalho, organizada por Marly de Oliveira, anota equivocadamente o evento em que a tese de 54 foi apresentada como o "Congresso de Poesia de São Paulo", quando de fato o evento no qual se deu a defesa de sua tese foi o "Congresso Intelectual de Escritores". Cabral a apresentou a uma banca composta por: Geraldo Pinto Rodrigues, José Escobar Faria, José Tavares de Miranda, Domingos Carvalho da Silva, José Paulo Moreira da Fonseca, Geraldo Vidigal e Milton Godói. O parecer final ficou a cargo de Geir Campos, no dia 14 de agosto de 1954. Apesar das muitas discordâncias à sua tese (os poetas defendiam a posição de que o público, pouco culto, é que deveria esforçar-se para alcançar o lugar de onde fala o iluminado poeta) sua aprovação foi unânime. Cf. *Anais do Congresso Intelectual de escritores e Encontros Intelectuais da Unesco* (promovidos pela Sociedade Paulista de Escritores, em comemoração ao IVº centenário da cidade). São Paulo: Anhembi, 1957. A sessão em questão encontra-se nas páginas 309 a 319.

> Em conseqüência de não se terem fixado tipos de poema capazes de corresponderem às exigências da vida moderna, o poeta contemporâneo ficou limitado a um tipo de poema incompatível às condições da existência do leitor moderno, condições a que este não pode fugir. A apresentação (não organizada em formas "cômodas" ao leitor) de sua, rica embora, matéria poética faz da obra do poeta moderno uma coisa difícil de ler, que exige do leitor lazeres e recolhimentos difíceis de serem encontrados nas condições da vida moderna. (...) *O poema moderno, por não ser funcional, exige do leitor esforço sobre-humano para se colocar acima das contingências de sua vida*.[63]

Em sua obra, poderá se ver que a resposta virá sob o molde da manutenção da pesquisa construtivista, como já afirmado, atrelada, contudo, a partir dos anos 50, às formas e aos temas de fonte popular, ambas vinculadas à reflexão acerca do projeto de modernização brasileiro, em cujo centro deveria estar o valor humano e não o otimismo desenvolvimentista. No plano teórico isso pode ser traduzido na procura da funcionalidade em poesia, a qual Cabral encontrará tanto na aproximação com a arquitetura moderna, quanto no sentido mesmo da produção popular. De modo que sua escolha é resultado de uma dupla problematização: a sobrevivência da poesia na vida moderna e a sobrevivência específica da poesia na vida brasileira, definida pelo moderno e pelo atraso. Em termos mais exatos, sua poesia: a) adere à realidade exterior; b) retoma gêneros tradicionais populares, principalmente os autos e as formas poéticas narrativas e dramáticas, bem como as quadras – que passam a predominar mais e mais em sua poesia, até chegar à forma quase exclusiva (para constatar isso basta folhear os livros *Paisagens com Figuras*, de 1954-55 ou *Uma Faca só Lâmina*, do mesmo ano, *Quaderna*, escrito entre 56 e 59, *Serial* publicado em 61) e c) propõe um horizonte utópico com base nos pressupostos racionais e construtivos.

Desse modo, o reconhecimento do subdesenvolvimento brasileiro pode passar à

---

[63] *Idem ibid*, p. 768 (grifo meu).

problematização da poesia enquanto forma também. Em carta a Fabio Lucas, de 1959, dirá em termos muito próximos à teoria de formação da nossa literatura escrita por Candido (com menos rigor e critério, evidentemente, afinal se trata de correspondência privada, mas a afinidade impressiona, apontando mais uma vez para aquele caráter coletivo e dialógico – para não falar diretamente em influência – do pensamento e das demandas da época):

> O problema de uma literatura brasileira (...) tem alguns aspectos especialíssimos: em 1º. lugar, não temos uma tradição, senão do nosso romantismo para cá. A literatura portuguesa não só quase não existe mas para um brasileiro é inteiramente inaproveitável. (...)
>
> O que determina a minha posição é considerar que o Brasil é um país tão grande e contraditório que sua cultura, para viver, tem de desenvolver-se em duas frentes: temos um problema de extensão da cultura e outro de elevação da cultura. Não quero dizer que cada autor tenha de lutar nessas duas frentes. (...) O que quero dizer é que essas duas frentes devem existir, independentemente, embora sem polêmica.
>
> (...)
>
> Outro perigo que eu vejo nas polêmicas está no seguinte: como essas duas tendências na literatura partem de pontos opostos, e como toda polêmica tende mais a agravar divergências que a diminuí-las, o que fatalmente ocorreria é que o formalismo em lugar de ser tingido de brasileiro se iria – por uma força centrífuga – fazendo mais e mais cosmopolita; e que a tendência nacionalista, pelo mesmo motivo, iria mais e mais se fazendo grosseira e mal realizada. Isto é, em lugar de serem duas literaturas brasileiras para públicos diferentes, uma acabaria literatura não brasileira e a outra brasileirismo sem literatura.[64]

Cabral percebe a divergência que compõe o nó da cultura brasileira sem dar-lhe solução, mas atentando para o fato de que a separação entre formalismo e brasilidade em literatura gera o risco de dissolução dela mesma. A questão do desenvolvimento forqueado das culturas popular e erudita e do relacionamento entre elas no Brasil deveria apresentar-se

---

[64] Carta de 26 de março de 1959 endereçada a Fabio LUCAS. Cf. *O poeta e a mídia: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Senac, 1995, p. 129.

como grande centro de preocupação para todo artista brasileiro que estivesse em busca de aderir à matéria local, mais especificamente a regional ou a tradicional popular, sem mentir seu pertencimento à tradição erudita. Ainda mais se, ao mesmo tempo, desejasse ampliar seu público receptor[65], fazendo disso empenho político. Em outro momento, João Cabral repetirá a formulação mais distanciado do problema, em conversa com Ivan Cardoso em fins dos anos 80. Cabral ao responder sobre o lugar em que situaria sua obra apresenta de novo as dificuldades nas quais se encontra um poeta brasileiro:

> Aí entra também o negócio de fazer arte em país subdesenvolvido. Se você fizer uma arte requintada, você está privando 130 milhões de brasileiros, você está privando a imensa maioria desses brasileiros de ter arte. Se todo mundo fosse Concreto, ou fosse João Cabral, ou fosse Carlos Drummond de Andrade, a imensa maioria dos brasileiros não teria arte, não teria poesia. Também você não pode querer que todo mundo escreva folhetos de cordel do nordeste; então você iria baixar o nível da poesia brasileira. O negócio da cultura se dá em dois níveis, se dá com duas faces: a face da extensão da cultura e a face da elevação da cultura. Num país muito desenvolvido esse problema não se coloca, ou se coloca muito menos, você pode se dedicar apenas à elevação da cultura.... [66]

A arte no Brasil, nessas reflexões de Cabral, termina num impasse que, de acordo com o autor, reside na condição de sua existência – ela é inevitavelmente elitista, ou ao menos seu entendimento da constituição cultural no Brasil assim se apresenta: "(...) uma poesia que chegasse ao povo. Eu achava que a poesia estava fechada demais e tentei abri-la um pouco

---

[65] "Quando me refiro a aumento de público não penso na lógica da indústria cultural, de sucesso do tipo 'blockbuster', mas do horizonte de um projeto político, mais do que estético, de inclusão de maior quantidade de leitores em diálogo com o autor. Desde 1945, quando houve o *I Congresso Brasileiro de Escritores*, a questão em pauta para os escritores era o analfabetismo". Comenta Florestan Fernandes a resolução dos artistas que, no entanto, não resultou em absolutamente nada. FERNANDES, Florestan. "A educação no interior do Brasil". In: *Mudanças sociais no Brasil.* São Paulo, Difel, 1979, p. 133.

[66] Cf. "Entrevista com João Cabral de Melo Neto" a Ivan Cardoso, *Folhetim, Folha de S. Paulo*, 24.abril. 1987, pp. B 8-9.

mais. Mas depois eu vi que era um negócio difícil por essa coisa de que o leitor no Brasil é a elite, de forma que você, queira ou não queira, acaba escrevendo para essa elite. Como é que você vai escrever para o sertanejo, que não sabe nem ler?" [67] Não se trata só de arte de elite porque apenas essa estreita faixa da sociedade tem acesso a ela, mas também porque a outra ponta do processo se faz pelas mãos dessa mesma faixa. A arte criada pelo povo, pelas classes inferiores, lhe parece declínio de qualidade. São, de fato, lógicas de formação bastante diferentes, que resultam não apenas em diferença, mas em juízos de valor. É o que Mário de Andrade questiona, sem meias-palavras, pela boca de Janjão, compositor de música popular, personagem de seu livro *O Banquete*, de 1944: "Eu sou de formação burguesa cem por cento, você esquece? E pela arte, pelo cultivo do espírito e refinamento gradativo, eu me aristocratizei cem por cento.[68]"

São muitas as formas que Cabral procura na tentativa de chegar a uma equação razoável para esse impasse e que não seria estabelecer uma média entre a alta cultura e a cultura popular (no sentido de maior ampliação do público e de maior acessibilidade da obra), mas da produção simultânea nos "dois fronts", como dizia. A organização em 1956, da antologia *Duas águas*, tinha esse sentido, o qual, dizia, o artista em país subdesenvolvido precisa enfrentar:

(...) o ideal seria escrever em dois fronts... o que é uma coisa meio difícil, confesso a você que pensei nisso quando reuni, pela segunda vez, meus livros todos em *Duas águas*. O sentido de *Duas águas* é isso: um tipo de poesia de extensão da cultura e um tipo de poesia de elevação da cultura. Mas, para a minha surpresa, aquilo que estava fazendo como sendo extensão da cultura que era *Morte e Vida Severina*, que pensava que aquilo podia ser

---

[67] Entrevista a José Geraldo Couto, "O pedreiro do verso" Caderno *Mais!, Folha de S. Paulo*, 22. mai. 1994, p. 6-5.

[68] Agradeço a indicação e as conversas sobre Mário de Andrade ao amigo Pedro C. Fragelli. Cf. ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 63.

entendido pelo homem do Nordeste e tudo, ao contrário era entendido pelo intelectual sofisticado do Rio.[69]

O título *Duas águas* dá forma à apresentação dos poemas coligidos até aquele ano, 1956, separando-os e ordenando-os em duas vertentes que, contudo, não são nomeadas. A parte I é composta pelos livros *Uma faca só lâmina, Paisagens com Figuras, O Cão sem Plumas, Psicologia da Composição, O Engenheiro* e *Pedra do sono*. A parte II, por *Morte e Vida Severina, O Rio e Os três mal-amados.* A disposição dos livros foi feita em ordem cronológica do mais recente para o mais antigo, portanto de 1956 a 1942, como é de seu costume quando reúne sua obra. A coletânea, portanto, é parte do projeto estético do poeta e, por isso, se faz em movimento análogo às suas reflexões sobre literatura. A definição que acaba por dividir seus poemas entre dois tipos, ou duas águas, estaria calcada na noção de que é preciso fazer duas literaturas simultâneas que pudessem responder às demandas dúplices e desiguais do país. Vejamos, um pouco melhor, como funciona (ou não funciona) essa pretensa solução de Cabral para questão fundamental em país como o nosso, pautado pela duplicidade do atraso e do moderno.

5. A divisão da crítica em duas águas: mais uma vez o concretismo

Haroldo de Campos, em ensaio de fim dos anos 60 (1), nota na organização dessa coleção de 1956, a antinomia que aparece como grande questão para a poesia moderna do após-guerra e que organizaria o pensamento crítico de Cabral, possível de se acompanhar nos seus dois ensaios mais importantes a esse respeito, já comentados: “Poesia e Composição – a inspiração e o trabalho de arte”, conferência pronunciada em 1952 e “Da função moderna da poesia”,

---

[69] Cf. “Entrevista com João Cabral de Melo Neto” a Ivan Cardoso, cit.

tese apresentada em 1954. Essa observação será reiterada por muitos críticos, especialmente João Alexandre Barbosa (2) ao longo de seus estudos de interpretação da obra de Cabral[70]. Assim foi fixada a interpretação das "duas águas": de um lado, o trabalho específico com a forma e de outro, a explícita preocupação com a comunicação:

(1)

Duas águas é o título significativo da antologia de seus poemas reunidos. "Poesia de concentração reflexiva e poesia para auditórios mais largos"[71]. Poesia crítica e poesia que põe seu instrumento, passado pelo crivo dessa crítica, a serviço da comunidade. Da primeira água, é o admirável "Uma faca só lâmina" (1955), onde a psicologia vira fenomenologia da composição, onde "no estilo das facas", assistimos ao implacável descascamento do objeto poemático; da segunda, o Auto "Vida e morte severina" [sic] (1954-55), sua obra menos consumada e mais diluída nessa vertente da participação, embora de boa fatura e interessante como experiência de poesia dramática.[72]

---

[70] Benedito Nunes, Luiz Costa Lima e Antonio Carlos Secchin também se debruçaram sobre a questão da bipartição da obra de Cabral, problematizando-a. Todos mantêm a mesma linha de reflexão apontada por Haroldo de Campos e João Alexandre Barbosa. Cf. Bibliografia. Para maiores detalhes acerca da discussão cf. VERNIERI, Susana. "O convite das águas". In *O Capibaribe de João Cabral em O Cão sem Plumas e O Rio: Duas águas?* São Paulo: Annablume, 1997. Nesse livro a autora resume a questão e dá seus parâmetros críticos, assim como a põe sob suspeição ao buscar a fusão na poesia de Cabral entre a comunicação e a expressão. Em depoimento dos anos 90, Décio Pignatari questiona também a divisão mencionada: "Eu acho que é reducionista e prejudica o entendimento da obra de João Cabral. O pessoal da Academia de Letras e os acadêmicos da Universidade se contentam com esta divisão e acham que ela explica tudo. Mas não é bem assim. João Cabral sustenta uma enorme crise, um debate que nunca se resolve, entre a obra de arte em si e a obra de arte enquanto instrumento de melhoramento e aperfeiçoamento social. Ele mantém esta contradição constantemente, e isto impregna toda a obra dele. O conflito é rico e é muito mais entranhado." In http://www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/joaocabral/joaocabral2.htm.

[71] A citação que faz Haroldo de Campos é da orelha do livro, escrita por Antonio Houaiss, a partir de sua 2ª. edição.

[72]CAMPOS, Haroldo de. "O geômetra engajado". In: Metalinguagem. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 73. Antes disso, o autor já usara a imagem do título do livro de Cabral para ilustrar o dilema da poesia moderna: "Alimentar essa dialética sutil é um desafio e uma instigação. Mais do que isto, é o único situar-se válido na poesia de hoje. Dialética entre (sem a esotérica acepção bremmondiana) poesia pura e poesia para, pois – como diz o título de João Cabral – duas são as águas, e em ambas a poesia-onça (...) pode beber." Cf. CAMPOS, Haroldo. "Poesia concreta e realidade nacional" (1962) Apud SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978, p. 59.

(2)

A publicação, em 1956, pela José Olympio, do livro *Duas Águas*, ao mesmo tempo que reunia a obra de João Cabral, com os livros dos anos 40 e 50 - de *Pedra do sono*, de 1942, a *O Rio ou Relação da Viagem Que Faz o Capibaribe de Sua Nascente à Cidade do Recife*, de 1954 -, incluía também três novos livros. Os dois primeiros escritos entre 1954 e 1955, e o último, em 1955: *Morte e Vida Severina: Auto de Natal Pernambucano, Paisagens com Figuras e Uma Faca Só Lâmina, ou Serventia das Idéias Fixas.*

O título da coletânea, cuja primeira referência era a um certo tipo de telhado muito comum em casas simples do Nordeste, sugeria também uma divisão da obra em duas vertentes: a dos poemas voltados para a expressão de estados oníricos e de vigília, em que se mesclam emoções, afetividades e consciência do próprio fazer poético, que, de um modo geral, corresponde às obras publicadas até 1947, com *Psicologia da Composição*; e a de uma poesia mais transitiva e, por assim dizer, social, que, iniciando-se com o longo poema de 1950, *O Cão sem Plumas*, atinge o seu ápice com *Morte e Vida Severina*, publicado em 1956.

É claro que a divisão não pode ser tomada ao pé da letra: nem a primeira vertente está esvaziada das preocupações sociais e mesmo históricas que aparecerão como dominantes na segunda, nem esta pode ser devidamente apreciada sem as tensões entre o dizer e o fazer que são, com freqüência, tematizadas na primeira. De qualquer modo, foi um grande acontecimento na bibliografia do poeta.[73]

O comentário de João Alexandre Barbosa (2) de alguma maneira reitera a avaliação de Haroldo de Campos: de fato a esquematização proposta por Cabral funcionou como formatação para sua obra, na seqüência das avaliações da crítica concretista. Essa interpretação influiu de maneira tão decisiva sobre a crítica da poesia cabralina que João Alexandre comete até um lapso: faz uma re-divisão dos livros, inserindo *O Cão sem Plumas* entre os poemas de comunicação em lugar de deixá-lo na parte I, onde originalmente o poeta o incluíra. Com isso, a historiografia concretista é reposta, ainda que não seja esse o referencial imediato de Barbosa, pois o corte aparece mais uma vez em *Psicologia da*

---

[73] BARBOSA, João Alexandre. “Introdução”, in *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001, pp. 8 e 9.

Composição. A idéia de que *O Cão sem Plumas*, livro seguinte, estabeleceu uma cisão na poesia cabralina vem à tona de forma ao que parece inconsciente, apontando para uma sedimentação da idéia de que a inclusão do dado local resulta em perda formal. Curioso o fato de ter sido o próprio João Alexandre Barbosa quem, em 1975, em *A imitação da forma*, chamara a atenção para o uso e interpretação das "duas águas" de modo reducionista, como o fazem, em sua visão, Crespo e Bedate[74].

De qualquer modo, interessa menos neste momento discutir os meandros das leituras dos dois críticos, que notar como o poeta pernambucano, segundo essa crítica, internaliza em sua obra as reflexões pertinentes à crise da poesia – como comunicar sem perder a especificidade artística – em busca de saídas próprias, de acordo com as avaliações tanto de Campos quanto de Barbosa e que se tornou leitura óbvia e imediata da poesia de João Cabral. No entanto, buscando outra perspectiva, mais próxima às nossas questões internas, poder-se-ia pensar no modo como essa divisão, tão consciente e controlada de sua obra, põe-se como sintoma de um modo como os anos 50 compreendiam o Brasil.

A bifurcação universalista para a poesia entre expressão e comunicação ganha forma específica aqui com a imposição de questões próprias a um país em condições de subdesenvolvimento. Usando os termos de Cabral, à essa questão geral da poesia une-se ainda o problema da divisão entre "extensão e elevação da cultura". A bipartição ganha especificidade e gravidade, pois ela ultrapassa os problemas concernentes à escolha do trabalho com a linguagem para ser signo de uma condição que parece insuperável. De tal maneira, que as "duas águas" ficam como uma espécie de sinal, todavia confortável, da ausência de possibilidade de encontrar-se uma síntese entre a elite educada e a gente pobre do

---

[74] CRESPO, Angel et BEDATE, Pilar Gómez. *Realidad y Forma En La Poesía de Cabral*. Madrid: Cultura Brasileña, 1962.

país.

O ponto de contato entre elas é mínimo e só existe para que a partir dele se dê a separação. Sendo duas águas o nome do telhado em "V" invertido[75], Cabral parece se dar conta de que um e outro lados estão ligados, que não correm em paralelo, em vez disso parecem de fato vertentes de mesma origem. No entanto, esse dado não aparece como lucidez e consciência, nem tampouco é problematizado. Pelo contrário, o poeta apresenta uma falsa solução para o impasse, ordenando sua produção, fixando a divisão, em lugar de tensioná-la. Será talvez a ampla adesão de artistas e intelectuais a *Morte e Vida Severina* que colocará, como sintoma, em xeque essa forma estática criada por Cabral (até mesmo o ato falho de Barbosa, me parece, pode ser lido de modo semelhante). Isso porque, talvez haja em *Morte e Vida Severina* mais amparo e conforto ao leitor, ou espectador da peça, que estridência e tensão, é o que veremos no capítulo seguinte.

Mais adiante, Cabral voltará à questão da divisão com o volume *Poesia Crítica* (1982), no qual divide sua obra entre poemas predominantemente metalingüísticos ("Linguagem") e poemas voltados para "a obra ou a personalidade de criadores poetas ou não"[76] ("Linguagens"), sublinhando o critério lingüístico da partição de sua obra. Na nota introdutória ao livro, o poeta esclarece que não lhe interessa "a linguagem poética como uma coisa autônoma, intransitiva, uma fogueira ardendo por si, cujo interesse estaria no próprio espetáculo de sua combustão: mas como uma forma de linguagem como qualquer outra. Uma forma de linguagem transitiva, com a qual se poderia falar de qualquer coisa, contanto que sua qualidade de linguagem poética fosse preservada." [77] Mas isso são já os anos 80, momento em

---

[75] Água do telhado: cada uma das superfícies inclinadas da cobertura, que principia no espigão horizontal (cumeeira) e segue até à beirada.
[76] MELO NETO, João Cabral. "Nota do autor", in *Poesia Crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. V.
[77] *Idem, ibid*, p. VI.

que Cabral recolhe sua obra, suas experiências, suas reminiscências de forma um tanto melancólica (refiro-me, além da antologia, aos livros *Escola de Facas*, de 1979-80 e *Agrestes*, de 1980 a 1985).

Se em ambas antologias não se afigura a formulação de uma resposta bastante aos questionamentos do próprio poeta, pois trazem à tona dilemas que se pões como resolvidos pela polarização da obra e classificação dos poemas, vejamos de que modo os poemas tratarão dessa mesma questão, fundamento sobre a qual sua poesia se assenta nos anos 50.

CAPÍTULO 2

O rio como poética e política

PARTE I

OS POEMAS DO CAPIBARIBE

1. Do *eu* ao *outro*: despojamento da linguagem e consciência

A guinada de Cabral na direção da abertura semântica do poema articulava-se à preocupação do desempenho da poesia em um país cujo público leitor é raro, e é ainda mais escasso em se tratando de poesia, "devido ao desnível de uma sociedade terrivelmente espoliadora", para retomar o pensamento já citado de Antonio Candido. Em 1953, em entrevista a Vinicius de Moraes, Cabral pensando a respeito de *O Cão sem Plumas* em comparação a *O Rio* demonstra lucidez quanto a isso:

> *O Cão sem Plumas* é o Capibaribe visto de fora. A existência do assunto é clara. Evidentemente a linguagem ainda é cifrada. A verdade é que naquela época eu não tinha me libertado ainda do preconceito de que a poesia é transplantação metafórica da realidade. Grandes trechos de *O Cão sem Plumas* são construídos com metáforas. Em *O Rio* tentei usar uma linguagem mais direta. Creio que é um livro ao alcance da grande maioria. Quer dizer: verifiquei que a metáfora é apenas um dos caminhos da poesia.[1]

Seu primeiro livro sobre o rio Capibaribe aponta, de fato, para essa adesão à idéia de que a tradução do mundo para a forma poética só se pudesse mesmo fazer por meio de imagens e metáforas densamente criadas. Em *O Rio* e, mais tarde, em *Morte Vida Severina*,

[1] "Um poeta ganha cem mil cruzeiros", entrevista a Vinicius de Moraes, Revista *Manchete*, 27. jun. 1953.

esse pressuposto já não se coloca. Em função dessa mudança, se os temas dos três poemas podem ser vistos como um só – o rio e o homem pobre ribeirinho –, o *sujeito* que conduz cada poema não se repete. No primeiro dos três, Cabral faz seu relato de modo a buscar a impessoalização através da voz em terceira pessoa e da tendência à descrição. Assim, o poema começa com a estrofe:

> A cidade é passada pelo rio
> Como uma rua
> é passada por um cachorro;
> Uma fruta
> por uma espada.

No poema seguinte, de 1953, no entanto, em lugar disso, encontramos uma voz em primeira pessoa. Mais do que pessoalizar o discurso, em oposição ao texto anterior, há a personificação do rio, que descreve assim os lugares por onde passa e as pessoas com quem se encontra:

> Sempre pensara em ir
> caminho do mar.
> Para os bichos e rios
> nascer já é caminhar.
> Eu não sei o que os rios
> têm de homem do mar;
> sei que se sente o mesmo
> e exigente chamar.
> Eu já nasci descendo
> a serra se diz do Jacarará,
> entre caraibeiras
> de que só sei por ouvir contar
> (pois, também como gente,
> não consigo me lembrar
> dessas primeiras léguas
> de meu caminhar).

No terceiro poema, o artifício da personificação é deixado de lado para que a criação de uma personagem ganhe a cena, o rio é acompanhado por Severino, retirante. De modo que o ponto de vista mais uma vez se inverte, já que *O Rio* antes falava dos homens que o acompanhavam:

— O meu nome é Severino
Não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
Que é santo de romaria,
Deram de me chamar
Severino de Maria;

A observação dos três poemas em conjunto aponta para a diminuição da distância entre voz poética que enuncia o poema e a matéria histórica de que ele se faz. Assim, *O Cão sem Plumas* é escrito em terceira pessoa, num claro distanciamento entre o eu que enuncia o texto e o rio Capibaribe, seu objeto; *O Rio* diminui esse espaço ao ser escrito em primeira pessoa, no entanto, forma personificada do Capibaribe; por fim em *Morte e Vida Severina*, a primeira pessoa se mantém sem, contudo, o artifício da personificação: Severino fala de si mesmo e do rio.

1.1 *O Cão sem Plumas*: a consciência em enigma e *O Rio*: claridade discursiva

Em *O Cão sem Plumas*, as imagens estranhas, às vezes indecifráveis, davam um sentimento de fechamento que recusava a participação. Criava-se uma espécie de mundo particular, numa linguagem extremamente afim aos pressupostos da poesia moderna. Ainda que a primeira estrofe parecesse clara e objetiva, ela seria pista falsa para toda a seqüência. Como se o poeta nos apresentasse o mundo claro, para depois modificá-lo e turvá-lo à semelhança das águas daquele rio. A primeira referência ali era antes, e primeiro, a cidade (*"A cidade é passada pelo rio").* A definição do rio, dessa maneira, é dada de fora para dentro, partindo do seu contexto e de sua função. Em decorrência disso, a primeira parte de *O Cão sem Plumas*, nomeada "Paisagem do Capibaribe I", aponta para a descrição do rio composto por um ponto-de-vista de fora, comum e compartilhável. Todavia, a estrofe seguinte acaba com essa previsibilidade e o leitor se vê sem chão e devolvido ao enigma do título, outro nome para o rio. Constituído, então, pela intervenção do poeta na construção metafórica, o Capibaribe passa a ser um "cão

sem plumas", imagem que será explicada no próprio poema:

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
e mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

Rubem Braga dirá que "o título é horrível, não significa nada" a que acrescenta que "se um cão não tem plumas, como pode ficar sem elas?" [2]. A despeito da rejeição de Braga, é possível ver que a instigante imagem condensaria, no seu limite, a idéia de uma vida que se faz na máxima destituição. Por ela, se percebe que Cabral, nesse livro, não trata exclusivamente do rio ou o descreve de maneira objetiva, mas que no poema está o registro de suas reações e lembranças frente a ele. Produto de um sentimento de responsabilidade social e da consciência que lhe toma de assalto, *O Cão sem Plumas* é seu primeiro livro guiado por uma sensibilidade politizada.

É bem possível que a imagem lhe tenha vindo (de modo meio torcido, contudo) do título provisório de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, escritor que lhe servirá de referência de escrita seca, contida ou austera e também de construção de um nordeste afastado das referências urbanas e, mesmo, ligado à Zona da Mata. Essa forma ainda não prevalece em *O Cão sem Plumas*, mas é para ela que sua escrita caminha desde já.

[2] Citado por José CASTELLO. In *Op. cit.*, p. 100.

O primeiro título do romance de Graciliano, tão fundamental para a prosa brasileira, era *O mundo coberto de penas*. Nele, o escritor trata da miséria do homem sertanejo em relação orgânica com a natureza e, por isso, as "penas" têm o sentido de condenação e de profundo sofrimento vividos por homens cuja vida se faz como destinação e não como escolha. A conjunção profunda entre homem e natureza se dá na falta e na destituição; é disso que trata o romance de Graciliano. E, assim, em lugar de essa relação apontar para a nostalgia da unidade perdida ou para uma plenitude utópica, ela marca a perda de liberdade do homem, dado não ser sua consciência a guiá-lo, mas um destino inexorável que o lança à luta pela sobrevivência. Assim, Fabiano, em *Vidas Secas*, é dono de poucas palavras, reflexo da natureza dura e seca na qual nasceu e viveu, mas também de seu lugar social. De modo semelhante, Cabral caracterizará o rio e os homens sem plumas. A destituição que define homem e rio constrói uma relação de correspondência entre o dado natural e o social. Na síntese de Modesto Carone:

> A poesia de João Cabral estabelece o equivalente ético e artístico da prosa de Graciliano Ramos, a cuja figura ele dedicou um de seus melhores poemas, que objetiva com precisão uma prática poética comum. Ambos concederam à paisagem do nordeste, à miséria e à bravura do nordestino transformado em pedra ou cabra uma das dimensões estéticas mais fortes, cruéis e indiscutíveis que o Brasil conheceu. Tudo numa fatura impecável, que atesta o rigor da escrita da permanência e que, por respeito ao tema, jamais "perfumou sua flor" ou "poetizou seu poema".[3]

No poema a Graciliano Ramos, mencionado por Carone, a escolha de proximidade de Cabral com Graciliano fica evidente:

Graciliano Ramos:

Falo somente com que falo:
com as mesmas vinte palavras

[3] CARONE, Modesto. "Cabral jamais poetizou seu poema". Caderno especial *João Cabral. Folha de S. Paulo*, 10. Out. 1998, p. 8.

girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto de cicatriz clara.

Falo somente do que falo:
de seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se a fraude.

* * *

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo de míngua.

* * *

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa de um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contra-pêlo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos[4].

O poema escrito em primeira pessoa faz convergir a voz do poeta na de seu objeto[5], sem que seja possível definir na leitura onde começa uma e onde termina a outra, numa trama de identificação tecida com as características que ambos teriam em comum: a escolha da forma de expressão, do procedimento técnico, da matéria eleita e do público leitor. Cabral, como se falasse pela boca de Graciliano (o título é seguido por dois pontos, como a anunciar uma fala), assume-se (sem assumir-se, já que quem fala é Graciliano) como porta-voz dos

[4] MELO NETO, J. C. "Graciliano Ramos".
[5] Este tipo de construção é freqüente em Cabral desde o livro *O Rio*, de 1953 e está no poema a Marianne Moore.

sertanejos nordestinos – “falo somente **por quem** falo”. É como se nesse verso se fizesse convergir e reunir uma forma possível de voz coletiva, constituída pela do poeta, do romancista e do povo do sertão, cujo intuito é despertar aqueles que vivem na passividade, seja ela forma de ilusão compensadora ou resultado de construção ideológica[6]. Reunidas todas essas forças na fusão, se o leitor não achar exagero, de *fala* e *falo* e, portanto, da persistência de um mundo extremamente viril que poderia significar ação transformadora. À construção ideológica Cabral dá o nome de “fraude”, escondida na “folhagem, folha prolixa, folharada”.

Dessa maneira, a representação da paisagem nordestina pela poesia de João Cabral desponta como parte de sua consciência do subdesenvolvimento, mas também da afirmação de uma virilidade permanente, presente não coincidentemente sob a forma da violência: *faca, cicatriz, gavião, rapina, bate nas pálpebras como/ se bate numa porta a socos.*[7] Assim, as plumas do título do poema podiam vir em lugar das penas que se viam no título do romance de Graciliano. Mas elas ainda se referem à ornamentação artificial, à decoração representada pela linguagem de que queria afastar-se. De um lado, então, a imagem retomaria o modelo de prosa de Graciliano Ramos; de outro, repudiaria o tipo de prosa feita por Gilberto Freyre, que leva adiante a idéia do nordeste pitoresco.

A convergência de sua voz na de Graciliano ganha sentido amplo, dessa maneira. Ela será continuação de certa tradição em prosa, buscando romper com os limites da poesia. Será filiação à linguagem seca e viril que reproduz na expressão a matéria do texto (romance ou poema) e, por fim, será também caminho para a construção de uma forma mais austera e antilírica. Otto Maria Carpeaux, analisando a literatura de Graciliano Ramos, a descreve de maneira surpreendentemente próxima ao modo como se pode descrever a poesia de Cabral e, ao mesmo tempo, parece traduzir criticamente a descrição do poema de João Cabral feita para

---

[6] Ambas as expressões estão no texto “Literatura e Subdesenvolvimento”. CANDIDO, *Op. cit*, p. 142.

[7] A violência estará na base de formação de *Uma faca só lâmina: ou da serventia das idéias fixas*, de 1955. Do mesmo ano de *Morte e Vida Severina*, Cabral parece optar por duas formas de expressão do nordeste: em um a virilidade violenta, desde a imagem-título; em outro, a passividade.

o romancista:

> É muito meticuloso. Quer eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases-feitas, a eloqüência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar romances inteiros, eliminar o próprio mundo. Para guardar apenas o que é essencial, isto é, conforme o conceito de Bendetto Croce, o "lírico". O lirismo de Graciliano Ramos, porém, é bem estranho. Não tem nada de musical, nada do desejo de dissolver em canto o mundo das coisas; acredito-o incapaz de escrever a última página de *O moleque Ricardo*, de José Lins do Rego, talvez a mais bela página de prosa da literatura brasileira. [8]

A linguagem menos ornamentada (sem plumas), portanto, não significará nesse momento da produção de Cabral despojamento de imagens, mas a busca de um léxico próprio (sempre as mesmas vinte palavras), em oposição também ao que representa Gilberto Freyre. A escolha de Cabral nesse poema é a adesão à matéria local, evitando, contudo, que ela possa estar identificada ao regionalismo fascinante de Freyre, que será alvo constante de comentários nos poemas do Capibaribe. O mundo sem plumas, por isso, é também a negação da *folharada* de Freyre; ainda de *O Cão sem Plumas*:

Algo da estagnação
dos palácios cariados
comidos
de mofo e erva-de-passarinho.

Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares
das salas de jantar pernambucanas,
por onde se veio arrastando.

(É nelas,
mas de costas para o rio,
que as "grandes famílias espirituais" da cidade
chocam os ovos gordos
de sua prosa.
Na paz redonda das cozinhas,
ei-las a revolver viciosamente
seus caldeirões

[8] CARPEAUX, Otto Maria. "Visão de Graciliano Ramos". In: *Graciliano Ramos – coleção Fortuna Crítica* (org. Sônia Breyner). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 25.

de preguiça viscosa.)

Nas estrofes, a interlocução com a prosa de Gilberto Freyre se faz pela visibilidade que o poeta dá à linguagem do sociólogo, revelando uma maneira de estar no mundo. Cabral põe a prosa de Freyre como o negativo da sua escrita. Gilberto Freyre descreve um mundo onde não há lugar para uma nova perspectiva social, pois toda e qualquer força de oposição ou resistência parece desnecessária e incoerente num universo feito de ternura, sensualidade e celebração. De tal maneira que o sentido de existência da oposição é anulado antes mesmo que ele possa surgir. Em trecho extraído de *Nordeste*, de 1937, livro pouco posterior a *Casa-Grande & Senzala* (1936), essa característica fica evidente. Gilberto Freyre descreve a cana, a terra e os homens que delas vivem numa relação toda ela feita de erotismo e sensualidade, numa harmonia proveitosa, portanto, entre homem e natureza:

> Um Nordeste oleoso onde em noite de lua parece escorrer um óleo gordo das coisas e das pessoas. Da terra. Do caboclo preto das mulatas e das caboclas. Das árvores lambuzadas de resinas. Das águas. Do corpo pardo dos homens que trabalham dentro do mar e dos rios, na bagaceira dos engenhos, no cais do Apolo, nos trapiches de Maceió.
>
> Esse Nordeste da terra gorda e de ar oleoso é o Nordeste da cana-de-açúcar. Das casas-grandes dos engenhos. Dos sobrados de azulejo. Dos mucambos de palha de coqueiro ou de coberta de capim-açu. (...)
>
> O Nordeste do massapé, da argila, do húmus gorduroso é o que pode haver de mais diferente do outro de terra dura, de areia seca. A terra aqui é pegajenta e melada. Agarra-se aos homens ao modo de garanhona.[9]

A forma da prosa de Gilberto Freyre é por si sedutora. O Nordeste se transforma numa espécie de paraíso perdido não apenas pela natureza envolvente em noite, lua, árvores, rios, mares e terra, mas o autor faz os períodos muito curtos transformarem-se em imagens fugidias, nas quais o objeto se mostra e é inapreensível ao mesmo tempo. O ambiente

[9] FREYRE, G. *Nordeste*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977, pp. 611-2.

nordestino de Freyre compõe-se como mundo do desejo. A escolha dos verbos faz fundir os elementos naturais ao erotismo humano personificado em homens pretos, pardos, mulatos, caboclos, numa equivalência infinita entre negros e natureza: todos escorrem, lambuzam, agarram; são oleosos, gordurosos, melados.

O autor não esconde essa sua intenção: a terra, por fim, tem a característica de um garanhão. Palavra que ele flexiona para o gênero feminino ("garanhona"), mas que sem existir em nossa língua, permanece carregada do sentido masculino, âmbito no qual surge. Funde sexualidade e eficiência sexual na expressão do macho. É daí que advém a fertilidade da terra. Compõe, assim, o movimento de sideração no qual prende seu leitor que se deixa levar pela fruição de um mundo organicamente sustentado, sem perceber que entre os negros e a natureza estão as casas-grandes de engenho e os sobrados de azulejo. O campo e a cidade nos quais a herança do patriarcado nordestino se faz presente.

Cabral, então, irá se apropriar do vocabulário de Freyre de maneira não só irônica, a fim de sustentar sua discordância consciente em relação a essa construção ideológica, mas revelando seu aspecto repugnante e menos sensual. É por isso que em *O Rio* (1953) o ponto é o encontro de uma "nova expressão direta e literal[10]" oposta à linguagem de Freyre e mais próxima da de Graciliano, no tratamento do mesmo tema visto em *O Cão sem Plumas* – o rio Capibaribe e as pessoas que vivem dele ou à sua beira:

> Agora vou entrando
> no Recife pitoresco,
> sentimental, histórico,
> de Apipucos e do Monteiro;
> do poço da Panela,
> da Casa Forte e do Caldeireiro,
> onde há poças de tempo
> estagnadas sob as mangueiras;
> de Santa'Ana de Fora
> e de Santa'Ana de Dentro,
> das muitas olarias,
> rasas, se agachando do vento.

[10] A expressão é de Hamburger. Op. cit, p. 307.

E mais sentimental,
histórico e pitoresco
vai ficando o caminho
a caminho da Madalena.
(...)
todos bem orgulhosos,
não digo de sua poesia,
sim, da história doméstica
que estuda para descobrir, nestes dias,
como se palitava
os dentes nesta freguesia.

(De Apipucos a Madalena, p. 295)

(...)
casas de lama negra
daquela cidade anfíbia
que existe por debaixo
do Recife contado em Guias.
Nela deságua a gente
(como no mar deságuam rios)
que de longe desceu
em minha companhia;
nela deságua a gente
de existência imprecisa,
no seu chão de lama
entre água e terra indecisa.

(*O outro Recife, p. 297*)

Os versos aludem à sociologia da vida privada de Freyre e também a seu livro: *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife*, que tem primeira publicação em 1935, com ilustrações de Luís Jardim. Nesse guia, pode-se ler, no capítulo "O Rio e suas Margens Urbanas", a respeito do mesmo rio que Cabral toma como assunto, o seguinte:

O Capibaribe, porém, é no Recife, um rio menos oficial que o Beberibe: antes de passar pelo Palácio do Governo, atravessa boa parte da cidade, ligando-se amorosamente aos quintais de muitas casas, aos sítios de muitos casarões, ao Hospital D. Pedro II, à Detenção, a muito sobrado: inclusive os da rua Aurora. Deixa-se ver por muitos meninos doentes e por presos que nele põem suas esperanças de liberdade; em suas águas brincam

garotos pobres; por elas descem, ao lado de barcaças cheias de tijolos, ioles de adolescentes esportivos. [11]

O trecho fala do rio de modo completamente antagônico ao que lemos em Cabral, ainda que o objeto seja o mesmo, deixando evidente as escolhas de cada autor. A aura romântica em torno da pobreza e da exclusão justapostas sem conflito aos adolescentes ricos e esportistas, salta aos olhos, pois recria, mais uma vez, um mundo todo concordante. Se a sociologia de Freyre tinha algo de revolucionário na época de suas primeiras publicações (anos 30) porque desconstruía nossa auto-imagem inferiorizada de mestiços, nosso "complexo de vira-lata", porque retirava o foco exclusivo do Rio de Janeiro e de São Paulo e pensava em nossas origens a partir das construções históricas determinadas pela colonização, nos anos 50 ela já é passível de observação crítica, pois a leitura conservadora de traço aristocrático começa a incomodar. Por isso João Cabral fará frente, nos três poemas do Capibaribe, ao idílio criado por Gilberto Freyre. Ainda em *Morte e Vida Severina* referência semelhante aparece no trecho final em que a criança nasce e começa a receber as visitas que comemoram sua chegada:

> – Todo o céu e a terra
> lhe cantam louvor
> e a casa se torna
> num mocambo sedutor.
>
> – Cada casebre se torna
> no mocambo modelar
> que tanto celebram os
> sociólogos do lugar.

A referência à sociologia que define o mocambo como lugar sedutor só encontra alguma realidade na experiência subjetiva das pessoas que estão vivendo o "milagre do nascimento" e, ainda, assim, é possível que seja lida com alguma ironia. De um lado, é a esperança que faz com que as personagens daquela cena (amigos e duas ciganas) possam

[11] FREYRE, G. *Guia Prático, Histórico e Sentimental da cidade do Recife*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1961, p. 47.

celebrar o nascimento e a conversão, através dele, da miséria em fascínio ou sortilégio; de outro, é a intromissão de um narrador, que fala pelas personagens, que constrói certa ironia em relação ao modo como a situação pode ser mágica e daí, a distância da prosa de Gilberto Freyre[12]. Em seu "Manifesto Regionalista", publicado pela primeira vez em 1952, em data muito próxima desses textos de Cabral, o sociólogo afirmava:

> É que o mucambo se harmoniza com o clima, com as águas, com as cores, com a natureza, com os coqueiros e as mangueiras, com os verdes e os azuis da região como nenhuma outra construção. Percebeu-o o orientalista francês em sua rápida passagem por Pernambuco do mesmo modo que o perceberia depois o cientista alemão, também pintor, Ph.Von Luetzelburg. Percebem-no os que, sendo da terra, têm olhos para ver e admirar o que é característico da região e para saber separá-lo do simplesmente pitoresco ou curioso. Os que têm olhos para ver a sua Província ou a sua região como Lafcadio Hearn viu a Lousiana e as Índias Ocidentais Francesas.
> Com toda a sua primitividade, o mucambo é um valor regional e por extensão, um valor brasileiro, e, mais do que isso, um valor dos trópicos: estes caluniados trópicos que só agora o europeu e o norte-americano vêm redescobrindo e encontrando neles valores e não apenas curiosidades etnográficas ou motivos patológicos para alarmes. O mucambo é um desses valores. Valor pelo que representa de harmonização estética: a da construção humana com a natureza. Valor pelo que representa de adaptação higiênica: a do abrigo humano adaptado à natureza tropical. Valor pelo que representa como solução econômica do problema da casa pobre: a máxima utilização, pelo homem, na natureza regional, representada pela madeira, pela palha, pelo cipó, pelo capim fácil e ao alcance dos pobres[13].

---

[12] Em entrevista ao *Pasquim*, em 1975, Chico Buarque respondendo a Ziraldo sobre a música que pôs no poema de Cabral, conta: (Ziraldo) "Eu queria saber como foi sua experiência com João Cabral. Tem aquele negócio da métrica: às vezes precisa de mais uma palavrinha no verso pro acorde ficar igual, aí tem que segurar a ponta do acorde. Como foi?" (Chico) ... outras coisas que fomos cortando porque não cabia na letra. Uma delas fiquei chateado, depois porque cortei sem pensar. Não tinha pensado mesmo. Era uma brincadeira, uma crítica, ao Gilberto Freyre. E eu não tava sabendo. Depois o João Cabral me perguntou porque eu tinha tirado. Realmente era porque não cabia na música. '...um mocambo modelar / como dizem os sociólogos do lugar.' Mas eu não tinha ligado sociólogos a Gilberto Freyre. E 'so-ció-lo-gos'... não dá." (Ziraldo**)** Livrou a cara do Gilberto sem querer. Se soubesse, não tinha livrado. (Chico) "Botava 'SOCIÓLGOS'". Entrevista "O som do *Pasquim*", *Pasquim*, 1975, in: http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html, acessado em 27.04.2009.

[13] Freyre, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco, 1967.

Nota-se que a impressão de Nordeste a que almeja Freyre é bastante diversa daquela a que Cabral deseja filiar-se e dar continuidade. Em lugar da pletora celebrada pelo sociólogo, em que a harmonia entre homem e natureza reencontra lugar no Recife, fazendo ver uma miragem romântica, típica de José de Alencar[14] (a quem, aliás, Freyre cita como modelo nesse manifesto), o poeta mantém ainda a ligação entre homem e natureza, apontado contudo para o revés dessa junção: vazio de sentido de existência e não completude, na medida em que os homens existem atrelados à natureza e, por isso, são incapazes de controlar ou decidir o próprio destino. A explosão da vida redirecionaria o sentido até então inexistente da vida do homem pobre, severino, transformando sua morada – símbolo, até então, da pobreza no cenário urbano – na idealização romântica de Freyre.

♣

De volta ao poema, o entendimento da poesia como "transplantação metafórica da realidade" resulta em *O Cão sem Plumas* na exclusiva condição do poeta como sujeito nesse mundo, em detrimento de toda a matéria de que se faz o poema, e será ele – poeta e sujeito – a indicar a significação dos objetos:

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio

[14] Exemplo de maior relevância para nosso assunto está em *Senhora* (1875) em um diálogo entre Seixas e Aurélia, quando ele acabou de retornar de uma viagem de 8 meses a Pernambuco. Transcrevo apenas um trecho a fim de não me alongar demais, mas o diálogo todo é imperdível (inclusive dentro da narrativa):
"- Não conheço Veneza; mas pelo que sei dela, não posso compreender que se compare um acervo de mármore levantado sobre o lodo das restingas, com as lindas várzeas do Capibaribe, toucadas de seus verdes coqueirais, a cuja sombra a campina e o mar se abraçam carinhosamente.
- Já vejo que o senhor encontrou a musa no Recife, observou Aurélia gracejando.
- Acha-me poético? Não fiz senão repetir o que provavelmente já disse algum vate pernambucano. Quanto à minha musa... ficou anjinho: morreu de sete dias e jaz enterrada na poeira da secretária! respondeu Seixas no mesmo tom." Cf. ALENCAR, José de. *Senhora*.

de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

(Paisagem do Capibaribe I, *O Cão sem Plumas*)

O verbo *lembrar* aqui tem função e acepção bastante diferentes do mesmo verbo que aparece n'*O Rio*, poema seguinte: trata-se aqui da acepção (todavia ordinária) de se fazer associações pessoais, individuais entre objetos e que equivale à expressão "parecer com". Em *O Rio*, o mesmo verbo será empregado em seu sentido denotativo e primeiro: é ato de recordação, comum a toda gente: "*de que só sei por ouvir contar/ (pois, também como gente,/ não consigo me lembrar/ dessas primeiras léguas/ de meu caminhar)"*. Na primeira estrofe citada, extraída de *O Cão sem Plumas*, é o sujeito-poeta, e só ele, quem pode designar o rio em suas particularidades, de origem subjetiva[15]. O poeta, dessa maneira, traduz ao leitor suas impressões e sua memória *daquele* rio que constituiu em si e para si ("*Aquele rio/ era como um cão sem plumas*"), para depois reconstituí-lo para o outro de maneira diferente, como um mundo estagnado, morto e apodrecido:

Como às vezes
passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.
suas águas fluíam então
mais densas e mornas;
fluíam com as ondas
densas e mornas
de uma cobra.

[15] " 'O rio *ora lembrava*' uma coisa, *ora* outra. Tanto verbo quanto conjunção competem para o insucesso de uma objetividade mais precisa: o primeiro pelo que ele traz de impressionismo e o segundo pela pouca fixidez que permite do objeto. Mais do que simples variação na construção comparativa: "O rio é como...", ou "O rio parece...", há uma escolha de Cabral pela presença do verbo *lembrar* logo na primeira descrição do objeto do poema. Escolha que demanda a presença de um sujeito a quem o rio "lembra" alguma outra coisa. Ela remete, assim, ao plano da memória, refeito também pelo movimento de oscilação da descrição, que vai de uma parte a outra do animal-rio, como que numa apreensão vaga e partida do objeto, visualizado aos poucos." Cf. TOSHIMITSU, Thaís M. T. *O homem e a paisagem: O Cão sem Plumas de João Cabral de Melo Neto*, dissertação de mestrado, FFLCH – USP, agosto de 2004, p. 90. Algumas das idéias aqui presentes acerca de *O Cão sem Plumas* poderiam estar indicadas ou sugeridas nesse trabalho de mestrado, no entanto, o escopo agora é bem diferente, em função da comparação com *O Rio*, o que produziu novos desdobramentos.

Ele 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
(...)
Seria a água daquele rio
fruta de alguma árvore?
Por que parecia aquela
uma água madura?
Por que sobre ela, sempre,
como que iam pousar moscas?

Nesses versos, a objetividade se confirma uma tarefa enganosa: o poema que tem início com uma espécie de nota geofísica, análoga a descrições científicas *("A cidade é passada pelo rio"*) não se sustenta. As analogias não só são bastante pessoais, como avançam até serem a lembrança e a individualidade tom forte no texto, ainda que inesperado: a lembrança, o testemunho *("e jamais o vi ferver"*), a sensação diante do rio que ficou guardada na memória do corpo (*"Aquele rio/ está na memória/ como um cão vivo/(...)/debaixo da camisa/da pele"*). Qualquer dado objetivo é transmutado por meio das metáforas e das imagens em geral. Tornam-se sensações, e os sentidos vão resultando cada vez mais rarefeitos tanto mais se afastem da referência imediata. Assim nos versos *"Ele tinha algo, então,/da estagnação de um louco./Algo da estagnação/do hospital, da penitenciária, dos asilos"*, a alusão é aos lugares por onde o Capibaribe passa na cidade do Recife: o Hospital Pedro II, a Detenção, os casarões da Rua Aurora. No entanto, o movimento do poema não é fazer com que o leitor reconheça exatamente esses dados, mas sugeri-los, de tal modo que ele se deixe levar por um jogo de báscula entre a familiaridade e o estranhamento.

A objetividade e o afastamento em relação ao objeto, logo, não são o que edificam o

poema, o que o fazem forte, autêntico e denso. A familiaridade e a estranheza, pólos opostos por onde o rio passeia, estão no próprio sujeito que oscila de um lado a outro, buscando definir o lugar, os homens da várzea do rio e, por conseguinte (e talvez como princípio) a si mesmo, nessa lógica. João Cabral conta em entrevista e, mais tarde, em um poema de rememoração, sua relação fundamental com o Capibaribe:

> O Capibaribe está intimamente ligado a minha infância e a vida da minha família. Quando garoto minha mãe tinha o costume de viver mudando de casa. O Capibaribe foi uma constante em todos os bairros que moramos: Monteiro, Casa Forte, Jaqueira, etc. O engenho de minha família ficava na várzea do Tapacurá um afluente do Capibaribe e no vale do Capibaribe está a usina que nos arruinou.
>
> (*Correio da Manhã*, 23. jun. 1953)

> J— Eu sempre estive em volta do Capibaribe, nasci no Capibaribe, mas as casas em que eu morei eram sempre perto do Capibaribe.
>
> (Entrevista a Belisário Franca, agosto de 1998)

Maré do Capibaribe
em frente de quem nasci,
a cem metros do combate
da foz do Parnamirim.

Na história, lia de um rio
onde muito em Pernambuco,
sem saber que o rio em frente
era próprio-quase-tudo.

Como o mar chega à Jaqueira,
e mais longe, até,
no dialeto da família
te chamava de “a maré”.

(“Prosas da maré na Jaqueira”, in *A escola de facas*, 1979)

O rio é o da infância, do passado, da formação mais essencial e anterior do poeta. Por isso não pode referi-lo como *um* rio ou *o* rio, mas sempre, em *O Cão sem Plumas*, como ***aquele*** rio. As imagens e símiles vão à busca de um reespessamento do real, rarefeito pela

memória. Eis o esforço da consciência em tensão com a subjetividade. Não de qualquer consciência também, mas daquela despertada por um compromisso social, entretanto, em conflito com a afetividade construída no passado. Cabral falava de sua tomada de consciência como resultado da leitura de uma revista, quando diplomata na Espanha. A estória ficou conhecida, nela o poeta reduzia o movimento de consciência do atraso no Brasil a si próprio, deixando a marca, comum na fortuna crítica do poeta, da redução dos acontecimentos históricos e coletivos ao indivíduo. João Cabral, ao se pôr em primeiro plano, sem deixar ver a amplitude dos movimentos intelectual e artístico, que pautaram os anos 40 e 50, reproduz perigosamente certa tendência interpretativa dos estudos históricos e literários. Ainda assim, vejamos três versões do poeta para sua conscientização:

> Um dia ao passar os olhos por um exemplar do *Observador Econômico e Financeiro*, uma cifra chamou-me a atenção: a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto que na Índia, era de 29. Se isto acontecia na minha terra, eu precisava denunciá-lo. Como a poesia é minha forma de expressão, usei-a e escrevi *O Cão sem Plumas*.[16]

> (...) quando eu era menino, no Recife, sempre que havia uma catástrofe na Índia, as senhoras da cidade faziam uma caridade e enviavam pra Índia. Ora eu imaginava que a Índia devia ser o lugar mais miserável do mundo. Um dia, em 1949, quando lia um livro, recebi um choque terrível: estava ali que, na Índia, a expectativa de vida era de 29 anos – e no Recife era de 28. Isso determinou a viragem de minha poesia.[17]

> Esse livro [*O Cão sem Plumas*] nasceu do choque emocional que experimentei diante de uma estatística publicada em *O Observador econômico e financeiro*. Nela, soube que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto na Índia era de 29. Nunca tinha suposto algo parecido.[18]

---

[16] Entrevista a Margarida Autran, "O imortal que tem medo da morte", *Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro, 5. set. 1968. In: *Op. cit.*, p. 138.
[17]Entrevista para o *Diário popular*, Lisboa, 7. fev. (ou 7. jun.) 1968. In: *Idem, ibid.*, p. 135.
[18] Cf. Antonio Carlos Secchin. "Entrevista de João Cabral de Melo Neto". In *João Cabral: a poesia do menos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

As três estórias centram o foco de atenção na capacidade do próprio Cabral de perceber lucidamente o problema da miséria no país, mas também em seu espanto diante dos números. Essas estórias, tantas vezes repetidas, talvez contenham traços que mereçam melhor observação, para além da simples anedota ou da crítica ao personalismo. A consciência aí aparece coordenada a uma lembrança infantil de perfil claramente aristocrático – as senhoras fazendo caridade para a Índia (e não para o mocambo ao lado) e a descoberta da miséria através da leitura da revista, e não por observação própria. Só então, o poeta foi capaz de desnaturalizar a miséria que o cercara durante ao menos 20 anos. De alguma maneira, sua experiência infantil o aproximava das senhoras, já que mais fácil é ver a miséria do outro lado do mundo que do outro lado do rio. É como se, pela primeira vez, o poeta olhasse o universo no qual crescera, mas já distante dele, sem a ilusão do passado:

> No tempo em que vivi em Pernambuco minhas poesias nada tinham de brasileiras. *Pedra do Sono* é desta época e está como exemplo. Foi feita entre 39 e 41, na época em que não tinha descoberto ainda a linguagem adequada para falar do Brasil. A um sujeito de minha geração, era muito difícil ter qualquer idéia social. Vivíamos numa ditadura, absolutamente indiferente à política. Já depois de abandonar o Brasil, comecei a dar a minha obra um caráter mais consciente e de acordo com a realidade.[19]

O afastamento físico de Pernambuco e do Brasil produzirá uma espécie de reencontro com a consciência. Por mais clichê que seja essa experiência na formação dos escritores brasileiros[20], de algum modo ela indica os limites impostos pela representação construída do Brasil como relação nacionalista de caráter afetivo, responsabilidade que pode ser, sobretudo, atribuída aos românticos, mas que tem continuidade em nossa formação cultural ao longo do

---

[19] "João Cabral é imortal por unanimidade". *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 ago 1968. In: MAMEDE, Z. *Op. cit.*, pp. 137-8.

[20] A única exceção talvez seja Mário de Andrade que quanto mais mergulhava no país e em experiências com a tradição e a gente brasileira mais se comovia e mais era capaz de crítica.

século XX[21].

Chegamos a um ponto importante, pois em João Cabral, ao tomarmos *O Cão sem Plumas* como ponto de partida, notamos que aquilo que singulariza sua obra – ao mesmo tempo em que lhe empresta legitimidade – também problematiza seu *engajamento*. Seus poemas têm como ponto de partida o universo que o formara subjetivamente, de modo que a escolha do Nordeste o implica diretamente na situação que se lê nos poemas e, embora ele deseje conceber-se somente como espectador daquela vida miserável, é parte intrínseca dela. Afinal, ao retornar por meio da poesia ao mundo nordestino, que abandonara na juventude, volta-se para os pobres do rio pernambucano, fazendo-os centro temático e formal de sua poesia, gesto que o obriga a situar-se subjetiva e socialmente, de modo bastante concreto, em relação ao que estava produzindo.

O entendimento crítico da poesia cabralina como forma na qual a subjetividade está suprimida, em favor de uma objetivação da realidade exterior na linguagem, começa a fazer água. O poema não se faz na isenção da realidade exterior nem interior que a cria ou que a seleciona[22], mas de alguma maneira é feita ou expressa na relação com ambas. Quer dizer que, no poema, as coisas não existem independentes do olhar ou da relação que o poeta estabelece com elas e entre elas, muito pelo contrário. Cabral traduz em *O Cão sem Plumas* sua experiência com o Capibaribe, incluindo nisso sua consciência social misturada ao mundo das reminiscências.

---

[21] Antonio Candido demonstra o modo como construímos nossa identidade nacional a partir do movimento romântico, criando as formas literárias de exaltação do país e de sua natureza como compensação do atraso. Cf. CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993 e "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

[22] O principal teórico desse modo de compreensão da poesia de Cabral como uma poesia que se afasta do emocional e do subjetivo por meio do investimento na linguagem em si mesma é Luiz Costa Lima: "O que existe para o poeta [Cabral], basicamente, são as palavras, não seus sentimentos, o que as palavras têm a dizer é bem mais que a dor dos desencontros e das aspirações pessoais, que as esperas, as esperanças, seus desenlaces. O mundo não é minha dor, ela apenas nele cabe. A poesia não é o disfarçado canto do foro íntimo ou o enganoso encanto do seu leitor. Na verdade, se ela tem alguma função é a de ser resposta em linguagem, resposta constituída em estrutura própria, resposta-constituinte e não simples resposta-reflexo, ainda que organizante do que reflete." LIMA, Luiz Costa. *Op. cit.*, p. 25.

O passo seguinte estará em *O Rio ou a relação de viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*. Nesse livro, a tensão que se lia no livro de 1951 entre objetividade e subjetividade busca outras soluções. Já no terceiro dístico do poema ("***Eu** não sei o que os rios/têm de homem do mar*"), por meio de certa objetividade-subjetiva – é o objeto do poema anterior, o rio, que se configura como um *eu*. Se os primeiros versos deixam dúvida quanto à enunciação ("*Sempre pensara em ir/ caminho do mar*"), pois os verbos têm a mesma forma em primeira pessoa (**eu** sempre pensara) ou em terceira (**ele** sempre pensara), o uso explícito do *eu* e sua constante repetição elucidam tudo.

A unidade homem-natureza (eu-rio) constitui-se na habilidade, comum a ambos, de contar e de ouvir, equivalência construída pelo poema. Desde o início, a personificação do rio encontra sentido na semelhança de percurso deste com os retirantes que vão do sertão em direção ao mar, trajetória que será de novo recontada em *Morte e Vida Severina*, mas desta vez através do ponto de vista do homem retirante e de sua própria voz. Em *O Rio* a personificação do Capibaribe desdobra-se em uma forma orgânica construída pela geografia, pelos bichos e pelos homens, todos reunidos sob a mesma característica essencial da ausência de consciência. E, no entanto, ao contrário do que se lê em *O Cão sem Plumas*, onde a memória é exclusividade do poeta, todos guardam as lembranças coletivas.

Se o rio é humanizado, os homens são naturalizados, e dessa maneira são vistos como prisioneiros de um destino que percorrem cegamente, dada a natureza que os marca e os concebe. De tal maneira que o homem não pode ser sujeito de sua história, já que não move sua própria existência. Por isso, ainda que seja o Capibaribe a contar sobre seus caminhos e sobre tudo que vê, assim como os bichos e os homens, o rio segue sua natureza em direção ao mar. Refletida essa configuração no homem feito natureza, o resultado é a existência humana heterônoma. O homem pode apenas recontar sua trajetória infinitamente, num movimento cíclico (por isso sem fim), semelhante ao do rio. A novidade, no entanto, em relação ao poema

de 1951, é que se os homens-rio não têm responsabilidade sobre seu destino, também não é do poeta essa função, que é, em *O Rio*, como espectador passivo:

> Um velho cais roído
> e uma fila de oitizeiros
> há na curva mais lenta
> do caminho pela Jaqueira,
> onde (não está mais)
> um menino bastante guenzo
> de tarde olhava o rio
> como se filme de cinema;
> via-me, rio, passar com meu variado cortejo
> de coisas vivas, mortas,
> coisas de lixo e de despejo;
> viu o mesmo boi morto
> que Manuel viu numa cheia,
> viu ilhas navegando,
> arrancadas das ribanceiras.
>
> (“De Apipucos à Madalena”, *O Rio*)

Novamente o Capibaribe é objeto de rememoração, mas dessa vez o poeta está na margem, como testemunha presa ao passado, tempo, e também lugar, aos quais pertence ***aquele*** rio. Sabe-se que Cabral escreveu *O Rio* seguindo um minucioso estudo cartográfico, pesquisa que teria feito a pedido de seu primo, o historiador José Antonio Gonsalves de Mello[23]. Com base nisso, então, o poema teria saído como descrição geopolítica da região e, nesse sentido, também como denúncia da pobreza nordestina, de modo menos misturado à reminiscência infantil. Aliás, essa descrição se fez ainda de maneira muito semelhante às “gestas” populares sertanejas do ciclo do gado, conforme coligido por Sílvio Romero e Câmara Cascudo[24], embora Cabral dissesse ter sido o poema feito na tradição de Botelho de

---

[23] Em outras versões diz: “Eu estava fora do Brasil e não sabia os afluentes do Capibaribe todos de cor. Então, tive de ir à biblioteca consultar os mapas geográficos. Foi o poema que me deu mais prazer, por poder voltar àquelas coisas todas da minha infância. Cf. Entrevista a Ana Maria Badró, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24. Dez. 1975. Apud: ATHAYDE, Félix. *Op. cit.*, p 105.

[24] Cf. CASCUDO, Câmara. *Vaqueiros e cantadores. Folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 102 em diante. ROMERO, Sílvio. *Literatura popular em verso*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Casa de Rui Barbosa, 1964.

Oliveira[25]. Cascudo chama a atenção para a vultuosa toponímia que consta nos cantos sobre bois e vaqueiros e *O Rio* se erige de modo bastante parelho, apontando para a proximidade cuidadosamente construída entre sua poesia, de tradição moderna, e a forma popular.

Apesar de todo esse empreendimento pela objetividade, o mundo assertivo da geografia ainda se enche, nessa curva, de referências como a infância, o cinema, o poema "Boi Morto", de Manuel Bandeira:

Como em turvas águas de enchente,
Me sinto a meio submergido
Entre destroços do presente
Divido, subdividido,
Onde rola, enorme, o boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

Árvore da paisagem calma,
Convosco – altas tão marginais!
Fica a alma, a atônita alma,
Atônita para jamais.
Que o corpo, esse vai com o boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

Boi morto, boi desconhecido,
Boi espantosamente, boi
Morto, sem forma ou sentido
Ou significado. O que foi
Ninguém sabe. Agora é boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto[26].

---

[25] "O livro é um poema geográfico mais ou menos na tradição de Botelho de Oliveira". Cf. Entrevista a Jorge Laclette, *Op. cit.* A ligação de Cabral com a poesia barroca longe de ser estranha, parece bastante coerente. Parece haver algo no seu racionalismo, a partir de *O Cão sem Plumas*, que remete à forma conceptista barroca. Alguns poemas de *Museu de Tudo*, como "A capela dourada do Recife" ou "a Quevedo", deixam clara a relação, mas em outros textos parece haver certo excesso, uma verborragia, uma torção de pensamento nas imagens que remetem a essa lógica barroca, mesmo no gosto de Cabral pela cultura espanhola. Ponto que precisa ser ainda investigado em sua obra. Em relação a Manuel Botelho de Oliveira, a proximidade está no oposto disso tudo. Há certa clareza descritiva em sua poesia que se casa muito bem com *O Rio*, e também com a poesia popular nordestina, por exemplo: "As melancias com igual bondade/são de tal qualidade,/que quando docemente nos recreia,/é cada melancia uma colmeia,/e às que tem Portugal lhe dão de rosto/por insulsas abóboras no gosto.", cf. "À Ilha da Maré", in *Poesia Barroca* (org. por Péricles Eugênio da Silva Ramos). São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.

[26] Cf. BANDEIRA, Manuel. *Opus 10.*

Ao contrário do rio de Cabral, o de Bandeira é puro lirismo. A escolha lingüística dá a dimensão da morte, da lentidão, do vazio que o boi morto carrega, a ponto de no poema poder-se ouvir a própria morte. Os meios sonoros da língua (o /o/ infinito) traduzem o estado da alma, ou melhor, *são* o estado da alma. Não escamoteiam a relação subjetiva e a mistura do mundo interno com o externo. A alma do *eu-lírico* se estende no rio e no boi morto que ecoam em profundidade a cada repetição. E ainda se amplia como parte da tradição popular: o boi morto de Manuel Bandeira é também o boi estraçalhado, "dividido", "destroçado" das festas populares que refazem alusivamente o nascimento e a morte de Cristo nos autos de Bumba-meu-boi. É, portanto, já uma forma de referência ao auto de Natal, em Bandeira e em Cabral, e que mais tarde estará literalmente em *Morte e Vida Severina*[27]. Unem Cabral e Bandeira um mesmo passado, tecido no mundo vivido das tradições pernambucanas.

Em *O Rio*, se o lirismo de João Cabral é forma necessária que revela, quase como um lapso, o tratamento da matéria, rapidamente o rio se recompõe e retoma sua voz: o pronome **me** é esclarecido como sendo o rio, sujeito daquele contar. No único momento do poema em que há mudança de posição do rio, o qual se torna objeto por dois versos ("*um menino bastante guenzo/ de tarde olhava o rio*"), Cabral reconstitui uma lembrança infantil, para convertê-la nos versos seguintes no poema de Bandeira. E ao contrário do outro poeta, mantém-se em lugar diferente do do rio, ao não se misturar com a experiência que o Capibaribe traduz e descreve. Os mundos do menino e do eu-rio-retirante mantêm-se, desse modo, distintos e apartados[28]. A natureza das lembranças do menino olhando o rio como

---

[27] São muitos os estudos que associam o bumba-meu-boi à forma do auto, marcando a base da formação da cultura popular no catolicismo, o estudo mais detido sobre essa questão foi feito recentemente, questionando-a inclusive, por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Cf. "Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi", in *Mana*, Abr 2006, vol.12, no.1, p.69-104. ISSN 0104-9313.

[28] Alexandre Shiguehara, em sua dissertação de mestrado, põe a idéia do ponto de vista do poema de outra maneira: "Poeta culto, embora recorra à fonte da literatura oral (nordestina e ibérica), João Cabral não afeta pertencer a uma esfera da cultura que não é a dele. Também não faz caricatura retórica do narrador popular: evita-o, entre outras coisas, dando voz ao rio e reservando-se o papel de escrivão, que evidentemente está todo no primeiro, objeto e sujeito, podendo olhar de dentro de fora ao mesmo tempo." Cf. SHIGUEHARA, Alexandre

cinema e o próprio rio com suas lembranças instintivas, isto é, espontâneas e naturais, marcam a separação:

> Desde tudo que me lembro,
> lembro-me bem
> de que baixava
> entre terras de sede
> que das margens me vigiavam.
> Rio menino, eu temia
> aquela grande sede de palha,
> grande sede sem fundo
> que águas meninas cobiçava.
> Por isso é que ao descer
> caminho de pedras buscava,
> que não leito de areia
> com suas bocas multiplicadas.
>
> (“Da lagoa da Estaca a Apolinário”)

> Por trás do que me lembro,
> ouvi de uma certa terra desertada,
> vaziada, não vazia,
> mais que seca, calcinada.
> De onde tudo fugia,
> onde só pedra ficava,
> pedras e poucos homens
> com raízes de pedra, ou de cabra.
>
> (“Notícia do Alto Sertão”)

O rio se limita a narrar os acontecimentos de que é ator e testemunha, ao longo de todas as 59 estrofes restantes. Ainda que seja apenas uma a estrofe em que haja a aparição de um *eu* com tendências ao lirismo, é ela que põe em questão todo o poema. A subjetividade do rio se traduz em ação, sua memória conserva o afastamento temporal e espacial, diferente do *eu* que surge na recordação do menino[29]. E na medida em que rio e retirantes ou gente ribeirinha se identificam, as esferas de definição de um, menino, e outro, rio, se distinguem e, mais, se opõem. O eu-rio está mais próximo de um narrador, cuja voz é meio de obtenção de claridade do poema, na medida em que nomeia as coisas e dá-lhes vida, de maneira legítima,

---

Koji. *Ao longo do rio – João Cabral e três poemas do Capibaribe.* Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2005, p. 52.

[29] Baseio-me na discussão acerca da diferença do tempo nos gêneros lírico e épico feita por Emil STAIGER. *Conceitos fundamentais da poética.* Rio de Janeiro Tempo Brasileiro, 1975, especialmente nas páginas 79 em diante.

já que fala do que conhece; porque o que conhece é aquilo que ele é. Sua voz representa a si mesmo, dado que é veículo do mundo ao qual dá visibilidade e é também o próprio mundo integrado, feito de rio, homens e bichos. A enumeração ganha assim importância imensa, pois é a própria vida e se transforma no próprio poema. Há um padrão descritivo que se expressa através da designação da paisagem, dos nomes dos lugares, dos bichos, dos engenhos, das usinas que o rio encontra no caminho, o que pode ser notado nos trechos destacados a seguir, mas que é a regra de composição de todo o poema:

1.
"Tudo o que não fugia,
gaviões, urubus, plantas bravas"

2.
"Os rios que eu encontro
vão seguindo comigo.
(...)
Rios todos com nome
e que abraço como amigos.
Uns com nome de gente,
outros com nome de bicho,
uns com nome de santo,
muitos só com apelido."

3.
"Primeiro é Poço Fundo,
(...)
Depois é Santa Cruz
(...)
Toritama, antes Torres"

No conjunto da leitura, é notável a insistência em nomear e distinguir tudo, o que, no entanto, não acontece com as pessoas. Essas formam uma massa indistinta de *gente*: "*a gente cuja vida/se interrompe quando os rios*". Essa diminuição, de certa maneira, da vida humana em relação à paisagem ("*eles são gente apenas/sem nenhum nome que os distinga;/que os distinga na morte/que aqui é anônima e seguida*"), já aparecia no poema anterior *O Cão sem Plumas* e vai aparecer de novo, no texto posterior, *Morte e Vida Severina* (aspecto conhecido

desde o título, onde o nome próprio Severino torna-se forma adjetiva, para qualificar algo comum e freqüente). De qualquer modo, os dois *eus* que aparecem n'*O Rio* definem, em última análise, dois mundos: a paisagem do rio e sua gente, que pertence à paisagem conforme se define como ela; e o menino que participa desse mundo, mantendo-se, no entanto, alheio. Assim, se *O Cão sem Plumas* apresentava o mundo misturado e, também por isso, obscuro; *O Rio* tenta separar poeta e matéria, o que empresta clareza e objetividade ao texto.

O livro *O Rio*, por isso altera não só a forma de expressão em relação a *O Cão sem Plumas*, mas principalmente inverte seu ponto de vista. As duas estrofes a seguir deixam mais evidente esta afirmação:

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

(*O Cão sem Plumas*, p. 308)

Casa de lama negra
há plantadas por essas ilhas
(na enchente da maré
elas navegam como ilhas);
casas de lama negra
daquela cidade anfíbia
que existe por debaixo
do Recife contado em Guias.
Nela deságua a gente
(como no mar deságuam rios)
que de longe desceu
em minha companhia;
nela deságua a gente
de existência imprecisa,
no seu chão de lama
entre água e terra indecisa.

(*O Rio*, p. 297)

A estrofe sintética de *O Cão sem Plumas* ganha amplidão no poema seguinte com a discursividade presente na forma mais prosaica, decorrente da transferência do eu para o rio. A comunicação e abertura semânticas entram em conjunção com essa personificação, ao mesmo tempo em que são garantidas pela forma narrativa do poema, assentada sobre a base arcaica e popular. A primeira pessoa é usada, assim, sem que haja o risco de sentimentalismos, ou da emoção superficial, de fácil comoção, que o poeta vê ligada diretamente a certa tradição da oratória e da grandiloqüência (em especial à sedução do texto de Gilberto Freyre). Em *O Rio* há a escolha da assunção de uma voz que permite ao poeta falar de um outro lugar, de onde a distância entre o poeta e o homem comum tornou-se mais curta. O texto se desvia do proselitismo, armadilha fácil, na medida em que o poeta continua mais testemunha da vida dos homens pobres do que participante dela. Se bem que a aproximação contrária também seja verdadeira: na medida em que o poeta não se implica nos acontecimentos, mas apenas narra o que vê, não reconhece que a debilidade da vida pobre é também a sua própria. Por isso, em *O Cão sem Plumas*, ele podia dizer que "o rio é visto de fora", o que o conduzia a fazer das metáforas mediações entre o poeta e o mundo que descrevia[30]. A experiência não é internalizada nem descrita de modo a que se veja a dinâmica existente entre os homens do rio e os homens das casas-grandes, que ficam de costas para ele.

Talvez por isso o sujeito – poeta – só pudesse emergir no poema pelas formas de negação ("*e **jamais** o vi ferver*") ou por meio da memória, reconstrução subjetiva do real. O ritmo garantido em *O Cão sem Plumas*, sobretudo, pelo encadeamento de palavras ou de versos inteiros repetidos, amplia-se n' *O Rio* por meio das rimas toantes (circunstancialmente aparecem rimas consoantes) e das estrofes fixadas em 16 versos. Tudo isso e os versos em *arte mayor*[31] dotam o poema de uma oralidade específica, meio prosaica, meio declamatória,

---

[30] Procurei especificar formalmente esse mecanismo em meu trabalho de mestrado. Cf. TOSHIMITSU, Thaís M. T. *Op. cit.*

[31] João Cabral sobre *O Rio*: "Uma das influências da parte técnica foi a descoberta que fiz, durante minha estada

à semelhança do conto popular – ele é feito para ser dito em voz alta e não lido em solidão.

As palavras (*ilhas, lama, anfíbios*) apesar de mantidas as mesmas nos dois poemas, têm seu sentido aproximado do literal, tornando-se quase coloquial n'*O Rio* e, por isso, a percepção que temos de cada um dos textos se altera. Se ela era antes lenta porque mais densa, pondo em questionamento o sentido do real por meio da representação cifrada das metáforas (como em outro trecho: "*O rio ora lembrava/a língua mansa de um cão,/ora o ventre triste de um cão,/ora o outro rio/de aquoso pano sujo/dos olhos de um cão*"); no poema seguinte ela converte-se em força reveladora pelo oposto, por sua crueza. Isto é, o poema procura uma forma menos mediada de representação do real, porque é apresentado pela lucidez da consciência. Por isso, se *O Cão sem Plumas* falava em *homens*, *O Rio* fala de *gente.* O esforço antimetafórico deste poema de Cabral e, logo, substantivo é visível na escolha de uma nomeação mais próxima, mais cotidiana, que segue a tendência da *nova austeridade*, mas acima de tudo é a resposta do poeta ao problema da comunicação em arte feita num país subdesenvolvido[32]. *O Rio*, dessa maneira, não parece poema tosco, mal-acabado, como ficou conhecido, mas forma despojada, não como imitação do mundo pobre, mas como modo de aproximação dele. Como se o poema pudesse construir uma ponte entre os mundos que cercam o rio e dele se fazem.

Disse o poeta já nos anos 80: "Eu sempre imaginei que *O Rio* fosse um livro que eu viesse a ver recitado nessas feiras do Nordeste. Mas não, eu tenho a impressão de que tem

---

na Espanha, da poesia primitiva espanhola. O poema foi feito em versos de *arte mayor*, com os versos ímpares fixos [seis sílabas] e os pares variados. Todos os versos pares terminam em toante espanhola, pois a contagem dos versos em espanhol é diferente da nossa." Cf. Entrevista a Jorge Laclette, 21. jun. 1953. In: ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 104.

[32] Em carta a Manuel Bandeira, Cabral comenta a poesia pós-guerra, notando semelhanças entre ela e a poesia brasileira: "Creio que há em nós americanos uma ausência de retórica e um contato direto com a coisa que os europeus desconhecem. Prevért nesse sentido é quase americano. (Evidentemente quando falo na ausência de retórica em nós, não penso nem em Schmidt, nem em Lêdo, nem em Jorge de Lima, nem em Emílio Moura, etc. Falo no 'tenro cocô de cabrito', no 'chorei no prato de carne', no 'bebe nuvem come terra e urina mar', etc.)." As referências são a poemas de Manuel Bandeira, Drummond (de *A Rosa do Povo*) e Vinicius de Moraes. Cf. SÜSSEKIND, F. *Op. cit.*, pp. 114 a 116.

alguma coisa ali que perturba.[33]" Talvez a questão não esteja exatamente no que perturbe no poema, mas no problema dos públicos para um autor consciente do subdesenvolvimento. Ainda que a possibilidade de comunicação de um escritor brasileiro seja maior em relação a outros países subdesenvolvidos em que a língua literária precisa ser definida entre a língua local e a do colonizador, Cabral, no Brasil, filia-se a um público bastante restrito, porque poucos são alfabetizados, o que indicaria ainda só em potencial os seus leitores[34]. Sua obra se localiza num impasse porque seria escrita então para um público absolutamente virtual: analfabetos, comumente freqüentadores da literatura oral, que se aproximariam e se apropriariam de um poema pertencente à tradição das minorias. O poema de João Cabral, profundamente enraizado no leito do Capibaribe, não tem lugar. Ele é a tentativa de síntese de duas experiências sociais que, parecendo opostas e discordantes, são formadas, no entanto, por uma dinâmica dialética, que o poema não configura: *O Rio*, por isso, é a justaposição ou a mistura de dois registros distintos – a cultura popular (ibérica) de extrato oral absorvida e reinterpretada pela cultura de tradição erudita e letrada[35].

De tal modo que o resultado das duas experiências com o Capibaribe, objeto eleito para compor o centro dos poemas de 1950 e 1953, é a existência de mesclas. Em *O Cão sem Plumas*, entre a imagem do rio constituída pela memória, de um lado; e o desejo consciente e claro de descrevê-lo como símbolo do subdesenvolvimento do país, de outro. Nesse poema, a mistura se transforma no sentido da construção do poema moderno em luta tensa com a matéria histórica de que se faz. A cifragem imagética sinaliza a tortuosidade do poeta entre o mundo da reminiscência, articulada ao mundo aristocrático da varanda da casa-grande, e a aquisição da consciência do subdesenvolvimento. Já em *O Rio*, o investimento na discursividade aproxima João Cabral das formas tradicionais narrativas – a personificação, as

---

[33] *Idem, ibid*, p. 105.

[34] Como já deve ter ficado evidente, sigo o raciocínio de Antonio Candido em "Literatura e subdesenvolvimento", em especial as páginas 144 e 145. Cf. CANDIDO, A. *Op. cit.*

[35] As conseqüências maiores dessa mistura estão discutidas na Parte II, deste capítulo.

descrições topográficas e toponímicas – conduzindo o poema à objetividade e, logo, a um maior poder comunicativo, que encontra a resistência das condições históricas e ainda da ilusão de João Cabral de que a objetividade por si bastaria para que o poema pudesse ter seu público ampliado.

1.2. *Morte e Vida Severina*: a voz do *Outro*

Se em *O Cão sem Plumas* o rio era visto de fora, do alto da varanda da casa-grande, lugar de memória do poeta, que guarda suas vivências, recordações infantis em contraponto à consciência do homem maduro *("Aquele rio/ está na memória/como um cão vivo/dentro de uma sala* (...) *Um cão, porque vive/ é agudo"*), em *O Rio* a voz se internaliza na personificação do Capibaribe que agora fala por si, tendo como mediação o escrivão que transcreve suas palavras, conforme o rio as dita *(... freguesia/ da gente do escrivão/ que foi escrevendo o que eu dizia*"). Em *Morte e Vida*, a experiência com o mesmo rio é descrita de um novo ponto de vista, tornando radical o processo de dar voz ao *Outro*. Quem fala e conta sua própria história é Severino, retirante que acompanha o percurso do rio. Tudo aquilo que o rio contara no poema de 1953 será revisto e revivido pelo homem pobre, sob sua própria perspectiva. Da casa-grande, margem do rio, para dentro do rio, até chegar à outra margem, eis o percurso que realiza o "Tríptico do Capibaribe". O terceiro poema do Capibaribe começa sem rodeios, com um longo monólogo, marcado como tal, pelo travessão, diferente do que acontecia n'*O Rio*:

O RETIRANTE EXPLICA AO LEITOR QUEM É E A QUE VAI

— O meu nome é Severino
Não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
Que é santo de romaria,
Deram de me chamar

Severino de Maria;
Como há muitos Severinos
Com mães chamadas Maria,
Fiquei sendo o da Maria
Do finado Zacarias.
(...)

Como então dizer quem falo
ora a Vossas Senhorias?
Vejamos: é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da serra da Costela,
limites da Paraíba.

Morte e Vida Severina, à semelhança de *O Rio*, conta a trajetória do Capibaribe de sua cabeceira até a cidade do Recife. No entanto, diferente dos outros dois, o sentido do rio não é dado só por sua direção e orientação naturais, mas é preenchido pelo sentimento do homem que caminha com ele em busca de um destino melhor: "o sertão como dado, o mar como aspiração"[36], eis a história de Severino e do rio que acompanha. Assim começa o poema, já tão conhecido, em que esse homem busca definir-se por seu nome próprio – Severino – que, contudo, nada lhe confere, diluindo-se em substantivo comum até definir-lhe a condição como adjetivo – sua vida como a de tantos outros é *severina*. O retirante não deseja com isso definir-se para si mesmo, buscar sua identidade, mas apresentar-se às pessoas com e para quem fala. Ao mesmo tempo, esse procedimento constrói diante de nossos olhos a vida de um homem que não segue destino individual, mas pertencente a muitos.

O esforço de Severino se mostra mais e mais infrutífero conforme ele se aprofunda nos laços sociais: primeiro pela explicação do nome de batismo que se deu em homenagem ao santo; depois pela filiação de Maria e Zacarias, nome de seu pai, mas também do coronel proprietário de terras e, por isso, tão comum como o seu próprio; a terceira tentativa é a denominação feita por meio do uso do nome do lugar de origem. Mais uma vez, ela será

[36] Cf. XAVIER, Ismail. "Deus e o diabo na terra do sol: as figuras da revolução". In: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007, p. 114.

inútil. Todas as maneiras encontram-se nas bases da tradição antroponímica, mas para além disso ainda revelam os mecanismos de poder e submissão internalizados por aquela população, na medida em que escolhem o nome do coronel para o de seus filhos, como modo de "homenageá-lo". Ao mesmo tempo em que essa escolha é também a esperança dos pais, que desejam um destino mais afortunado às suas crianças. Fica faltando apenas a determinação dada pelo ofício, mas esse é impossível de definição, pois o único trabalho que encontrará é de lida com a morte. Em diálogo com a mulher da janela, esta lhe pergunta[37]:

— (...) mas diga-me retirante,
sabe benditos rezar?
sabe cantar excelências,
defuntos encomendar?

— Já velei muitos defuntos
na serra é coisa vulgar;
mas nunca aprendi as rezas,
sei somente acompanhar.

— Pois se o compadre soubesse
rezar ou mesmo cantar,
trabalhávamos a meias,
que a freguesia bem dá.

(...)

Como aqui a morte é tanta,
só é possível trabalhar
nessas profissões que fazem
da morte ofício ou bazar.

Como o que Severino sabe é plantar e carpir, pastorear, cuidar de moenda; trabalhos de cultivo e de cuidado, portanto, de vida, o ofício que lhe é oferecido também não tem como lhe fornecer identidade. A rarefação da existência se vê na inapreensibilidade da nomeação própria, o que se pode explicar no fato de Severino se apresentar para gente de outra classe social que não a sua: "Vossas Senhorias", forma comum de tratar o público ouvinte na

[37] Cf. MELO NETO, J.C. "Dirige-se à mulher na janela que depois descobre tratar-se de que se saberá". In: *Morte e Vida Severina*, pp. 216-7.

tradição popular, mas que, deslocada dela, se transforma em mais uma indicação de submissão em relação ao poder, dessa vez com os ouvintes, leitores ou espectadores. Finalmente, após tantas tentativas, sua determinação se dará pela ação:

> Mas, para que me conheçam
> melhor Vossas Senhorias
> e melhor possam seguir
> a história de minha vida,
> passo a ser o Severino
> que em vossa presença migra.

Esse homem define sua identidade por uma forma exterior à subjetividade e à expressão dela mesma: "o povo só pode ser nomeado pela condição de miséria" [38]. Mais uma vez a semelhança com o mundo organicamente ordenado, anterior à cisão entre homem e natureza, reaparece como construtor da condição do poema de Cabral. E, no entanto, mais uma vez, essa forma não será nostalgia, falseamento ou utopia da existência, mas indicação de que a fusão sujeito-mundo natural resulta em aprisionamento do homem. A história da vida de Severino é a história do Capibaribe que ele passará a seguir daqui por diante. E a sua identidade, a migração.

Ao longo da apresentação Severino não expressa desejo, mas é o mundo externo que o impele a sair de sua terra e ir em direção ao Recife. Há uma espécie de destino teleológico a ser cumprido. Por isso, a despeito das mortes que encontrará e dos obstáculos, que o fazem hesitar quanto ao fato de seguir em frente ou desistir, parece haver algo o empurrando ao Recife. Cumprido o destino pode, então, pensar em desistir da vida.

O poema dramático repõe o que poderia ser apenas a dualidade geográfica entre o sertão e o litoral. No entanto, o percurso do rio e de Severino (já ensaiado nos poemas anteriores) constitui um mundo contínuo, dado pela própria forma fluvial que o poema assume. A fluidez que se estabelece entre duas regiões, a princípio opostas, interfere no destino da personagem

---

[38] Cf. XAVIER, Ismail. "Barravento: alienação versus identidade". In: *Op. cit.*, p. 49.

principal. Assim como a natureza, sua trajetória é cíclica. Por mais que haja um *télos* a ser cumprido, o objetivo final repõe um destino semelhante àquele do qual Severino tentava escapar. A esperança reaparece no nascimento de um menino, filho de mestre carpina, mas o menino é ainda guenzo e negro como a lama e seu destino é ainda a pobreza. Cabral faz do rio linha de continuidade entre o sertão e o litoral, mostrando como entre eles há mais semelhanças que diferenças. Se a morte pontua toda a trajetória é porque a diferença não é geográfica, mas econômica:

> — Bem me diziam que a terra
> se faz mais branda e macia
> quanto mais do litoral se aproxima.
>
> (...)
>
> Mas não avisto ninguém
> Só folhas de cana fina;
> Somente ali à distância
> Aquele bueiro de usina;
> Somente naquela várzea
> Um bangüê velho em ruína.

Severino primeiro acredita que o fato de não ter ninguém à vista se deve à abundância que promoveria maior folga aos trabalhadores da região, o que se oporia à secura e à dureza das terras de onde veio. No entanto, ao se deparar mais uma vez com a morte, desilude-se, pois descobre ser também ali um mundo de exploração.

O caminho que faz o retirante é o caminho em direção à compreensão do processo de modernização capitalista. Os destinos, ele percebe em sua viagem, não são regulados pela natureza, mas pelo dinheiro, onde o trabalho não garante melhor sobrevivência. Não é apenas o tema do desvelamento do processo de desenvolvimento de uma parte do país que toca o leitor ao longo da leitura, mas a formulação de imagens que comovem por sua simplicidade, o que lhes garante força:

— Não tens mais força contigo:
Deixa-te semear de comprido.
—Já não levas semente viva:
Teu corpo é a própria maniva

Ou

—Dentro da rede não vinha nada,
Só tua espiga debulhada.

E ainda:

—Despido vieste no caixão,
Despido também se enterra o grão.

São todas imagens que fazem do homem *ser* equivalente à *natureza*, o que confere à sua existência uma singeleza tanto mais tocante quanto mais seja visível sua crueza. De modo que a insistência no mundo orgânico conduz o poema à renovação do significado da imagem: em lugar da ausência de autonomia, antes assinalada como forma de relação entre homem e natureza na poesia de Cabral, em especial em *O Rio*, temos uma natureza que indica uma humanização perdida entre os homens.

Ao fazer da terra, do rio e das plantas de cultivo formas de comoção quando comparadas ao homem, Cabral aponta para a desertificação da vida moderna, sob a perspectiva dos homens explorados. Há um processo de descoberta dos mecanismos que perpetuam o desenvolvimento desigual no Brasil e que atrelam os lados de poder e exploração. Na passagem sobre a função da natureza, que há em *Morte e Vida Severina*, aprendemos junto com Severino que a seca ou a abundância não são os fatores determinantes de uma vida mais proveitosa para quem trabalha. Pelo contrário, onde a fartura é maior, também o é a exploração. A vasta plantação de cana com que Severino se depara ao chegar à Zona da Mata é prova de que o solo fértil e as condições climáticas apenas serviram como alavanca para a criação de uma vida econômica e social que têm raízes no processo de colonização. João Cabral, assim, condensa na vida e trajetória de Severino as formas ilusórias

do processo de modernização, dando configuração física aos anseios de seu tempo, mas também ao passado histórico que nos conduzira até aquele momento, de modo didático. Considerado sob o ponto de vista do pobre, o poema pode parecer um retrato da miséria sobre a qual não teríamos controle ou responsabilidade. No entanto, ao desconstruir a fantasia desenvolvimentista, Cabral inclui todos e pode desvendar, com isso, a ideologia que a assunção do ponto de vista dos desfavorecidos poderia desvelar. Na fala de uma das três ciganas que levam presentes ao menino recém-nascido, lê-se o seguinte:

> Enxergo aqui a planura
> que é a vida do homem de ofício,
> bem mais sadia que os mangues,
> vejo-o dentro de uma fábrica:
> se está negro não é lama,
> é graxa de sua máquina,
> coisa mais limpa que a lama
> do pescador de maré
> que vemos aqui, vestido,
> de lama, da cara ao pé.
> E mais: para que não pensem
> que em sua vida tudo é triste,
> vejo coisa que o trabalho
> talvez até lhe conquiste:
> que é mudar-se destes mangues
> daqui do Capibaribe
> para um mucambo melhor
> nos mangues do Beberibe.

A previsão do futuro do menino parece ser de melhora e otimismo. No entanto, a perspectiva de mudança de mucambo provoca uma quebra nesse devir, pois ela é apenas uma alteração conjuntural. Na estrutura, tudo permanece o mesmo e somos obrigados a re-significar o negro da lama e da graxa. Ao contrário do que parecia, eles são o mesmo, daí “em sua vida tudo parecer triste”. A repetição persistente no poema-dramático é reflexo de um circuito perpetuado pelas formas de construção e desenvolvimento econômico-social do país. As mortes com que Severino se encontra não são o caminho para que ele conheça o valor da vida que está no filho do mestre carpina, mas ***são*** a própria vida. O menino guenzo que nasce

como todos os do mangue é o mesmo menino de pernas finas da serra da Costela, quase Paraíba, nos limites de Pernambuco; entre pólos supostamente opostos, sertão e litoral, há a convergência que os torna o mesmo. Do Coronel Zacarias às fábricas não há tanta diferença.

♣

No terceiro poema do Capibaribe, assim, o sujeito que nos apresenta o mundo é um *eu* novo: não é mais o rio em sua semelhança ao homem, mas é o próprio homem, seguindo o mesmo caminho do rio Capibaribe. O atraso não aparece superado ou suprimido na poesia de Cabral, mas também não é deixado de lado. É sustentado como tema e definido em associação à existência dos grupos oligárquicos e à política patrimonialista. Modo de entender o Brasil que está na base de sua poesia desde *O Cão sem Plumas*. Nos três poemas do Capibaribe, a oligarquia pernambucana figura como grande culpada pelo atraso crônico da região ou do país: são as grandes famílias espirituais, de *O Cão sem Plumas*, a revolver o caldeirão de preguiça viscosa, é a usina cuja moenda de nome inglês se opõe ao engenho, de *O Rio*[39]. Em *Morte e Vida Severina*, essas menções se tornam mais explícitas e contundentes. As figuras com as quais Severino esbarra em sua trajetória são sempre símbolos do poder local – coronéis, usineiros, os ricos da cidade, os banqueiros, os políticos, os industriais.

O poeta consciente do subdesenvolvimento constitui, no entanto, um mundo em que ainda deseja pôr ordem. Sem abandonar as idéias construtivistas e a racionalidade, Cabral as

---

[39] Cf. "Conversa de rios", in *O Rio*: "A usina possui sempre/uma moenda de nome inglês;/o engenho, só a terra/conhecida como massapê./ E o que não pode entrar/nas moendas de nome inglês/a usina vai moendo/com muitos outros meios de moer." MELO NETO, p. 285. Nessa passagem, inclusive, Cabral rateia e parece legislar em causa própria, mais uma vez em nome da memória. Defende o engenho, dito como nacional, que com sua terra massapê contrariaria a usina estrangeira que a tudo na região mata, porque Cabral crescera e passara sempre as férias durante a infância em engenhos que foram destruídos pela presença das usinas; desde o Poço do Aleixo, o primeiro deles, até o Dois Irmãos e o Pacoval arrendados por seu pai depois da venda do Poço. Suas reminiscências infantis pertencem, mais uma vez, ao universo que conscientemente deseja criticar, pondo os poemas em balança que nunca se equilibra. A referência está em muitas entrevistas do poeta; Félix de Athayde colige algumas sob o tema "Infância". Cf. ATHAYDE, F. *Op. cit.*, pp. 45-6.

combina ao mundo brasileiro de que toma posse através da consciência social. O resultado é contraditório, pois ao mesmo tempo em que estende o olhar aos homens pobres do Capibaribe, tenta discipliná-los. A matéria fica contida pelas margens do rio, que dão forma e limite aos poemas e a relação entre pobreza e poder é mostrada em polarização estática. A oscilação entre a memória e a consciência do poeta, no entanto, impede a expressão mais clara e explícita desse disciplinamento.

A definição que nos dá Roberto Schwarz para *engajamento* auxilia na tarefa de compreender em síntese o percurso contraditório dos três poemas de 1950 a 1955: "[engajamento] pressupõe a formação burguesa do intelectual, e, do outro lado, uma semi-exclusão civil e cultural dos trabalhadores. (...) Com efeito, ao engajar-se o intelectual cometia uma traição de classe. Não só passava para o outro lado como colocava os seus conhecimentos e preparo cultural a serviço da luta dos despossuídos, ou, ainda, redirecionava a cultura burguesa contra seu fundamento de privilégio." [40]

O pressuposto do *engajamento*, desdobrando a explicação de Schwarz, estaria, portanto, na arte produzida necessariamente numa sociedade de classes, já que se realiza exatamente no lugar da fratura entre o acúmulo de conhecimento de uma classe e a percepção de que à outra não lhe resta nem a própria voz. Ou ainda, poderíamos pensar, a partir da observação da obra de Cabral, que o engajamento resultaria em uma ruptura estética interna, que revelaria o sentimento da existência no Brasil de um descompasso histórico o qual daria visibilidade aos limites de nosso processo de modernização. Aprofundando ainda mais essa reflexão para nossa especificidade histórica, seria pensar que não só há na experiência brasileira o abismo entre as relações de classes, como ele se manifesta concretamente sob a forma de anacronismos, entre atraso e modernidade, que coloca o primeiro em relação

[40] SCHWARZ, Roberto. "Nunca fomos tão engajados". In: *Seqüências brasileiras.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 172.

dinâmica e dialética com o segundo[41], o que todavia a poesia de João Cabral não chega a realizar. O poeta intentará formalizar os limites e as espoliações envolvidas na cisão social, desejando colocar-se ao lado dos trabalhadores de engenho e da gente pobre de Pernambuco – do sertão à zona da Mata e à cidade do Recife, pretendendo costurar ao processo de modernização a vida miserável dos homens pobres, por meio do enraizamento de seus poemas na matéria local brasileira e nas formas populares. Contudo, não traduz essa percepção da diferença na relação de reciprocidade entre os pólos. Pelo contrário, Cabral cria uma homologia entre a matéria e a forma – ao falar do rio, o poema torna-se ele próprio um rio. A indistinção entre natureza que se segue a essa homologia criada produz uma forma ordenadora pela contenção: a teleologia dos três poemas tenta eliminar a contradição do percurso, disciplinando-o, afinal, ele precisa cumprir seu objetivo.

Esses longos poemas, ainda, ao refazerem a forma do rio e se aproximam das formas populares das procissões[42]. A coerência dos três poemas torna-se ainda mais forte, porque reunidas sob a mesma formulação caudalosa. No entanto, a coerência é aparente e o nó é maior que o previsto, porque se a aparência é a mesma, a mescla de que ela se faz é problemática ao tornar indistintas as formas poética, política e humanitária.

2. Ética cristã: saída (?) para a contradição

Desde a "Antiode (contra a poesia dita profunda)", de 1947, Cabral se oporá ao catolicismo, mas se aproximará de certa ética cristã que dará forma a um sentimento de solidariedade que sobrepaira seus poemas. Na última parte (E) de "Antiode", lê-se:

1. Poesia, te escrevo
2. agora: fezes, as

[41] A análise modelar dessa relação em poesia está no conhecido texto de Roberto Schwarz, "A carroça, o bonde e o poeta modernista". Cf. SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
[42] A sugestão me foi feita por José Antonio Pasta Jr. em conversas sobre João Cabral.

fezes vivas que és.
Sei que outras

palavras és, palavras
impossíveis de poema.
Te escrevo, por isso,
fezes, palavra leve,
contando com sua
breve. Te escrevo
cuspe, cuspe, não
mais; tão cuspe

como a terceira
(como usá-la num
poema?) a terceira
das virtudes teologais.

Oposto ao tema sublime e ao tom exortativo da ode, no último poema do livro de 1947, *Psicologia da Composição*, a "Antiode" apresenta o processo de libertação do poeta das convenções. O poema trata da ilusão e da mentira que se tornou a poesia ao reproduzir os temas poéticos clássicos, feitos de flores, delicadeza, pureza, transparentes florações e brisas, a fim de conscientemente evitar "*o estrume do poema,/seu caule, seu ovário,/suas intestinações*" (parte A). A relação entre poesia e flor só pode ser repetida quando a imagem é redescoberta por um novo processo que lhe empresta novo sentido e que, portanto, não repisa antigos clichês, assentados sobre as idéias de doçura e perfume. Associação esta que encontra na morte e no defunto seu ponto final (parte B). O poeta se opõe, assim, à flor como símbolo pronto de uma escrita cultivadora da inspiração e não do trabalho de arte[43], objetivado na palavra concreta inscrita no tempo (partes C e D). A parte final fará o elogio das fezes, como conclusão da antiode. Quer dizer, Cabral retoma o fundamento clássico da ode – composto por estrofe, antístrofe e epodo ou conclusão – para fazê-lo ser implodido pela matéria baixa.

A última estrofe condensa a contradição. O motivo que faz com que a palavra *fezes* possa ser tomada como importante está no fato de ela ser viva e assentada no real, o que a dota também de leveza. Lê-se então no poema que contando com sua sílaba breve (*-zes*), a

[43] A oposição é explicada pelo próprio Cabral em sua Conferência "A inspiração e o trabalho de Arte", de 1941.

palavra *fezes* pode ser *leve*, em oposição ao peso que a outra palavra, constituída somente pela sílaba tônica ou longa, teria: *fé*. O jogo de adivinhação lógico que modela a contradição encobre os conflitos do poeta para deixar à vista apenas a contravenção ostentada pelo uso de palavras vulgares e grosseiras. No entanto subjaz à brincadeira questionamentos também de ordem ética. O mais aparente está nas "palavras impossíveis" de poema num país em pleno processo de modernização e, ao mesmo tempo, miserável; a outra questão é que posicionamento deve o poeta assumir diante disso? Entre o homem criado na cultura cristã, e o artista surgido pelas mãos da racionalidade moderna e da consciência social, qual seu lugar?

O *cuspe* (que inevitavelmente se transforma em cus, já que sua sílaba breve não conta na última vez em que é referido, no fim do verso 12), é igualado à caridade em processo de rebaixamento semelhante ao da fé. Ambos têm contorno pejorativo que, contudo, não é explicitamente declarado. Pelo contrário, o juízo de valor do poeta se dá por meio de torções no raciocínio, ao modo do enigma. Seria essa a chave para a leitura desse último excerto de "Antiode" e para sua poesia subseqüente? A fé e a caridade (duas das virtudes teologais, a primeira e a terceira) são palavras que só podem estar no poema sob a forma rebaixada. Nem por isso se fazem ausentes, mas são presentificadas pela negativa: estão escondidas e desacreditadas. Resta, contudo, a segunda virtude a qual Cabral mantém intacta – a esperança. Força-motriz de muitos dos seus poemas seguintes. Há, portanto, aí um dado novo para o qual não se pode fechar os olhos: seria a ética cristã um elemento fundamental, no sentido de fundamento mesmo, alicerce, de sua poesia *engajada*?

O cristianismo é parte de sua formação individual (nasceu no quarto-dos-santos da casa de seu avô, como toda sua família; estudou em colégio marista[44]) assim como pilar da identidade nacional. Isso deixou marcas também em seus contemporâneos, o que alarga as perspectivas da leitura aqui proposta. É questão na pedagogia de Paulo Freire, por exemplo.

[44] Há poemas e entrevistas em que o assunto aparece. Cf. poemas "Autobiografia de um dia só" (in *A escola das facas*), "Teologia Marista", "As latrinas do Colégio Marista do Recife", ambos de *Agrestes*.

Está antes nas descrições afetivas de Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala*, e nas de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*. É parte da poesia de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade, ambos interlocutores de Cabral. Os rastros dessa influência em João Cabral, no seu modo de ver o mundo, chegam até ao nome que deu à sua editora caseira – *Livro Inconsútil* que é ao mesmo tempo adjetivo que remete à perfeição almejada pelo poeta – o livro sem emendas, sem costura –, e chiste feito a partir da túnica de Cristo[45].

Nos poemas do Capibaribe, a ética cristã marca o percurso dos homens pobres. Está na esperança presente no final dos três textos do Capibaribe, assim como no homem feito força e medida de tudo (também em *Paisagens com Figuras*, 1954). A afirmação da esperança, a valorização do homem e sua persistente vontade de viver são descritas e entendidas como princípios que existem a despeito da miséria e dos constantes obstáculos descritos e interpretados nos poemas. Tanto uma quanto a outra, a esperança na vida e em sua resistência e, em decorrência, o valor intrínseco que a vida humana conteria, são escolhas do poeta que surgem como força extrínseca à construção lógica dos fatos ou acontecimentos dos poemas. São espécies de iluminação na trajetória final do rio ou do homem. Para além de uma simples fé no homem e na humanidade, parece haver certa insistência de Cabral em uma saída que não pertence à estrutura do percurso que se apresenta no texto e, logo, em certo irracionalismo, pois a resolução para a vida humana, seus anseios e necessidades, não decorre dos fatos vividos, muito pelo contrário. Quando tudo aponta para o fechamento das perspectivas, para a desistência, para o desfibramento do homem e de sua existência encontramos uma saída. Saída que não se faz muito distante do mundo cristão. Vejamos, de *O Cão sem Plumas*:

> Porque é muito mais espessa
> a vida que se desdobra
> em mais vida,
> como uma fruta
> é mais espessa
> que sua flor;

[45] Faz lembrar também o livro de Jorge de Lima, *A Túnica Inconsútil*, de 1938.

como a árvore
é mais espessa
que sua semente;
como a flor
é mais espessa
que sua árvore,
etc. etc.
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 vôo).

De *O Rio*:

Vou na mesma paisagem
reduzida à sua pedra.
A vida veste ainda
sua mais dura pele.
Só que aqui há mais homens
para vencer tanta pedra,
para amassar com sangue
os ossos duros desta terra.
E se aqui há mais homens,
esses homens melhor conhecem
como obrigar o chão
com plantas que comem pedra.
Há aqui homens mais homens
que em sua luta contra a pedra
sabem como se armar
com as qualidades da pedra.

E de *Morte e Vida Severina:*

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida
como a de há pouco, franzina

mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

E ainda de *Paisagens com Figuras*, livro escrito entre *O Rio* e *Morte e Vida*:

e na gente que se estagna
nas mucosas deste rio,
morrendo de apodrecer
vidas inteiras a fio,

podeis aprender que o homem
é sempre a melhor medida.
Mais: que a medida do homem
não é a morte mas a vida.

(“Pregão turístico do Recife”)

No mentido alicerce de
morta civilização
a luta que sempre ocorre
não é tema de canção.

É a luta contra o deserto,
luta em que sangue não corre,
em que o vencedor não mata
mas aos vencidos absorve.

É uma luta contra a terra
e sua boca sem saliva,
seus intestinos de pedra,
sua vocação de caliça,

que se dá de dia em dia,
que se dá de homem em homem,
que se dá de seca em seca,
que se dá de morte em morte.

(“Vale do Capibaribe”)

Em todos esses excertos, a mesma idéia se repete. A vida se reafirma mesmo diante da situação mais penosa, mais ausente de perspectiva. E mesmo na morte, há sempre uma esperança nos poemas pernambucanos que não derivam do desenvolvimento lógico das descrições e dos acontecimentos anteriores. Como antes dissemos, é força extrínseca ao

poema – manutenção da esperança e crença profunda nela. Mesmo a luta, que tantas vezes se repete nos poemas, não é embate ou enfrentamento, mas esforço imenso para manter-se vivo.

Lê-se nesses poemas, um sentimento de confiança em absoluto na vida e em sua força. Cabral, que move seus poemas por sua consciência crítico-social e conduz a construção formal deles com base na atenção e na lucidez, parece não poder sustentar, ao mesmo tempo, os altos níveis de tensão que isso gera. Afrouxa a contradição do poema ao dar-lhe saída irracional, no sentido de ser ela conclusão ausente da lógica geral do poema, e que, de fácil reconhecimento do leitor, torna-se forma de apaziguamento e não de acirramento do olhar em relação à pobreza e às condições inumanas antes expostas. A saída constituída sobre o sentimento de esperança funciona, desse modo, como forma de resignação diante da pobreza. Mesmo que ela seja a descrição do espanto do poeta diante daqueles homens que permanecem vivos na miséria total, a forma pela qual escolhe expressar a sua impossibilidade de alcançar aquele sentido está na ética cristã, na segunda virtude teologal. Não que estejamos diante de um poeta católico, longe disso. Mas estamos sim diante de uma interpretação cristã do mundo. Seja ela forma pertencente à raiz popular da qual saem esses poemas, seja ela parte da formação identitária do poeta e do país.

Nessa direção, seu cristianismo estaria mais próximo talvez do que Gilberto Freyre nomeara como "cristianismo liricamente social", "religião ou culto de família mais do que de catedral ou de igreja"[46], por mais que isso pudesse desgostar João Cabral. Soaria terna a definição de Gilberto Freyre se ela não terminasse por esconder o evitamento do conflito ou da contradição que a descoberta do país subdesenvolvido poderia gerar. É a observação de Sérgio Buarque de Holanda a respeito do "homem cordial". Nota o historiador que nossas formas mais profundas de sociabilidade têm base no horror à distância e no evitamento dos confrontos. No que concerne à religião, nossas formas de culto, mais humanas e singelas,

[46] FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala. In: Obra escolhida.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977, p. 124.

tendem a suprimir a distância dada pela cerimônia ao tornar a adoração aos santos, convívio íntimo, o que se nota inclusive no tratamento dado a esses. "O próprio Deus é figura familiar, doméstico e próximo".[47] Se de um lado, torna-se uma religião de mais fácil fusão às formas populares, por ser menos cerimoniosa e regrada, por outro, aproxima-se de uma forma esvaziada e irrefletida. Entendida menos como espiritualidade e regramento e mais como meio de sociabilidade, nossa prática do catolicismo torna-se mais um dado do caráter brasileiro. O discurso da esperança, em lugar de otimismo, parece muitas vezes resultar em dispersão da consciência, porque é demonstração de *cordialidade*, que faria com que uma "ética de fundo emotivo" [48] se sobrepusesse à percepção das formas de exploração, que, no entanto, são trazidas à tona pelo poema.

♣

Há ainda outro aspecto a ser notado na relação da poesia de Cabral com catolicismo que nos interessa ver, ligado, sobretudo, à figura de Gonzalo de Berceo, poeta resgatado pelo movimento da poesia moderna espanhola por ter desejado ampliar o alcance da sua mensagem por meio da abertura da forma de sua poesia, e que por isso mesmo será usado como epígrafe do livro *O Rio*, de João Cabral: "quiero que compongamos io e tú una prosa". Jorge Guillén (a quem Cabral cita em epígrafe na *Psicologia da Composição*) avalia a obra de Berceo a partir de seu prosaísmo:

> Llamar prosaica la lengua de Berceo adolece de impropiedad anacrónica, a no que prosaismo pierda sus connotaciones negativas, y prosa abarque la unidad esencial de expresión que corresponde a la unidad esencial de concepción. A esta luz se ve la continua realidad total a través de un lenguaje continuo y, por eso llano: el lenguaje de todos dirigido a todos, es decir, a los oyentes que en aquellos lugares de La Rioja se paran a seguir

[47] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 149.
[48] *Idem, ibid.*, p. 148.

la recitación del clérigo, juglar también. [...] En estos albores de la poesía castellana, el idioma se mantiene al nivel más básico: común a la comunidad del público, y fiel a la esencia poética. Esencia alumbrada si se la nombra bien. Prevalece la mención directa, que no necesita de arrequives ni de transformaciones, porque la realidad así sentida es maravillosa. [...] Maria Rosa Lida de Malkiel llama a Berceo "el más cuantioso latinizador quehaya conocido la poesía castellana". Pero no impresiona como latinizante porque no latiniza la sintaxis, sí a manos llenas el vocabulario. Escribir en román paladino no significa escribir vulgarmente. Ese lenguaje seglar, laico o lego, diríamos a lo Unamuno es el lenguaje vivo, es decir, el prosaico-poético, el lenguaje del poema. Berceo abraza con él un mundo invisible de su trasmundo[49].

O poeta medieval, dessa maneira, buscou disseminar suas crenças, ou seja, difundir o cristianismo, por meio das histórias de vida de santos contadas em poemas narrativos mais simples do que havia até então. Viveu entre os séculos XII e XIII e nesse tempo foi poeta e presbítero. Seu projeto de popularização da poesia estava profundamente atrelado à sua fé cristã e ao ato da catequese. O fundo de sua poesia era, assim, didático, o que se percebe na opção pela forma mnemônica, em quadras muitas vezes e com rimas as mais simples, destinando os textos à recitação:

Milagros de Nuestra Señora

Introducción

Amigos e vassallos de Dios omnipotent,
si vos me escuchássedes por vuestro consiment,
querríavos contar un buen aveniment:
terrédeslo en cabo por bueno verament.

Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado,
yendo en romería caeçí en un prado,
verde e bien sençido, de flores bien poblado,
logar cobdiçiaduero pora omne cansado.[50]

Seus poemas de origem erudita misturam-se a uma forma popular, não sem a intenção de substituir os temas populares por formas que acreditava mais dignas. Não é à toa que a

[49] GUILLÉN, Jorge. “Lenguaje y poesia”, in *Revista de Occidente*, Madrid, 1962 apud *Biblioteca Gonzalo e Berceo* (http://www.vallenajerilla.com/berceo/index.htm)
[50] BERCEO, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora.*Madrid: Catedra, 1989.

escolha de João Cabral recai sobre Berceo mais de uma vez. Assim, a junção entre essas formas, de origens a princípio antagônicas, está na base da obra de Cabral. Anos mais tarde (1975), o pernambucano retomará a figura do poeta medieval em um poema de *Museu de Tudo*[51]:

Catecismo de Berceo

1.
Fazer com que a palavra leve
pese como a coisa que diga,
para o que isolá-la de entre
o folhudo em que perdia.

2.
Fazer com que a palavra frouxa
ao corpo de sua coisa adira:
fundi-la em coisa, espessa, sólida,
capaz de chocar com a contígua.

3.
Não deixar que saliente fale:
sim, obrigá-la à disciplina
de proferir a palavra anônima,
comum a todas de uma linha.

4.
Nem deixar que a palavra flua
como rio que cresce sempre:
canalizar a água sem fim
noutras paralelas, latente.

"Catecismo de Berceo" formula uma espécie de lei de escrita. É preciso contenção, atenção, lucidez, disciplina, concretude, espessura e despojamento que fariam da concisão do texto sua força concentrada, o que a igualaria ao próprio objeto. De fato, o poema, ao definir suas leis, torna-se produto de devoção e de disciplina próprias a um sentimento e à prática religiosas. No entanto, definir a poética de Cabral pelo ascetismo é ainda confirmar certo dado de pureza racional que não deixa ver as contradições próprias à nossa formação histórica e

[51] Os livros publicados depois de 1965, portanto até *A Educação pela Pedra*, terão como referência a edição já citada da Nova Aguilar.

cultural.

Berceo pode ser lido como o poeta que crê e respeita a palavra escrita ao torná-la mais e mais substantiva. Nesse sentido, sua poesia só pode ser entendida através do mesmo princípio que move a religião: a palavra é a revelação do objeto. Há sem dúvida algo disso na poesia de João Cabral, algo dessa tentativa obsessiva de construir a verdade pela letra escrita. Além desse dado mais visível e conhecido da poesia de João Cabral, há também uma coincidente forma *estrutural* na poética do pernambucano e de Berceo, poeta-sacerdote. Se o objetivo poético de ambos pode ser aproximado, também certo sentimento didático pauta a escrita de um e de outro, não é à toa que essa forma estará explícita em *A educação pela pedra* (1965), livro de que trataremos no Capítulo 3.

Cabral parece no poema fazer convergir sua imagem na de Berceo, processo que se configura explicitamente nesse livro de referências de formação da vida do poeta brasileiro, *Museu de Tudo*[52]. À semelhança do que fez com a pedra, com os toureiros, com o engenheiro, o pintor, o jogador de futebol etc. etc., João Cabral descreve um modelo, projetando nele seu ideal de forma ou de processo artísticos. Mesmo sendo ela prática constante do poeta, sua escolha reiterada de Berceo chama a atenção também porque Cabral traz à tona a função catequética de seus poemas. A palavra "catecismo" no título, longe de negar a raiz dogmática que passa a sustentar a disciplina de Cabral, reforça-a. Não no sentindo do ascetismo, mas da mestria que está pressuposta no ato da catequese. À semelhança de Berceo ao catequisar, Cabral ocupa um lugar, como poeta, bastante distinto daqueles para quem intenciona proferir suas palavras. Sabe-se que a diferença hierárquica é requisito na forma didática – um detém o saber e o outro aprende, princípio semelhante ao que define o *engajamento*. Não haveria problema nisso, não fosse o Brasil país cujo razão das relações converte diferenças em desigualdade, conforme assinala Marilena Chauí:

[52] Leia-se, por exemplo, poemas a Marianne Moore e Graciliano Ramos, no mesmo livro. Este último visto no capítulo anterior.

O que é a sociedade brasileira enquanto sociedade autoritária?

É uma sociedade que conheceu a cidadania através de uma figura inédita: o senhor-cidadão, e que conserva a cidadania como privilégio de classe, fazendo-a ser uma concessão regulada e periódica da classe dominante às demais classes sociais, podendo ser-lhes retirada quando os dominantes assim o decidem (como durante as ditaduras).

É uma sociedade na qual as diferenças e assimetrias sociais e pessoais são imediatamente transformadas em desigualdades, e estas em relações de hierarquia, mando e obediência (situação que vai da família ao Estado, atravessa as instituições públicas e privadas, permeia a cultura e as relações interpessoais).[53]

Dentro da lógica e do contexto brasileiros significa pensar que Cabral, na medida em que desejou ampliar seu auditório, teve de lidar com as condições materiais de existência da literatura no país, que se impuseram como dificuldades concretas inegáveis para o desenvolvimento de sua poesia, assim como se tornaram verdadeiros impasses. De um lado o analfabetismo e a pobreza material de grande parcela da população brasileira; de outro, o lugar de classe do poeta amalgamado à sua formação intelectual e artística, mistura esta inevitável, ainda mais em país atrasado, onde uma implica a outra e vice-versa. Polarização que também pode ser vista como igualmente inevitável, se se ignora a profunda dialética que os liga e que reproduz infinitamente esses dois lugares: de não-saber e saber; de pobreza e riqueza; de dominado e mandatário. Polarização revertida em desigualdade que aparece na escolha da epígrafe para *O Rio* que coloca o poeta em lugar distante da voz que enunciará todo o poema, a do próprio Capibaribe, e igualmente distante da gente pobre do Nordeste.

Assim, a aproximação com o mundo pobre e a presença dos homens-rio nos poemas confrontam-se inevitavelmente com certo tom didático, que teria em sua base a positivação da hierarquia. Cabral, desse modo, não ignora a desigualdade existente entre poeta, objeto do

---

[53] Cf. CHAUI, Marilena. *Conformismo e Resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 54.

poema e público almejado (a se pensar nos analfabetos), mas minimiza a voltagem da tensão ao transformá-la em pressuposto para o processo de ensino e aprendizagem. Isso se dá de modo explícito em *Morte e Vida*, mas é possível rastrear seus efeitos em muitos poemas pernambucanos. De tal maneira que a contradição da poesia de Cabral mais aderente à literatura popular aparece no esforço de reconciliação entre o modelo popular e a forma moderno-erudita, o qual resulta em impasses próprios à sociedade de classes de país subdesenvolvido. Em lugar de esses impasses serem expressão consciente do subdesenvolvimento que os condiciona, eles tornam-se formas lógicas exteriores. A força inexplicável dos homens pobres, nos poemas do Capibaribe, e a afirmação da fé em suas vidas são a prova disso.

PARTE II

JOÃO CABRAL E A CULTURA POPULAR: CONTRADIÇÕES E IMPASSES

1. Lugar social

O processo de aproximação das tradições populares se configura aos poucos na obra de João Cabral de Melo Neto. O primeiro passo está n'*O Rio* e na discursividade que ganha o poema em relação a *O Cão sem Plumas*, até chegar ao poema dramático de 55[54]. A forma discursiva e e descritiva aponta para uma afinidade com a literatura oral nordestina, de origem ibérica. Contudo, a mediação entre o poema e as manifestações populares é complexa e tem início na escolha de Cabral pela tradição espanhola, em lugar da brasileira, para escrever *O Rio*. De imediato, a escolha revela que ao tema nordestino não corresponde uma forma automática, mas sim, uma eleição mediada por sua consciência.

Para que melhor observemos o fenômeno em sua complexidade, retomemos a epígrafe de Gonzalo de Berceo, para *O Rio*: "quiero que compongamos io e tú una prosa". É dentro de uma perspectiva de desejo de *enraizamento* da obra de arte que pudesse ser representativa de uma coletividade e dirigir-se a público mais amplo e, ao mesmo tempo, da intuição que antecipa a consciência do limite desse projeto, que entendo essa citação. Dizendo ainda de outro modo, é pensar que a escolha do poeta, mesmo que possivelmente intuitiva, reflete o impasse no qual incidirá sua poesia dos primeiros anos de 50: de um lado, busca da ampliação de seu público, estendendo-se inclusive como possibilidade aos analfabetos; de outro,

[54] O livro *Dois Parlamentos* (1958-60) retoma as imagens dos poemas do Capibaribe sob a forma de um diálogo entre dois senadores, um sulista e um nordestino. Não foi matéria de comentário até aqui, pois a escolha do trabalho recaiu sobre a escolha do **rio** como matéria do poema, o que não acontece nesse livro.

consciência de produção a partir de uma tradição dada, da qual participa apenas uma pequena parcela da população, esta intelectualizada e culta. Em uma palavra: é a consciência do subdesenvolvimento[55].

Assim, o desejo expresso na epígrafe e que se estende em convite, apesar do caráter inclusivo e terno, vem em outra língua, forma que convoca ao mesmo tempo em que exclui. Compor uma prosa para Cabral, ao que parece, não vai significar ligar-se, ainda, diretamente ao universo popular brasileiro, já que a epígrafe irá também sinalizar para a escolha da forma que tomará o poema *O Rio*. Cabral seguirá a forma da poesia primitiva espanhola – o *romancero*. Recria dessa maneira a tradição, atrelando-a diretamente ao mundo hispânico, no qual se sente mais livre que no brasileiro. Afirma Nicolás Tapia em estudo sobre as influências espanholas na poesia cabralina:

> Un verso de Berceo "quiero que compongamos io e tú una prosa", le sirve de epígrafe al libro de poemas *O Rio* (1953), donde adopta por vez primera la forma métrica narrativa castellana. "O que esse pessoal me mostrou, e me impressionou muito, é que não vale a pena escrever para o povo sem usar a forma que ele usa. É por isso que eu utilizo a forma narrativa" y el verso tradicional español, que cultivará siempre.
>
> Cabral se vuelve hacia la literatura medieval española, con el mismo afán y semejante espíritu que la Generación del 27. Se ha destacado el realismo, el objetivismo, el descriptivismo, la narratividad y el didactismo de las literaturas popular y culta fundidas en la literatura tradicional. El romancero, el "mester de clerecía", los Cantares de Gesta ofrecen a Cabral modelos para cumplir su misión social como artista. A esta apropiación no escapa el teatro medieval. Los autos proporcionan al brasileño un modelo que sirve a parecidos intereses que los anteriores.[56]

O crítico espanhol sublinha a afinidade entre Cabral e a Espanha, reforçando um vínculo dado em sua obra. A Espanha serve a Cabral de diferentes formas, pois através dela

---

[55] A definição de Antonio Candido é ainda a que seguimos aqui. Cf. CANDIDO, A. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *Op. cit.*

[56] TAPIA, Nicolás Extremera. *Op. cit.*, s/p.

pode refazer a tradição na qual está inserido, legitimando sua poesia por meio desse pertencimento. Assim a Espanha lhe fornece uma forma de expressão popular, da qual o poeta pode fazer uso de maneira a mais autêntica possível. Essa escolha terá seu reverso na recusa (não completamente consciente), nesse momento do início dos anos 50, da influência do romanceiro brasileiro, o cordel, justificada por certa complexidade, de que queria se afastar. Vale a pena aqui olhar mais de perto essa escolha:

> Eu me interessei pela literatura de cordel desde menino. Mas não creio que ela tenha maior influência na minha poesia. Para comprovar isso, comparem-se as estruturas estróficas complicadas da literatura de cordel com os versos pareados do *romancero* e da poesia primitiva da Espanha. Esses, principalmente a poesia primitiva, me marcaram muito mais do que os folhetos dos poetas populares do Nordeste. [57]

A declaração é de fim dos anos 80 e parece ecoar certo amargor em relação à forma popular nordestina, da qual quer se desidentificar. Sustenta a relação com o popular através do *romancero* e não do cordel que ele lia, quando criança, para os trabalhadores do engenho, estória muitas vezes repetida e que mais tarde se transformaria em poema. Seria possível os folhetos não o terem marcado? Talvez sua escolha o tenha levado ao poema espanhol como modo de se afastar da referência infantil e, portanto, subjetiva. Em nome, mais uma vez, do poema antilírico, objetivo. Ainda assim, a resposta não satisfaz e talvez seja possível investigar mais além, pois de alguma maneira seu afastamento do cordel parece reproduzir a inserção específica da literatura em nossa sociedade.

A liberdade que sente Cabral diante do material que a cultura espanhola lhe oferece é bem diferente de sua relação com o Brasil. Na Espanha seu lugar de classe, como limite e problema, desaparece e o poeta pode dispor, portanto, de qualquer mundo. No Brasil, inevitavelmente seu lugar social está marcado e deve ser ocupado com consciência, como

---

[57] Entrevista ao poeta J.P. Moreira da Fonseca, Revista *Ventura*. Rio de Janeiro: Spala, 1987.

sabia.

O lugar infantil, a memória, o passado, como vimos em raros momentos nos poemas do Capibaribe, desorientam a leitura, porque interrompem o fluxo objetivo dos textos. Mais que isso, eles revelam o caráter de classe da sociedade onde o poeta vive[58]. Transcrevo, a seguir, dois momentos nos quais Cabral retoma a leitura do cordel na sua infância, para que a formulação se esclareça – uma pequena citação de entrevista e um poema de fim de 1970, ambos de momentos posteriores aos poemas que vimos analisando, mas que os iluminam em retrospecto:

> A gente passou a ir ao engenho apenas nas férias. Nessa época, os empregados compravam os folhetos e levavam para eu ler. Eu ficava sentado num carro de boi velho e todos ficavam em volta, sentados no chão, ouvindo.
>
> (*Folha de São Paulo*, "Letras", 30. mar. 1991) [59]

No dia-a-dia do engenho,
toda semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes.
Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante,
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances,
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
a tensão era tão densa,

---

[58] Adapto formulação de Alfredo Bosi em análise sobre Graciliano Ramos: "o historiador só se encontra à vontade com a mente do pobre no nível de um saber que é, afinal, a consciência comum àqueles que perceberam o caráter incontornável de classe da sociedade onde vivem". Cf. BOSI, Alfredo."Céu, inferno". In: *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988, p. 15.

[59] Entrevista a Augusto Massi e Alcino Leite Neto, p. 6-1.

subia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e, sem querer, imantara
todos ali, circunstantes,
receava que confundissem
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar
as brabezas do brigante.
(E acabaria, não fossem
contar tudo à Casa-grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho, perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de curumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes.)

(Descoberta da literatura, in *A escola de facas*, 1979)

A experiência com o cordel parece mediar a relação entre o menino e os trabalhadores, ao mesmo tempo em que carrega irremediavelmente a distância que se interpunha entre eles. O lugar de classe do menino-poeta aparece intransponível: ele era o filho do patrão, culto, letrado que se propunha (ou se sentia coibido?) a ler os romances para os trabalhadores analfabetos. Não é à toa que no poema "Descoberta da literatura", eles são *conspirantes* e João, assim como o folheto, é *guenzo* (auto-caracterização, aliás, repetida em outros poemas[60]). Os adjetivos deixam transparecer os pólos opostos em que eles estão, ainda que à primeira vista pareçam estar unidos, conspirando e cochichando. No entanto, o que sustenta a relação entre eles, mesmo naquele momento, é o jogo de submissão que os liga. O menino é o sujeito naquele mundo, é o *eu*, que lê e explica. Tem lugar privilegiado diante daqueles

[60] Cf. *O Rio:* "Um velho cais roído/ e uma fila de oitizeiros/há na curva mais lenta/de caminho pela Jaqueira,/onde (não mais está)/ um menino bastante guenzo"

homens, seus empregados, mas que como sujeitos indeterminados (no verbo em terceira pessoa) não são nomeados, como se seu lugar social tivesse de ser omitido. Só ao final do poema os lugares se revelam em sua determinação específica – um é o filho-engenho e os outros são os cassacos do eito.

O então menino ignorava a distância social que, todavia, os ligava? Eles cochicham, conspiram e apenas escutam sentados na roda do carro de boi, que já não anda. E o menino guenzo, onde está? De pé? O poema descreve uma situação inversa à da entrevista transcrita. Nela, o poeta afirma que se sentava no carro de boi e os homens, no chão, ouviam-no. No poema, são eles sentados na roda, enquanto o lugar do menino-poeta não se define. A formalização em poema parece trazer à tona um problema que a consciência talvez desejasse apagar. A indefinição do lugar que o menino ocupa na cena deriva de indefinição mais ampla: a do não-lugar do poeta, que se projeta no passado, na imagem do menino. Dentro do mundo infantil, a pergunta é concreta e não mente seu lugar de classe: como um filho-engenho poderia se aproximar dos empregados sem correr os riscos de ser confundido por eles com o gigante, mesmo sendo franzino? É o poder que lhe dá tamanho. Seria apenas o poder da leitura ou também o que pressupõe a possibilidade de ler? Diante do risco, a morte surge no horizonte da imaginação como possibilidade plausível: "*E acabaria, não fossem/contar tudo à Casa-grande:/na moita morta do engenho,/um filho-engenho, perante/cassacos do eito e de tudo,/se estava dando ao desplante/de ler letra analfabeta*". O poema que poderia traduzir uma situação de aproximação entre os mundos adulto e infantil e, principalmente, entre duas classes, proporcionada pela literatura, tem como horizonte último o medo de ser repreendido, por ter feito algo reprovável aos olhos da casa-grande. No entanto, o homem adulto, poeta, tenta pôr no lugar desse sentimento o gesto generoso e humano, que apagaria os lugares de classe.

Afinal, quem descobre a literatura naquele poema? Nosso primeiro impulso, de leitor

burguês, não põe dúvida de que a descoberta só pode ser a dos trabalhadores que, naquele momento, ouvem as estórias que o menino lê. O menino, assim, seria o agente transformador daquele mundo. Contudo, olhando de mais perto, são os trabalhadores do eito que trazem para sua mão os romances e o fazem apenas veículo ("*puro alto-falante*") das aventuras que querem ouvir. O menino ali descobre o poder das palavras que pode fazer um homem ver outra realidade e crer nela e, ao mesmo tempo, descobre também a literatura de uma gente vista como excluída, mas que vigorosamente produz cultura. O cordel do *curumba* – retirante em busca de trabalho nos engenhos –, feito em português errado (*caçanje*, termo pejorativo para o português dos negros angolanos) é a expressão viva, em forma funcional, daquelas pessoas que mais tarde Cabral tornaria objeto de seus versos.

Em "Descoberta da literatura", já de fins dos anos 70, a dualidade entendida como representação formal do país, aparece com clareza. O *eu*, homem maduro que rememora um pedaço de infância e também de tempos já passados sabe, assim, que aquele seu papel desempenhado entre os trabalhadores analfabetos era de poder, ostentado no saber ou na aquisição da habilidade de ler, marca forte da diferença de classes em país subdesenvolvido (e ainda hoje sem superação), e a que ele dá marca nas expressões pejorativas ouvidas na casa-grande: *cassaco* (que trabalha sob o império da fome, gambá e trabalhador em engenhos), *caçanje*, *corumba*, *letra analfabeta*, *meliante* (marginal, malandro, termo presente no vocabulário policial). Numa primeira leitura, o centro do poema é o gesto do menino "civilizado" na direção dos trabalhadores "bárbaros", ambos unidos de forma ideal pela literatura. No entanto, é a voz vinda da casa-grande, o lugar ao qual o menino-poeta pertence, assim como nós leitores de certa maneira, que aparece como segundo foco. Enquanto o leitor, condescendente e também culpado, tende a se sensibilizar com o gesto generoso do menino que se dispõe a ler para o povo analfabeto, não vê o lado verdadeiramente bárbaro, exposto no preconceito do tratamento dos trabalhadores como gente inculta e estéril, o que também está

posto diretamente no poema nas palavras que os designam, mas principalmente reproduzido no medo do menino. O leitor esquece-se nas rimas e na forma simples do poema e se coloca apenas como espectador de uma cena tocante com a qual deseja se identificar, opondo-se ao preconceito da casa-grande, sem perceber que ele é seu também, assim como ele é também o do menino.

A desigualdade, que se desdobra em hierarquia, é naturalizada na leitura porque o leitor repete a oscilação do *eu*, na indeterminação do lugar de classe e no sentimento de culpa. O eu poético, no entanto, vive e põe em cena essa alternância de posição e a dificuldade de reconhecer seu medo de patrão diante dos trabalhadores porque, no poema, o tempo aparece suprimido: ainda que os verbos estejam no passado, a escolha é pelo pretérito imperfeito, predominantemente do indicativo, mas no final subjuntivo. O passado, portanto, tem continuidade arrastada até o presente, sem resolução. A memória presentifica a experiência infantil e lhe dá contornos de vida adulta, apontando para a dificuldade do poeta de encontrar seu lugar em meio àqueles homens.

Visto isso, o que fica mais claro é que a adesão direta à forma literária popular brasileira faria com que o poema *O Rio* e os que são escritos na seqüência desse corressem os riscos de um populismo, na medida em que poderiam criar a ilusão de uma situação artificialmente forjada de superação da diferença de classes, o que justifica a escolha de Cabral pela forma herdada da poesia popular espanhola e dá ao poema *O Rio,* lugar de destaque na realização de seu projeto estético.

Se em “Descoberta da literatura” os homens usam o menino como porta-voz, se em *O Rio* o Capibaribe precisa de um escrivão que vá lhe registrando as impressões, em *Morte e Vida*, o poeta tenta assumir esse lugar de instrumento do Outro, colocando-se como mediação entre a elite e os homens pobres. Neste poema, a forma popular torna-se a própria forma do poema, e por isso, ele será o mais problemático de todos os textos de Cabral.

Idealmente, em função da forma, todas as reflexões viriam daquela população, para aquela população, ultrapassando os limites daquele público habituado à leitura e que aparece no poema como o público ouvinte ou espectador do "auto". O poema se definiria como uma voz alta das pessoas que foram silenciadas ao longo da construção e do desenvolvimento do país[61]. É lembrar os versos de *O Cão sem Plumas*: difícil é saber se aquele homem é "*capaz de gritar/se a moenda lhe mastiga o braço*".

O poeta não disfarça seu lugar e, por isso, o poema não soa piedosamente *kitsch*. Possibilidade construída pela escolha da forma "auto" que aparece no subtítulo como "pernambucano". João Cabral encontra aí um ponto de convergência entre ele próprio e os homens pobres, cortando caminho entre os dois diferentes níveis culturais. Inserido na tradição pernambucana, o "auto" guarda uma marca regional, mais que de classe, diferente de outras manifestações. Nesse caso, o adjetivo pátrio (pernambucano) do subtítulo do poema não aparece como força ideológica que queira velar a existência da diferença de classes, mas é ela também busca de *enraizamento*. João Cabral, da mesma maneira, está à procura de seu lugar quando passa a eleger Pernambuco como matéria de seus poemas.

2. Cultura popular: definições e problemas em contexto de subdesenvolvimento

A cultura popular, diferente da tradição erudita, nasce das demandas de uma coletividade, e não de qualquer coletivo, mas de um sentido, para nós, burgueses, perdido: o de comunidade. A idéia de autoria, em função disso, não teria relevância nessas obras, dado não ser a força do

[61] Daí o problema da gravação de Chico Buarque com o MPB4, em que o coro das vozes é feito pelo grupo vocal em contraponto à voz de Chico. Em "Funeral de um lavrador', por exemplo, as sentenças lúcidas que viriam dos próprios lavradores, agora estão na boca dos cantores que não representam esses homens. Pelo contrário, retiram-lhes a voz, na medida em que a voz passa a ser ostensivamente a do intelectual burguês a dizer: "Essa cova em que estás com palmos medidos é a conta menor que tiraste em vida" etc. etc. A idéia deixa de ser a dos iguais olhando o fim trágico da própria existência e a ausência de sentido da vida, para ser juízo esclarecido do burguês. Rouba-se assim a possibilidade de o pobre ser sujeito de sua própria história e condição. A forma da canção executada com apuro técnico, no jogo das vozes em uníssono, reforça na forma a sentença burguesa.

indivíduo a responsável por levar a cabo a tradução da matéria em Forma[62]. Pelo contrário, essas obras se diluem entre aqueles que a lêem e que podem dela se apropriar porque sua composição é comum. Nos termos de Câmara Cascudo:

> A curiosidade maior é a identificação do cantador com o seu modelo. A quase totalidade dos versos é anônima e todo sertão repete a obra, mas não conhece e jamais conhecerá o autor. Sabe-se apenas da história, seguida e concatenada, duma existência bravia, sem cotejos e sem estímulos em cancioneiros ibero-americanos. O poeta sertanejo desaparece inteiramente. [63]

Cascudo menciona uma desaparição do poeta que dá lugar ao texto. Não importa o autor e, por isso, não se trata de anonimato, mas de diluição e inexistência. Porque mesmo a noção de anonimato carrega ainda seu oposto, a idéia de autoria. Anônima é a obra de alguém, cujo nome não se conhece. No entanto, na cultura popular, a composição é de todos. É de *domínio público ou popular*. O registro é completamente outro, pois se faz ainda sob a égide de princípios pré-capitalistas, não-anacrônicos porque absolutamente pertencentes à lógica brasileira, de um mundo regido pelo saber compartilhado e onde cada gesto pode ser ainda a expressão da interioridade de um Sujeito. Sujeito cuja existência se dá na coletividade, daí seu sentido. Trata-se não só da produção da literatura, tantas vezes analfabeta, das canções, das danças, mas do modo como tudo isso existe em função da festa, do cortejo, do encontro nas feiras. No que pode ser forma próxima de resistência mesma ao modo de produção capitalista.

---

[62] As discussões acerca das definições de cultura popular, folclore e suas implicações na vida social brasileira são amplas e datam de muito tempo. Não sendo esse o foco principal do trabalho, não as tomarei em extenso e nem em suas contradições. São muitos os trabalhos no campo da Sociologia especializados na discussão, desde Florestan Fernandes, que esclarecem e se aprofundam no assunto, a partir dos anos 40, no campo acadêmico. No entanto, desde o Modernismo, o estudo da cultura popular tem se tornado foco de interesse para a compreensão de nossa formação histórica, social e cultural. Aí se destacam Mário de Andrade, Ascenso Ferreira e Câmara Cascudo, por exemplo. Remeto o leitor a dois trabalhos acadêmicos de naturezas diversas: o primeiro trata da inserção do folclore no pensamento universitário; o segundo mapeia historicamente essa trajetória. Cf. FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 e CAVALCANTI, Maria Laura V. C. et VILHENA, Luis Rodolfo. "Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore", in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1990, pp. 75-92

[63] CASCUDO, Câmara. *Op. cit.*, p. 106.

Cabral, de certo modo e dentro dos limites da vida moderna, intenta tarefa similar. Talvez não de modo absolutamente consciente, mas fato é que a encomenda de Maria Clara Machado bem poderia funcionar como uma demanda de ordem coletiva[64]. A voz que dá a Severino faz também com que o poeta tenda à desaparição, pois diferente dos dois outros poemas, não há qualquer menção subjetiva. João Cabral entrega ao *Outro* sua história e deixa que ele a cante.

Como afirma Marilena Chauí, a resistência vista na cultura popular não é ela deliberada, mas sua "prática é dotada de uma lógica que a transforma em ato de resistência"[65]. Na definição da produção de cultura popular, a manutenção dos mesmos modos de produção, transmitidos de pai para filho, de geração em geração, vai-se traduzir nesse modo de resistência à modernização e à sociedade tecnológica.[66]

A literatura popular[67], assim, não se separa da própria vida. Não é uma vida outra, nem almeja existência autônoma, ela é expressão de um homem e de uma cultura que reproduzem em sua arte o sentimento de pertencimento e de organicidade. Ao contrário, portanto, da experiência burguesa, assentada na vivência profunda da cisão entre *eu* e mundo e da definição da obra de arte como objeto autônomo. E não se trata de enaltecer aqui a cultura

---

[64] Maria Clara Machado encomenda a Cabral uma peça de teatro para ser representada pelo grupo Tablado, do Rio de Janeiro. O poeta escreve então *Morte e Vida Severina*, mas a diretora jamais levou à cena a peça. Cabral a transforma, então, em poema dramático, retirando-lhe apenas as marcas de entrada das falas. Publica-o, pela primeira vez, em *Duas Águas* (1956). Cf. ATHAYDE, F. "Morte e Vida Severina". In: *Op. cit*.

[65] Cf. CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 63.

[66] Xidieh ainda dirá: "percebemos que, apesar de todas as contingências da vida social e de suas injunções que tendem a carrear para um mesmo rumo os diferentes grupos de que se constituem as sociedades, e que, apesar, enfim, da imposição de fórmulas civilizadas e urbanizadas de vida sócio-cultural aos grupos rústicos, estes resistem, e a sua cultura encontra meios de permanecer." Cf. XIDIEH. Oswaldo Elias. *Narrativas populares*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1993, p. 81.

[67] Silvio Romero faz distinção à qual não iremos levar adiante por não ser o foco deste trabalho a definição específica da cultura popular, mas a busca de uma definição instrumental. Romero afirma o seguinte: "(Na literatura oral podemos distinguir duas linhas: 1º.) a folclórica, isto é, a que se transmite oralmente, que não está sujeita a moda ou voga, que já se tornou anônima pelo esquecimento dos autores, passada a patrimônio coletivo; 2º) a popular, a que se transmite pelo uso de meios técnicos (no caso a impressão), que está sujeita a moda ou voga, que não é anônima, mas possui intrinsecamente as características da poesia folclórica.". Cf. ROMERO, Silvio. *Literatura popular em verso* (tomo I). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1964, p. 1.

popular como forma ideal ou pertencente a um tempo perdido que precise ser resgatado, mas de marcar a diferença da constituição de uma outra e outra culturas. Mesmo porque as práticas tradicionais são parte do presente e não do passado remoto, superado ou esquecido. Segundo definição de Oswaldo E. Xidieh:

> A literatura popular não é gratuita, como não são gratuitos todos os seres e coisas que integram o mundo rústico. Em nenhuma outra sociedade, a não ser entre aquelas denominadas primitivas, a cultura se define, como na sociedade cabocla em termos de estrita utilidade. Ali, o que não é útil, isto é, não aplicável a alguma coisa, não tem nome, não existe ou se classifica como 'imundície do mato' ou tolice 'sem fundamento'. Fauna e flora emergem naquela cultura como animais e madeiras, insetos e plantas com os quais determinados trabalhos e objetos podem ser feitos ou que dão alguma coisa. Qualquer elaboração oral por mais que pareça simples divertimento encerra sempre algo de utilidade, de preceito e de etiqueta. [68]

De tal modo que sua funcionalidade se faz intrínseca à própria forma da expressão artística, o que a retira do campo do impasse, experimentado por Cabral e por outros seus companheiros, entre a expressão e a comunicação. Como define Walter Benjamin: "[a verdadeira narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos." [69]

Na medida em que a obra de arte, burguesa, depende do indivíduo para existir e ganhar forma, ela nasce inevitavelmente no pólo oposto ao da cultura popular, com sua funcionalidade. Diferente do *narrador*, cuja existência se perdeu no tempo e no espaço, o que foi tomado por Walter Benjamin como sintoma da morte de um mundo, provocada pelas

---

[68] Cf. XIDIEH, *op. cit*, p. 26. Ainda que o tratamento dado pelo autor à cultura popular, ao longo do livro, não seja exatamente aquele visado nesse trabalho, suas definições auxiliam na tarefa de melhor compreender essa produção.

[69] BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 200.

mudanças das forças produtivas; no Brasil, sua existência é viva e presente e, no entanto, viva não reflete a experiência popular, no sentido de coletividade, de saber e tradição de todos. Isso porque, em nosso país, a experiência popular aponta para a dimensão de vida de uma classe específica. Em nosso país, a tradição oral é desqualificada por estar desvinculada da tradição importada e da educação formal, sendo sua marca o analfabetismo. Conta estórias quem não pode escrevê-las[70].

Tanto é assim, que Oswaldo Xidieh em seus sérios estudos sobre o "folclore", identifica o homem, produtor das narrativas populares, como "homem rústico", oposto ao "erudito", este último associado aos meios "urbanos e civilizados". A dualidade entre primitivismo e civilização, atraso e modernidade é reposta em tom valorativo na adjetivação, sintoma de uma percepção do país sob uma forma dual sem superação[71]. Por isso, pensar cultura popular no Brasil é lidar com o desenvolvimento desigual do país. De tal modo que compreender a cultura popular como simples formulação antagônica ao desenvolvimento da cultura erudita, ou dita civilizada, seria ignorar os conflitos presentes no "processo de desenvolvimento longitudinal[72]" do Brasil, o qual não se fez de modo uniforme e orgânico. Assim, afirma Florestan Fernandes que o termo "civilizado"

abrange, de um modo complexo, as diversas culturas de *folk*, disseminadas no litoral e no interior, e afirma dessa forma os elementos culturais que recebemos de nossa formação européia, através dos portugueses, corrigindo a afoiteza dos que reduzem as proporções do problema à fórmula "litoral versus sertão". Porque esse conceito de "civilização", captando totalmente nossa realidade histórica, não se curva às contingências geográficas. Acentua

[70] Essa descrição diz respeito ao senso comum acerca da cultura popular; a se pensar nos tempos atuais, seu lugar ganhou o valor de mercadoria.

[71] Cf. XIDIEH. *Op. cit.*, p. 81, principalmente, mas a classificação aparece em todos os ensaios, inclusive na citação da nota anterior. Florestan Fernandes faz discussão esclarecedora acerca do uso do termo "civilizado" em contexto brasileiro. Cf. FERNANDES, Florestan. "Litoral versus sertão". In: *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difel, 1979, principalmente pp. 123 a 125. A análise do *dualismo* e de seu contexto, assim, como as conseqüências de sua adoção são estudadas por Paulo Arantes. Cf. ARANTES, Paulo Eduardo. "Dualismo por todos os lados". In: *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

[72] A expressão é de Florestan Fernandes, no artigo supracitado.

tanto os traços da "civilização" existentes nas metrópoles, como nas pequenas comunidades rurais[73].

Por esse motivo, não se pode pensar na cultura popular como forma que se mantenha em esfera protegida e apartada da dita "alta" cultura. Pelo contrário, hoje é comum a aproximação entre elas, ação proporcional também ao fato de o cordel ir deixando de ser produção "autêntica" para se tornar só forma (esvaziada) e, sendo isso, forma pronta para o consumo. Então, se antes eram mais numerosas as estórias muito semelhantes aos romanços ibéricos, advindos desses, com narrativas de aventura ou de amor, ou estórias que contavam feitos extraordinários ou mágicos de homens que eram vistos como comuns, hoje não são poucos os cordéis que comentam as personagens e situações políticas atuais, os escritores da literatura canônica nacional[74], e assim por diante. Por exemplo, quando em 2008 comemorou-se o ano de Machado de Assis, muitos cordéis vendidos em Recife cantavam os feitos do escritor ao modo do herói. Outro exemplo recente está num movimento de migração do cordel para a internet[75]. Quer dizer, não só o cordel não reproduz exclusivamente as mesmas estórias do passado, como evidentemente se faz na relação com a cultura dos dominadores, ou seja, a cultura popular não é esfera paralela, separada da cultura de elite, mas existe na relação dialética com essa. Nesses exemplos, vemos a interação e diluição das formas antigas, no entanto, a se pensar no modo mesmo como ela se constituiu e se manteve no país, de fato não se pode pensar em mundo paralelo ao da cultura letrada e sofisticada de herança européia, mas em esfera excluída, sem dúvida.

José Antonio Pasta Jr., ao analisar a Festa do Divino, em Anhembi, cidade à margem do

---

[73] *Idem ibid.*, p. 124.

[74] Recentemente, a editora Nova Alexandria lançou clássicos da literatura mundial resumidos e adaptados para o cordel. Aliás, esse tipo de texto tornou-se uma espécie de "tendência" na educação nacional como forma de atrair o aluno, sobretudo de classe média, para a literatura.

[75] Cf. site organizado pela Casa Rui Barbosa, do Rio de Janeiro, por exemplo, com acervo que reúne coleção ampla, antiga e às vezes rara de produções de artistas como Leandro Gomes de Barros do fim do século XIX e começo do XX, http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/apresentacao.html, em oposição ao uso do site como suporte da produção, o que lhe tem modificado a forma: cf. http://www.cordelonline.com.br/

rio Tietê, no interior de São Paulo, debateu-se com a questão, ainda nos anos 70, discutindo a relação do intelectual com as manifestações do povo e com a conseqüente desvalorização delas em função de um olhar recortado e conduzido por formas prévias de observar a cultura e a denominada "obra de arte". Para José Pasta, aquele era um momento que se fazia fundamental para restabelecer limites e condições na discussão acerca da cultura popular. Em especial, por ora, nos interessa uma formulação aguda que viria, em seu desdobramento, a problematizar a relação de João Cabral com a cultura popular:

> Escrever sobre as chamadas artes do povo seria algo como duplicar, por uma última e cruel ironia, a espoliação a que já são submetidas as classes trabalhadoras. O intelectual aparece aí como uma espécie de assaltante sórdido, o que rouba os já roubados, aquele que assalta os espoliados para tomar-lhes o que por último lhes resta – a pobre pele, exibida depois como troféu na Academia, em nome da carreira etc.[76]

Sem dúvida, o nascimento e a formação no Nordeste tornam muito mais vívida a experiência do poeta com a cultura popular do que se a comparássemos com alguém de capitais como São Paulo, Rio de Janeiro ou Belo Horizonte, onde o convívio é menos cotidiano e, logo, de maior estranhamento[77]. A vida nordestina inclui no seu dia-a-dia os folguedos e as festividades de rua, ainda mais em se pensando nos anos 20, 30 e 40, quando o poeta ainda estava em Recife. Mesmo assim, a suspeita acerca do uso ou da aproximação das manifestações populares poria em questão também a idéia do engajamento, definida páginas antes, com apoio de Roberto Schwarz. Se o crítico falava que o engajamento pressupunha

---

[76] PASTA JR, José Antonio. "Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo." In: BOSI, Alfredo (org). *Cultura Brasileira. Temas e Situações.* São Paulo: Ática, 1987, p. 59.

[77] "Essa foi a única experiência minha com o folclore. Eu não o conheço bem. Eu conheço um folclore vivo, que eu vi. Esses livrinhos de folheto de cordel, eu li desde moço. Eu me lembro que eu menino de engenho, os empregados do engenho de papai, em Moreno, vinham para mim e diziam: - João, lê esse folheto para mim. Essa influência eu tive na infância. Não sou um folclorista." Cf. "Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, 1973", transcrição feita no dia 20 de janeiro de 2008, TV Câmara, João Pessoa-PB.

uma “formação burguesa do intelectual, e, do outro lado, uma semi-exclusão civil e cultural dos trabalhadores”, como pensar uma arte que deseja se aproximar dos homens pobres por meio da cultura que eles próprios produzem? Perguntas como: “que tipos de privilégios Cabral poderia lhes emprestar?”, ou ainda, “ mais marcante seria a apropriação que o poeta teria realizado da produção do povo em nome dele mesmo, povo, ou seria essa alguma forma de espoliação?” poderiam surgir como modo de questionar a validade das intenções e os resultados dessa poesia cabralina.

Mesmo recusando, num primeiro momento, a ligação direta com a cultura brasileira popular, conforme a interpretação feita do poema “Descoberta da literatura”, para construí-la com cuidado conduzido pela consciência, ainda assim, a relação precisa ser pensada dentro da lógica brasileira que a coloca em xeque. Se José Antonio Pasta Jr. já chamava a atenção, em fins de 70, para a relação perigosa e duvidosa do intelectual com esse objeto, que dizer trinta anos depois sobre a espoliação a que as manifestações populares foram submetidas?

A relação entre a cultura letrada e a cultura popular não é simples, nem dual. Ela é o reflexo da composição de uma sociedade de classes, além de tudo autoritária. Essa a hipótese de Marilena Chauí ao recusar a compreensão da cultura popular como esfera fechada sobre si mesma ou como totalidade orgânica, tal qual quiseram definir românticos e iluministas. Para a filósofa, trata-se de pensá-la como “expressão dos dominados, buscando as formas pelas quais a cultura dominante é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, tanto quanto as formas pelas quais é recusada, negada e afastada, implícita ou explicitamente, pelos dominados”[78].

Nos anos 50, momento em que Cabral começa a se aproximar das formas populares, essas discussões não estavam predominantemente em pauta. Pelo contrário, essa é a década das experimentações do Concretismo em poesia ou das abstrações e serializações do

[78] Cf. CHAUÍ. *Op. cit.*, p. 24.

Construtivismo em pintura. Ambas afinadas aos novos tempos no Brasil, otimista com as possibilidades do desenvolvimento técnico. Nesse quadro, a poesia de Cabral poderia parecer (como de fato aconteceu), uma poesia regressiva. Sua reação diante do nacional-desenvolvimentismo o levou para o lado oposto ao dos entusiastas, por isso em lugar de procurar a tradução em forma da técnica, buscou associá-la à vida atrasada dos homens pobres nordestinos. A forma da poesia popular revelava, então, o processo do desenvolvimento desigual que formava o país. Passou, por isso, a contar a vida de homens cuja única perspectiva era a cidade grande e o litoral. Redefinindo, assim, o sentido de horizonte daqueles anos: o termo não mais apontava para o amplo panorama de possibilidades calcadas na eliminação da herança do passado, mas tornava-se esperança única e irracional dos homens pobres que caminham com o rio. Os poemas do Capibaribe vão a contrapelo do clima de 50, mantendo ainda certo otimismo, dado, no entanto, pelo sentimento de esperança.

Em João Cabral, nos parece que a relação com o mundo popular, longe de poder ser visto como apropriação indébita ou espoliação, tinha a marca da tentativa de estabelecer a comunicação e interação entre as classes sociais no Brasil. Fazer ver o invisível. Haverá um momento em que João Cabral abrirá mão de uma tarefa explicitamente *engajada*, de certo modo por ter percebido que a sua literatura, tentativa de síntese entre a “obra de arte” e a arte popular, como modo de representação, comunicação e aproximação legítimas das camadas mais pobres, era estéril. Conforma-se com seu caráter elitista e com a restrição de seu público. Ainda assim, algo do aprendizado, do esforço político e estético de transpor os obstáculos postos por uma sociedade de classes em país subdesenvolvido, permanecerá com vigor em sua obra, inclusive na escolha da forma simples e tradicional da quadra e da linguagem mais e mais despojada.

3. Cultura popular e *Morte e Vida Severina*, nos anos 60 e depois

De um lado, um passado a ser sobrepujado, de outro, o mundo otimizado pela modernização. A questão com a cultura popular passa a ser, então, lugar de embate para o desenvolvimento cultural do Brasil, em termos acadêmicos, mais ou menos a partir de fim dos anos 60, refletindo a guinada da canção, do teatro e da literatura para essa área. A arte buscará formas de comunicação afins entre a elite artística e o povo, seu público-alvo desde aquele momento. Os intelectuais buscarão construir bases para a legitimação das manifestações populares como cultura. E haverá os que se oporão a tudo isso por motivos diversos, que não cabem aqui. De todo modo, este passa a ser assunto relevante e centro de disputas na reflexão sobre nosso avanço cultural.

A montagem, que fez de *Morte e Vida Severina* o texto conhecido como é hoje, foi dirigida por Silnei Siqueira, em 1966 e premiada no Festival de Nancy, na França, para espanto do próprio autor. Estreara um ano antes no Tuca, em São Paulo. Ficou por conta de Chico Buarque fazer a direção musical do espetáculo e musicar trechos do poema, os quais, mais tarde, seriam transformados em um disco e depois em trilha sonora do filme realizado por Zelito Viana e também de um especial feito para a rede Globo, por Walter Avancini, ambas produções estreladas por José Dumont no papel de Severino[79].

---

[79] Existem duas gravações das canções. A primeira do próprio Chico Buarque com o grupo MPB4 e a segunda como trilha sonora do filme *Morte e Vida Severina. Ficha técnica: Airton Barbosa/Chico Buarque; Trilha sonora do filme de Zelito Viana basedo na obra de João Cabral de Melo Neto. CD, Discos Marcus Pereir,originalmente lançado em LP. Músicas: 1-De Sua Formosura - Airton Barbosa/J. C. de Melo Neto; 2-Severino/O Rio/Notícias do Alto do Sertão – Idem; 3-Mulher na Janela - Airton Barbosa/Chico Buarque/J. C. de Melo Neto; 4-Homens de Pedra - Airton Barbosa/J.C.Melo Neto; 5-Todo o Céu e a Terra – Idem; 6- Encontro com o Canavial – Idem; 7-Funeral de Um Lavrador - Chico Buarque/J/C. Melo Neto; 8-Chegada ao Recife - Airton barbosa/J.C.Melo Neto; 9-As Ciganas – Idem; 10-Despedida do Agreste – Idem; 11-Outro Recife – Idem; 12-Fala do Mestre Carpina – Idem. Músicos: Geraldo Azevedo - Violão e Viola; Ivson Wanderley – Viola; Ronaldo Medeiros – Flauta; Kátia de França – Acordeon; Normando Pinheiro – Bateria; Sidney Moreira – percussão; Lourival Lemos – Zabumba; Vozes: Zelito Viana, Stênio Garcia e Jofre Soares (narração); solos de canto; Tânia Alves, Elba Ramalho e José Dumont.*

A peça, escrita na metade dos anos 50, ganhou braços que a manteve presente no imaginário do público brasileiro durante mais de 30 anos: a primeira montagem foi feita no teatro Cacilda Becker, com Walmor Chagas no papel de Severino, na seqüência Siqueira realizou a conhecida montagem com música de Chico, Zelito Viana fez seu filme nos anos 70 e Avancini, o especial de TV, nos 80. *Morte e Vida Severina* experimentou praticamente todos os veículos de arte e comunicação modernos: nasceu livro, passou a ter existência viva no teatro, foi disco, filme e programa de televisão. E, ainda assim, teria o poema cumprido os desígnios imaginados ou intencionados por seu autor?

Conta o psicanalista Guto Pompéia que Cabral resistiu muito à apresentação de teatro, afirmando que seria uma loucura fazer um auto de Natal em Paris, pois ninguém entenderia aquela forma tão pernambucana, sujeitando o grupo a ser alvo fácil de vaias e reprovações terríveis. João Cabral se enganou. O próprio diretor, Siqueira, contou em palestra no Tuca que Cabral ter-lhe-ia dito: "Vocês nem imaginam aonde vieram se meter. As duas apresentações de hoje foram vaiadas literalmente pela platéia. Amanhã vocês é que serão vaiados e será o maior vexame"[80]. Relembra Chico Buarque:

> O João Cabral excursionou com a gente em Portugal. Eu estava encabulado, mas ele estava muito emocionado, porque a peça foi um grande sucesso também em Portugal. Ele deve ter ficado preocupado ao ver aquele grupo de desconhecidos. Quando fomos apresentados, percebi que ele estava realmente emocionado e isso amenizou meu temor por ele. (...) O João Cabral deve ter achado chocante a idéia de musicar o seu poema, que é muito seco, e o espetáculo adocicava um pouco, aparava as arestas: creio que ele deve ter rejeitado a peça no início também por causa disso. Para elaborar a música eu lembro que ia na casa de um pesquisador e ouvia muita coisa que não conhecia. Foi a primeira pesquisa musical que fiz, sobre músicas do Nordeste.[81]

---

[80] Trecho de palestra transcrito em Beth Néspoli, "Diretor celebra 40 anos de Morte e vida severina". *Caderno 2-Cultura, O Estado de S. Paulo*, 11. set. 2005, p. D9.

[81] "O gênio nasce", entrevista de Chico Buarque ao jornal do TUCA, *Poramdubas*, 11.09.1980, in: http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html, acessado em 27.04.2009.

Ao final da peça, ao contrário do que predissera João Cabral, o público parece ter-se emocionado tremendamente com a opção pela vida que encerra o texto, concernente também ao momento histórico de sua montagem[82], tanto no Brasil quanto na França. A emoção, citada por Chico, e que João Cabral teria sentido, sempre fora associada ao fato de que naquele instante seu poema teria cumprido o destino que imaginava desde sua escrita e primeira publicação. A crítica, diante da situação, fez do fato de *Morte e Vida* só ter alcançado a popularização com as músicas de Chico a medida do fracasso poético e comunicativo e estético do poema. Desde então, o texto passou a ser desvalorizado pela crítica especializada, ao mesmo tempo em que proporcionalmente sua função didática crescia. Foi adotado pelas instituições de ensino como referência de estudo da obra de João Cabral e do que as escolas e os livros didáticos nomeiam como terceira geração modernista. Acabou na lista de leituras exigidas pelo concurso vestibular de universidades públicas; foi resumido, analisado e estudado longa, mas também, superficialmente, em livros, apostilas, *sites* da internet.

Cabral adentrou, assim, os bancos escolares muito mais pelas mãos do teatro, da canção e da televisão que do poema em sua forma original, impressa. É ainda do diretor de teatro, Silnei Siqueira, a afirmação de que "a conquista mais relevante, nisso tudo, foi a popularização da poesia de João Cabral. Porque a gente vai passar, mas a obra dele não. Essa fica."[83] De certa forma, o texto cumpriu a função que Cabral defendia em sua tese de 1954, fez-se mais próximo do público, tornando-se compatível às condições de existência modernas. Mas a que preço?

O poema, encomendado por Maria Clara Machado como auto de Natal para o grupo O Tablado, nos anos 50, não fora montado naquele momento, mas anos mais tarde, seria apropriado pelos meios de comunicação modernos e assim antigiria um público maior do que

---

[82] Palestra "A função do professor na sociedade contemporânea", proferida em 22 de janeiro de 2009, Colégio Santa Cruz. Pompéia relata história que ouviu de Silnei Siqueira, diretor da montagem do TUCA, em Paris.
[83] Beth Néspoli, "Diretor celebra 40 anos de Morte e vida severina", cit.

provavelmente só sua existência em livro lhe garantiria. Não chegou a cumprir o destino imaginado pelo autor, ser lido e cantado nas feiras e ouvido pelos analfabetos:

> Eu acredito que esses poemas [*O Rio e Morte e Vida Severina*] não cheguem, vamos dizer, ao interior de Pernambuco, onde o sujeito está acostumado a romance de cordel, mas ao público de classe média têm chegado. Você sabe que *Morte e Vida Severina* continua sendo levada? Ainda agora [1994] está sendo levada na Ilha do Governador por esse teatro da Terceira Idade. E chegou até a televisão. Mas eu não creio que o sertanejo se interesse por *Morte e Vida Severina*. Tem gente do povo que se interessa por *Morte e Vida Severina* e tem gente que é povo para quem *Morte e Vida Severina* não diz nada. Há muitas camadas de povo, principalmente num país como o nosso de analfabetismo e falta de instrução.[84]

Sendo assim, poderia o poeta estar satisfeito com a façanha de ter seu texto reconhecido por um público mais amplo que os leitores freqüentadores comuns da poesia? E que parece se restringir, de fato, à classe média, como ele mesmo reconhece? De tempos em tempos a avaliação de Cabral acerca da efetividade de seu engajamento poético, da tentativa de abertura do poema, esbarra nas conseqüências das condições de subdesenvolvimento do país. De tal modo que a questão da injustiça social formará o dentro e o fora de sua poesia: é a condição que a conduz a novas formas, é conteúdo e tema de seus poemas que predominam na primeira metade dos anos 50 e é também o que vai impedir que esse projeto seja levado a termo. A ampliação e popularização, no sentido em que Silnei Siqueira usa os termos, não se coadunam, por isso, com as demandas da "função moderna da poesia". Porque, com tudo isso, o poema manteve-se não só limitado a uma experiência e a um sentimento de classe, o que restringe sua funcionalidade, mas a uma classe a quem o poema intencionalmente não fora dirigido. Seu fracasso, assim, reside na impossibilidade de o texto se firmar e fazer como ligação, por meio da palavra, entre o intelectual/artista e os homens pobres e analfabetos. O

[84] Entrevista a José Geral Couto, cit.

abismo no qual se funda o poema "A Descoberta da Literatura" (*A escola das facas*, 1975-80), antes comentado, está também em *Morte e Vida Severina*. Não como figuração ou assunto, tal qual o poema dos anos 70, mas na concepção e no fracasso da realização de tal intento.

Além disso, a tese "da função moderna" não tratava apenas da exploração de novos e antigos suportes e formas que pudessem aproximar o leitor do texto, mas estava implícito, e eis o projeto desse momento da poesia cabralina, a criação de um leitor possível nas condições novas, o que não significava a facilitação e diluição da leitura, que é o que primeiro acontece com o texto musicado, encenado e filmado:

> Eu tenho a impressão de que *Morte e Vida Severina* é um poema fracassado. Escrevi para esse leitor ou auditor do romanceiro de cordel, para esse Brasil de pouca cultura, e esse Brasil nunca manifestou nenhum interesse por ele. Quem manifestou interesse por ele foi o Brasil das capitais, o Brasil que vai aos teatros. Foi um grande mal-entendido. Quem gosta dele é gente para quem eu não escrevi. E gente para quem eu escrevi nunca tomou conhecimento dele[85].

> Eu me lembro que quando saiu *Duas águas*, o Vinicius de Moraes veio comentar comigo entusiasmado com *Morte e Vida Severina*. Eu disse: "Vinicius, *Morte e Vida Severina* eu não escrevi para você não; para você escrevi *Uma faca só lâmina. Morte e Vida* escrevi para o analfabeto do nordeste..." Agora o analfabeto do Nordeste nunca tomou conhecimento daquilo, eu pensava que estava escrevendo para ele, e ele nunca tomou conhecimento daquilo. Era o artista sofisticado dos grandes centros que estava gostando[86].

A insatisfação de Cabral, nessas entrevistas de 1986 e 87, assim como em outras, é fruto do sentimento de fracasso da realização de suas intenções – estabelecer uma aproximação, através do texto, com as classes mais baixas. Quer dizer, é o fracasso do seu projeto de comunicação poética que se evidencia. Para Augusto Massi e Alcino Leite, Cabral ainda

---

[85] Cf. Entrevista a *O Estado de S. Paulo*, 19. jan. 1986. In: ATHAYDE. *Op. cit.*, p. 110. Outras entrevistas com as mesmas afirmações estão no mesmo volume, nas páginas seguintes.
[86] Entrevista a Ivan Cardoso, cit.

afirmou:

> Pensam que não gosto do livro (...). Agora uma coisa que me decepcionou é que quando escrevi *Morte e Vida Severina* estava pensando nessa gente, como aquela do engenho, que não sabe ler e ficaria escutando (...) Foi ingenuidade minha. *Morte e Vida Severina* não chega ao povo analfabeto que consome os romances de cordel.[87]

A questão do poema mal acabado, que tanto se usa para falar de *Morte e vida Severina*, parece reproduzir certo olhar na direção da arte popular, matéria que João Cabral toma como ponto de partida de seu poema dramático. Faz-se, para dizer o mínimo, como reflexo de uma hierarquia de valores que separa as culturas de uma e outra classe em pólos opostos. Pode-se discutir que haveria esse pressuposto na própria intenção do poeta, como sua avaliação da cultura brasileira deixa ver (a divisão em cultura de extensão e de elevação, já mencionada), no entanto, essa afirmação feita exclusivamente pela acessibilidade de um e outro tipo poema me parece reprodução do senso-comum arrogante que tanto permeia o discurso do saber no Brasil. Atrelar qualidade a facilidade ou dificuldade de compreensão do poema não responde satisfatoriamente ao juízo crítico.

O poema é mencionado pela crítica como obra fácil, didática, "humilde": "O percurso de Cabral desaguou em uma poesia mais humilde e tradicional, ainda que interessante", nas palavras de Décio Pignatari[88], adjetivo inclusive que parece ter sido escolhido com certo pudor por quem tinha mesmo era vontade de dizer "poesia pobre" ou "de pobre". Em outro comentário, este de Reinaldo Azevedo, para a revista *Bravo!*, vê-se a reprodução, ainda que refinada, do preconceito: "A grandeza humanista do poema eclipsou suas muitas virtudes

---

[87] Cf. Caderno Letras, *Folha de S. Paulo*, 30. mar. 1991, p. 6-5.

[88] Cf. PIGNATARI, Décio. "Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal". In: CAMPOS, Augusto de et al. *Op. cit.*, p. 68. No próximo capítulo avançaremos na discussão acerca de arte popular e erudita, por ora apenas os contornos dela estão sendo definidos.

técnicas, inferiores, é certo, ao melhor João Cabral”[89]. A opinião taxativa de Azevedo, um tanto diferente da origem da crítica de Pignatari (cuja relação ainda se faz com o estabelecimento da tradição de poesia para a poesia concreta, como mostrado anteriormente), de modo tortuoso, aponta para a inferioridade técnica do poema em relação a outros poemas de Cabral, sem com isso deixar de reconhecer a maestria técnica do poeta e do poema subsumidas, contudo, no tema humano e humanista. Constrói uma oposição entre expressão formal e conteúdo (mais uma vez nos deparamos com isso), dando peso e valor à primeira. É o mundo humano que impede a contemplação do mundo técnico.

E, com tudo isso, essa crítica não responde ao principal problema do poema: por que ele não alcançou os analfabetos do nordeste e sim os intelectuais e a classe média, mesmo antes da montagem teatral?

Em algumas entrevistas Cabral, às voltas com a defesa do trabalho em poesia em oposição à inspiração (ainda e sempre como repercussão da conferência crítica de 1942[90]), dizia-se insatisfeito com *Morte e Vida Severina* porque: “como o poema me foi encomendado com um prazo e tive que entregar antes de poder... sinto que é o único poema meu que não cheguei até o fim do trabalho, gostaria de trabalhar mais, mas em todo caso deixa pra lá...”[91]. Com isso, o poeta podia defender o poema como labor, ao mesmo tempo, que pôde encontrar nesse argumento um subterfúgio para o fracasso comunicativo do poema, de acordo com sua expectativa. Esse difícil jogo só pode ser depreendido do próprio texto em suas articulações internas e externas e em seu alcance, digamos, midiático.

A questão da música parece mesmo entremeada à cultura popular e sua ligação com a cultura erudita, pretendida pelos autores das décadas de 40 e 50. De modo que não parece coincidência Mário de Andrade, n’ *O Banquete*, levar adiante sua reflexão sobre a obra de arte

---

[89] “A redescoberta de Cabral”, por Reinaldo AZEVEDO. Revista *Bravo!*, novembro de 1997, no. 2, p. 117.
[90] Refiro-me ao “Inspiração e Trabalho de Arte”, op. cit.
[91] Entrevista a Ivan Cardoso. *Folhetim. Folha de S. Paulo*, 24.abr.1987, p. B7.

e sua função por meio de um compositor de música popular em momento relativamente próximo à popularização do texto de Cabral ter sido alcançada somente com Chico. Mário de Andrade parece antecipar o movimento que será a marca cultural brasileira e que tem início nos anos 50, ocupando boa parte das discussões nas duas décadas seguintes – a migração do debate acerca da arte, de suas funções e limites, da poesia para a canção popular. Não só da discussão, mas da produção, em busca da ampliação da platéia e de novas formas de comunicação. É, por exemplo, do mesmo período, a criação da tragédia carioca de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, escrita em 1953 e encenada em 1956[92]. Lia-se na contracapa do disco: "Em 1953, instado por meu amigo, o poeta João Cabral de Melo Neto, mandei a peça para o concurso de teatro do IV Centenário de São Paulo, havendo o júri[93] por bem honrá-la com uma premiação (...) um dos problemas mais sérios que me coube resolver foi a escolha do músico, de um compositor que pudesse criar para o Orfeu Negro uma música que tivesse a elevação do mito, uma música que unisse a Grécia clássica ao morro carioca, uma música que reunisse o erudito e o popular [94]." Aparando-se as arestas de uma certa pretensão (engraçada, até) presente no texto de Vinicius de Moraes, nota-se claramente seu desejo de alcançar a junção ou o equilíbrio entre o popular e o erudito. Proposta semelhante já se via no poema *O Rio*, texto que, no mesmo ano e no mesmo concurso do qual participa Vinicius com *Orfeu da Conceição*, Cabral ganha o prêmio José Anchieta[95]. Com Vinicius, contudo, fica claro um caminho que a cultura brasileira irá trilhar dali por diante: o trânsito entre poesia, poetas e música. O sucesso de *Morte e Vida Severina*, nas canções de Chico Buarque, parece ser fruto dessa decisão histórica.

---

[92] Agradeço a lembrança e indicação ao Joaquim Alves de Aguiar.

[93] Só por curiosidade, Antonio Candido estava no júri e a escolha de *O Rio* como poema premiado nesse mesmo concurso foi dele, como conta. Cf. "Candido comenta texto em que fez a descoberta de Cabral". *Caderno especial João Cabral* (por ocasião de sua morte). *Folha de S. Paulo*, 10.out.1999.

[94] A composição, arranjos e regência da orquestra ficaram a cargo de Tom Jobim, já que Vinicius estava em Paris, a serviço, como diplomata. Foi o primeiro trabalho da dupla.

[95] É, aliás, Vinicius de Moraes quem insiste para que Cabral participe do concurso e quem leva o poema para inscrição.

O poeta disse em debate, certa vez, quanto à montagem de *Morte e Vida Severina*, nos anos 60: "vocês sabem que eu não posso ler, hoje, nenhuma seqüência de *Morte e Vida Severina* sem que a música me fique soando no ouvido. Hoje, eu estou resignado a tirar das minhas poesias completas o auto de Natal, pois creio que ele pertence mais ao Chico que a mim."[96] A brincadeira de Cabral pode ser eco do fracasso de seu poema, sobre o qual tinha expectativas de que poderia alcançar certo público, semelhante ao que esperava ou desejava de *O Rio*, coisa que jamais se efetivou com música ou sem. No entanto, ainda é possível pensar no comentário, como uma alfinetada ao compositor. Ainda que seja sempre lido como elogio a Chico, é possível virar do avesso o comentário: na medida em que o texto só é conhecido pela canção, melhor abrir mão dele. Porque não só o poema não realiza aquilo que intentara seu autor como ainda reforça a distância de classe.

Tanto a afirmação do poeta quanto a força que a música popular adquire no país, em substituição à poesia ou misturada a ela, parecem sintomas do mesmo subdesenvolvimento, agora evidente no campo da cultura, de que João Cabral, os de sua geração e os de antes tinham tomado consciência. Com isso, não afirmo que a música popular tenha qualidade inferior à literatura, não se trata disso, mas de notar que apesar de o analfabetismo vir decrescendo, não houve aumento proporcional no número de leitores no Brasil[97]. De tal modo que a música (popular brasileira) veio disputar lugar com a literatura, em lugar de unir força a ela, mantendo o perfil da cultura brasileira algo débil. A própria opção de Vinicius de Moraes pela canção ecoa isso. Cabral tem duas declarações acerca desse fato muito interessantes porque contraditórias a princípio, mas que revelam as urgências de cada momento histórico. A primeira é de 1968: "O poeta Vinicius de Moraes seria um grande poeta ou maior se não escrevesse musiquinha popular." E a segunda já dos anos 90: "O Vinicius foi conseqüente

---

[96] Cf. "Mesa redonda sobre poesia e música popular", 27. out. 1973. Apud: SANT'ANNA, A. R. *Música Popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 124

[97] A observação, como sabido, já fora feita por Antonio Candido em 1969. Cf. "Literatura e Subdesenvolvimento". In: *Op. cit.*

com o lirismo dele ao desembocar na música popular." [98] Nos anos 60, a canção significava abrir mão das conquistas e do empenho da literatura por alcançar uma forma válida em país subdesenvolvido; nos anos 90 já parece projeto de democratização e de alcance comunicativo. Mas será simples assim? Explica o processo, mais uma vez, Antonio Candido:

> (...) este novo público [alfabetizado], à medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo grande desenvolvimento dos novos meios de comunicação. Viu-se então que no momento em que a literatura brasileira conseguia forjar uma certa tradição literária, criar um certo sistema expressivo que a ligava ao passado e abria caminhos para o futuro, - neste momento as tradições literárias começavam a não mais funcionar como estimulante. Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, ou novamente requipados, para nós, - como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da *literatura literária* (por assim dizer), estes veículos possibilitaram, graças à palavra oral, à imagem, ao som (que superam aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrou numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participassem de maneira mais fácil dessa quota do livro. E para quem não se enquadrou numa certa tradição, o livro apresenta limitações que aquelas vias superam, diminuindo a exigência de concentração espiritual[99].

Morte e Vida Severina parece parte desse sintoma. O texto se apresenta como um poema dramático em busca ainda de um ponto de convergência entre o popular e o discurso dito "alto", levando em conta a força e penetração da palavra oral feita através da escrita. No entanto, resultou em poema que nega o caráter contraditório do processo de apropriação da cultura popular, ignorando as diferenças de produção de uma e outra cultura. Tudo fica resolvido e reduzido no adjetivo "pernambucano", que supostamente faria com que todos fossem iguais, ou seja, produz-se uma ideologia da indivisão e da união locais[100].

---

[98] Cf. ATHAYDE, Félix de. *Op. cit.*, pp. 142-3.
[99] CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura de 1900 a 1945." In: *Literatura e Sociedade*, *op. cit.*, pp. 164-5.
[100] Adapto a expressão usada por Marilena Chauí, em livro citado anteriormente, p. 60.

PARTE III

A PERSEGUIÇÃO POLÍTICA E O *GRÁFICO AMADOR*

Os poemas do Capibaribe podem ainda ser entendidos dentro de um contexto local bastante específico que desenhava os anos 50 em Pernambuco. O Recife dessa década é cidade que vive efervescência cultural significativa por meio do encontro de duas gerações de intelectuais, artistas e estudantes em plena atividade. Será para essa cidade que Cabral voltará da Europa, não por desejo próprio, mas forçado por circunstâncias políticas. Se a guinada para *O Cão sem Plumas* estava ligada a um distanciamento físico do país – sua partida para a Espanha, como afirmava em entrevistas – , o aprofundamento maior no dado brasileiro parece relacionar-se a seu retorno em condições políticas especiais e em contexto singular.

Cabral se encontrará afastado do Itamaraty para responder a inquérito em que é acusado (por delação) de subversão e partidarismo comunista entre os anos de 52 e 53, momento em que se vê obrigado a deixar seu posto em Londres e retornar ao Brasil, sem direito a vencimentos. Não são muitas as menções na fortuna crítica do poeta ao episódio, por isso as reuni, a fim de compor um painel mais completo do acontecimento. Fabio Lucas colige alguns desses relatos em seu livro que trata do poeta na mídia. A citação é longa, mas nos dá a conhecer melhor o período no qual o Brasil estava mergulhado e as condições nas quais se viu João Cabral:

> A odisséia começou quando ele era segundo-secretário da embaixada brasileira em Londres. No Natal de 52, João Cabral recebeu um cartão do seu colega Paulo Cotrim Rodrigues Pereira, que servia em Hamburgo e havia sido da sua turma no Itamaraty. Péssimo correspondente, deixou a resposta para fevereiro de 53. Aproveitou o ensejo para encomendar a Cotrim, com o objetivo de publicar em revista ligada ao Partido

Trabalhista Inglês, artigo sobre as exportações inglesas para o Brasil e suas influências em nossa economia.

Na embaixada de Hamburgo, o diplomata Mario Mussolini Calábria, que Antonio Houaiss define como "homem de sobrenome e vocação fascistas", interceptou a carta e enviou uma cópia para o Estado-Maior e o Itamaraty, entretanto, terminaram secundarizando a denúncia e o caso foi arquivado. Em junho de 53, no entanto, o jornalista Carlos Lacerda, que comandava feroz oposição ao governo de Getúlio Vargas através das páginas da *Tribuna da Imprensa*, fez uma viagem para a Europa e foi brindado por Mussolini com outra cópia da carta. Lacerda reabriu o assunto, retomando as denúncias iniciais e chamando o Itamaraty de "antro de comunistas".[101]

Em nota a carta de Carlos Drummond, escrita em solidariedade à resolução negativa do episódio[102], ou seja, à suspensão de Cabral, Flora Süssekind resume os acontecimentos da seguinte maneira:

Denúncia que atingiria mais quatro diplomatas (dentre eles Antonio Houaiss) também acusados de subversão. O caso tomaria proporções na imprensa brasileira e os cinco acusados tiveram que responder, em 1952 e 1953, a inquérito administrativo e criminal (...) com o arquivamento do processo, iria para Recife, onde seria sustentado pelo pai até que reintegrado ao serviço diplomático, em 1954, voltaria ao Rio de Janeiro para trabalhar no Departamento Cultural do Itamaraty.[103]

Em entrevista, diz o poeta: "respondi a inquérito na polícia política, de 52 a 53, acusado de comunista, quando me afastaram do Itamaraty. Trabalhei na 'Última Hora', do Samuel Wainer, e num jornal chamado "A Vanguarda", dirigido por Joel Silveira, onde fui

---

[101] Sérgio Sá Leitão & Humberto Werneck, "Perfil de um poeta em plena forma", em *Jornal do Brasil*, Idéias/Livros, Rio de Janeiro, 13.01.1990, p. 3 *apud* LUCAS, Fabio. *O poeta e a mídia: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Senac, 2003, pp. 119-20.

[102] Carta de 27 de março de 1953: "Quero também significar a v. a emoção que experimentei com a decisão do seu cão no Itamarati, decisão que espero seja revista, por via administrativa ou judicial. Quem, como eu, conhece e estima v. há longos anos, não pode desejar senão isto: que acima das paixões ou dos cálculos políticos se repare o dano infligido à carreira pública de um dos homens mais puros e dignos de nosso país. Confio nessa reparação e desejo vivamente que ela não tarde". Em outra carta, transmite a preocupação de um amigo espanhol em comum: "Nosso amigo Torroella, de Barcelona, escreveu-me uma carta onde há estas palavras: '¿ Ve usted al querido João Cabral de Melo? Me dizen que está pasando por unos momentos difíciles, y quisiera hacerle llegar, a El y a Stela, unas palabras de simpatia y de aliento de mi esposa y crías'" (22 de abril de 1953). Cf. SÜSSEKIND, F. *Op. cit.*, pp. 240-1.

[103] *Idem, ibid*, p. 241.

secretário" [104]. Parte dos textos críticos que João Cabral escreveu nesse período serviu também para que ele conseguisse algum dinheiro durante o tempo em que foi posto "em disponibilidade não remunerada"[105].

Em depoimento por ocasião da morte de Cabral, Rubens Ricupero rememora[106]:

> Em 53, empenhado em derrubar Vargas a todo custo, Lacerda lança em seu jornal campanha sensacionalista contra uma famigerada célula comunista Bolívar, que teria sido descoberta no Itamaraty graças à violação da correspondência particular (como se vê, os grampos telefônicos de hoje têm brilhantes antecedentes na tradição inquisitorial deste povo cordial por excelência).
>
> João Cabral é acusado junto com outros e sabe-se condenado de antemão, pois o governo, enfraquecido, se dispõe a lançar às feras alguns cordeiros expiatórios. No inquérito "pro forma" para tentar legitimar a farsa, um dos inquisidores, um general, lhe faz a inevitável e estúpida questão da época, que se havia feito a Prestes, quando senador. "Em caso de guerra entre o Brasil e a União Soviética, que lado o Senhor escolheria?" Sem hesitar, João responde: "O Brasil". Mas, não se agüentando, acrescenta: "General, o senhor não deve tirar nenhuma conclusão indevida de minha resposta. Se houver guerra entre o Brasil, de um lado, e a Rússia e o resto do mundo, do outro, eu escolho o Brasil. Mas, se tiver guerra entre Pernambuco e o resto do Brasil, fico com Pernambuco. Ou, ainda, se a guerra for entre o Recife e o resto de Pernambuco, escolho o Recife. Em caso de conflito entre meu bairro e o resto do Recife, brigo pelo meu bairro. O senhor compreende, general, é questão de filosofia: prefiro sempre o particular ao geral"...

A resposta de Cabral (diga-se de passagem, bem humorada!) revela não só sua opção pelo localismo, mas a maneira inteligente que encontrou de não negar seu esquerdismo. Impossibilitado, por sua posição diplomática, a assumir posicionamentos claros, Cabral encontrava maneiras de driblar o autoritarismo, talvez muito mais por defesa à liberdade que por suas tendências políticas. Até ser processado, o poeta esboçava maior liberdade para

---

[104] Entrevista a Augusto Massi e Alcino Leite Neto, *Folha de S. Paulo*, 31 de março de 1991, p. 6-5.

[105] "A geração de 45" é uma série de quatro artigos escritos para o *Diário carioca* e publicados originalmente em 1952.

[106] RICUPERO, Rubens. "João Cabral de Melo Neto", in http://www.secrel.com.br/Jpoesia/rricupero1.html#joao, acessado em 7. jul. 2008.

pensar-se em oposição às idéias reacionárias vigentes no país. Sérgio Miceli é dessa opinião porque vê nesse episódio a impossibilidade de o poeta-diplomata revelar suas tendências políticas. Também por ser o Brasil conivente com o governo franquista, diz Miceli, Cabral tinha as mãos ainda mais atadas:

> Cabral não podia sequer dar-se ao luxo de agir como um 'intelectual público', à maneira de como costumavam atuar Bandeira ou Mário de Andrade, o que, aliás, motivou dura cobrança por parte de Drummond, incitando-o a colaborar com a imprensa, a manifestar-se sobre temas controversos, desafios aos quais se mostrava infenso tanto por estilo pessoal quanto, sobretudo, pelas censuras veladas que rondavam os passos deles e de seus pares com dupla lealdade de ofício (...) Cabe ainda lembrar a diminuta produção de Cabral como prosador, se comparada à de Drummond e Bandeira, outro efeito palpável da política de mordaça a que se viram constrangidos os intelectuais dessa turma diplomática [107].

A esse dado vêm juntar-se fatos menos imediatamente circunstanciais. Por exemplo, em carta ao mesmo Drummond, escrita de Barcelona, em 9 de outubro de 1948, Cabral comenta: "Gostaria de lhe falar de um poema que estou arquitetando e que seria uma espécie de explicação de minha adesão ao comunismo. Como essa palavra é explosiva, chamarei a coisa, plagiando José de Alencar: *Como e por que sou romancista*." [108] O poema nunca foi escrito, mas a estória registra um trocadilho com Alencar que, mais que um gracejo, aparenta ser o sinal do desejo do evitamento de confrontos. A palavra "comunista" é muito forte e, por isso, ele jamais a dirá abertamente, mesmo antes da perseguição que sofre no início dos anos 50. Em lugar social análogo ao de Alencar – nordestino migrado para o Rio de Janeiro, pertencente à classe dominante, político e escritor que vai se voltar às questões nacionais – Cabral parece se debater com dilemas muito próximos aos do romancista do século XIX. Como se uma ponte ligasse esses dois períodos, possibilitando a Cabral o chiste. Ponte esta

---

[107] "Mordaça poética", in "Jornal de Resenhas", *Folha de S. Paulo*, 14 de abril de 2001, p. 2.
[108] Cf. SÜSSEKIND, F. *Op. cit*, p. 228.

possível de ser estabelecida mais até em função de nossa formação histórica que das circunstâncias individuais dos dois autores. Mais que uma coincidência, ambos dividem a mesma condição e os mesmos resultados: no país, a produção e a recepção intelectual e artística são para poucos.

A reflexão crítica desse início dos 50 e a produção poética de João Cabral parecem ser, em alguma medida, debitárias de uma convergência de acontecimentos e de reflexões do poeta acerca desses mesmos acontecimentos. São diversos os eventos e situações políticas que circunscrevem a produção dos anos 50 de Cabral: o contato em Barcelona com os poetas do Dau al Set constrangidos pela ditadura franquista, a experiência dessa ditadura, onde o poeta-diplomata gozava de liberdade, a distância, por isso, crítica do Brasil, sua reaproximação também crítica com o país, vivendo em situação oposta a anterior, já que o poeta se viu censurado e perseguido. A década de 50 termina por desenhar-se como o momento da convergência e também do choque entre o lugar social (familiar) de João Cabral e as experiências políticas que vive como diplomata.

O despojamento da linguagem, a opção pelo dado local e pela poesia popular (a partir, sobretudo, do poema *O Rio* de 1953, já abordado como meio da trajetória de politização de sua poesia, e também do livro *Paisagens com figuras*, escrito entre 54 e 55) parece de alguma maneira ter-se feito consoante à ausência de liberdade de que se viu refém e dos efeitos que teve de viver por conta disso: a volta ao Recife, o abrigo na casa do pai, a falta de dinheiro, o convívio com um mundo que imaginava ter deixado para trás e a redescoberta do Recife.

O Brasil, por meio de suas escolhas políticas, fechava as portas ao livre pensamento. Cabral, que pouco se pronunciava publicamente a respeito de suas convicções políticas, se viu compelido à exposição e ao comprometimento políticos. As cartas de Drummond conclamando o amigo e ex-colega de repartição à participação[109] parecem não ter sido

[109] Cf. Capítulo 1, deste trabalho.

suficientes, ainda que fundamentais, para tirar Cabral de um certo lugar de conforto que a diplomacia lhe proporcionava: vivia fora do país, olhando de longe os acontecimentos, em uma função que não o comprometia com demasiadas responsabilidades, preferindo os cargos de adjunto ou secretário que lhe dessem a liberdade de ler, escrever, pesquisar. Contudo, diante da violência do Estado que lhe tira a possibilidade de sustentar-se, que o põe em situação de constrangimento, como manter-se poeticamente o mesmo? Os poemas cifrados, com tendência ao hermetismo, presentes ainda em *O Cão sem Plumas*, já não poderão traduzir sua nova experiência. O localismo aparece defendido na estória contada por Ricupero e será, de fato, princípio de sua poesia desde esse momento. É de 1953, a escrita e publicação d'*O Rio*, poema que rompe com o hermetismo de *O Cão sem Plumas*, ao realizar-se como poesia narrativa, discursiva e mais despojada. Se antes, João Cabral estava disposto a deixar de escrever (*O Cão sem Plumas* foi anunciado pelo autor como seu último livro), a partir de 1952, quando é suspenso e processado, o silêncio (fosse ele concreto ou formal na expressão hermética) não era mais saída viável. O absenteísmo, para falar com Mário de Andrade, deve ser deixado para outro momento. Aquele momento histórico não o permitia.

Cabral parece, então, abrir sua poesia num gesto que busca distanciar-se do sentimentalismo "burguês" ou aristocrático, no momento em que testemunha e participa da dissolução de seu mundo, no qual pôde ainda, e de algum modo, viver resguardado do real. O mundo não lhe chega mais pela revista com seus índices de mortalidade, mas escancara-lhe a porta. Se seus primeiros poemas satisfaziam-se com a proliferação de imagens, mesmo que fétidas, feitas de fezes e de intestinações, como diz a "Antiode" (*Psicologia da Composição*, 1947), entre *O Cão sem Plumas*, *O Rio* e *Morte e Vida Severina*, seu mundo poético torna-se mais austero. O perfil político que se desenha em sua obra torna-se visível no tratamento da questão da linguagem que, nos anos 50, não será mais de ordem metalingüística. A reflexão sobre o fazer poético que antes afirmava o poema como forma autônoma (vide "A Lição de

poesia" – "*a luta branca sobre o papel*", ou "O Poema" – "*A tinta e a lápis/ escrevem-se todos/os versos do mundo*", ambos de *O Engenheiro*; ou ainda "Antiode" – "*poesia, te escrevo/agora: fezes, as/ fezes vivas que és*") trazia os impasses da escrita, mas ela em si era, nos anos 40, só certeza. Entretanto, é chegar à leitura de *Uma faca só lâmina (ou: serventia das idéias fixas)*, também de 1955 como *Morte e Vida*, para se perceber onde deram essas certezas: "*por fim à realidade,/prima, e tão violenta/ que ao tentar apreendê-la/toda imagem rebenta*".

O beco sem saída produzido pela linguagem fechada em si mesma ao mesmo tempo que certa de si e de seu poder de traduzir e construir o mundo dividirão espaço com um contexto social que passará a ser reconhecível na poesia de João Cabral de Melo Neto e, mais, que será marca de sua singularidade poética.

♣

Apesar de não constar nas análises ou menções até agora feitas, o livro *Paisagens com figuras* insere-se nessa linha de construção estética de Cabral que vimos tentando desenhar, não sendo obra tão distinta das demais analisadas. Pelo contrário, o livro reflete a ambivalência de dois mundos, Pernambuco e Espanha, que encontram convergência na experiência e no olhar do poeta. A possibilidade de permutação constante entre um e outro lugar, entendidos como extensão um do outro, nasce no livro *O Rio*, quando Cabral transforma a tradição hispânica em raiz para seu poema de traço popular e matéria local. O poeta estabelece uma analogia entre as paisagens, ao intercalar os poemas de uma e outra região, unidos (paisagens, regiões e poemas) pela característica comum de descreverem naturezas que sobrepujam o homem, tornando-o mera figura, ou seja, vulto, forma apenas vislumbrada. E, no entanto, como vultos são os homens que preenchem de sentido e

significado todas as paisagens. Em linguagem emprestada da pintura, João Cabral *faz ver* em seus poemas a persistente dimensão humana, diminuta e insignificante diante da imensidão da natureza, mas que justamente se torna a medida de tudo. Daí o primeiro poema do livro, "Pregão turístico do Recife", terminar com estas comoventes estrofes:

> E neste rio indigente,
> sangue-lama que circula
> entre cimento e esclerose
> com sua marcha quase nula,
>
> e na gente que se estagna
> nas mucosas deste rio,
> morrendo de apodrecer
> vidas inteiras a fio,
>
> podeis aprender que o homem
> é sempre a melhor medida.
> Mais: que a medida do homem
> não é a morte mas a vida.

Publicado pela primeira vez em volumezinho ilustrado por Aloísio Magalhães e impresso pelo *Gráfico Amador*, "Pregão turístico do Recife" funciona como espécie de síntese do *Rio* e de *O Cão sem Plumas*. O poema desdobra algumas imagens já presentes num dos três poemas do Capibaribe e cria novos textos, mais curtos e, por isso, mais verticais. É o caso também de "O vento no canavial", "Vale do Capibaribe", "Cemitério Pernambucano (Toritama)" e "Cemitério Pernambucano (Nossa Senhora da Luz)", por exemplo, para citar apenas os que tratam de Pernambuco. Entretanto, todos os textos[110], brasileiros ou espanhóis, seguem um mesmo princípio: partem da descrição de uma região para terminar no homem. Um remete ao outro e outro remete ao um, num movimento permanente em que, mais uma vez, homem e natureza dividem a mesma condição. Por isso, *Paisagens com figuras* é livro que revela o projeto assumido nos demais poemas do Capibaribe. Projeto esse realizado no mesmo período em que começa a freqüentar o grupo do *Gráfico Amador*, editora que

[110] A exceção é "Fábula de Joan Brossa", de onde, contudo, o poeta extrai a contradição entre o inapreensível e o concreto.

pretendia de modo bastante artesanal pensar o livro como objeto artístico[111].

O grupo reunia estudantes, intelectuais e interessados em torno de quatro nomes: Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. "Com exceção de Orlando da Costa Ferreira, todos os outros haviam sido membros do Teatro do Estudante de Pernambuco, TEP, associação criada por estudantes da Faculdade de Direito do Recife, da turma que ingressou em 1946[112]". A editora foi oficialmente lançada no ano de 1955, no entanto, já mantinha atividades tempos antes, um tanto como continuidade das publicações feitas pelo TEP:

> Aloísio Magalhães e Gastão de Holanda, após concluírem o bacharelado na Faculdade de Direito em 1950, foram agraciados com bolsas do governo francês para estudarem arte e literatura na França. (...) Ambos retornaram da França mais ou menos na mesma época em que o poeta João Cabral de Melo Neto foi viver no Recife. Amigo de Gastão e primo de Aloísio, João Cabral tinha experiência como tipógrafo e editor e foi de grande valia para o grupo, que com ele aprendeu a compor e a imprimir.[113]

Guilherme Cunha Lima refere-se, no trecho, à editora caseira de Cabral, a *Livro Inconsútil*, referência ao fato de seus livros não serem costurados (e um bom chiste feito com a túnica de Cristo). Por meio dela o poeta editou algumas de suas obras, inclusive *O Cão sem Plumas*, e de alguns amigos, como Manuel Bandeira e Drummond, a quem encomendou poemas a fim de imprimi-los, e ainda traduções de poetas catalães. Na época, vivendo em Barcelona, Cabral comprara uma prensa manual (uma Minerva), na qual pretendia exercitar-se física (por ordens médicas) e intelectualmente (por conta própria). A estória é conhecida e

---

[111] Agradeço a inestimável indicação de estudo e muitas das informações acerca do *Gráfico* (incluindo-se aí a própria existência da editora) a Murilo Lisboa. A ele e também a minha amiga Paula M. Barbosa, devo ainda a generosidade e presteza de terem conseguido um encontro e conversa com Ariano Suassuna sobre o período e as atividades do *Gráfico*, do qual o escritor fez parte.

[112] Cf. LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, P. 85.

[113] *Idem. ibid*., pp. 86-7.

está registrada em entrevistas, mas principalmente na correspondência com Bandeira e Drummond[114], onde se lê o entusiasmo dos poetas em torno dos projetos de impressão.

Cabral, assim, chega ao Recife com a possibilidade de contribuir com seus conterrâneos, empenhados em dar continuidade a certa tradição pernambucana de imprimir[115], na qual se inserem Vicente do Rego Monteiro e Joaquim Cardozo, duas referências da poesia cabralina, a quem inclusive o poeta dedicara poemas:

> O terceiro dos nomes sempre citados como precursores dessa geração dos anos 50, ao lado de José Maria de Albuquerque e Melo e Vicente do Rego Monteiro, é o do poeta João Cabral de Melo Neto. Pode parecer despropositado elencá-lo nessa categoria de impressor amador recifense, posto que, ao que se sabe, só exercitou seus dotes de impressor quando esteve servindo na Espanha. Mas de fato não é. Em primeiro lugar, porque muito do que aprendeu sobre o assunto se deve, precisamente, ao íntimo convívio com um desses impressores, Vicente do Rego, mas, mais importante ainda, porque sua experiência foi de grande importância para o Gráfico Amador em seus passos iniciais. (...) como matinha relações de amizade com mais de um dos membros do Gráfico, João Cabral pôde transmitir a eles suas experiências[116].

A idéia do livro artesanal era a de fazer com que o objeto fosse constituído de maneira a integrar o projeto gráfico ao texto que ele veiculava. De modo que as resoluções de impressão, o papel, sua gramatura, a disposição do texto na página, a fonte utilizada, a definição da imagem não como ilustração, mas como parte do texto, entre outros cuidados, tinham caráter funcional e não meramente decorativo. A concepção de impressão de livros, portanto, era o resultado de uma noção moderna de Arte, o que convergia para as definições adotadas e feitas por Cabral em sua obra, seguindo os princípios definidos na arquitetura

---

[114] Cf. SUSSEKIND, F. *Op. cit.*, pp.

[115] Defende Flávio W. Teixeira que a tradição de impressão remontaria em Pernambuco ao século XVII, quando os holandeses estiveram na região. Cf. TEIXEIRA, F. W. "*Imprimatur*. À sombra de uma tradição". In: *Op. cit.*, pp. 195 – 200.

[116] *Idem ibid.*, nota 11, p. 202.

moderna de Corbusier e da Bauhaus, principalmente[117]. Talvez por conta desse caráter funcional que imperava nas produções do *Gráfico*, alguns de seus membros tenham também se interessado pela pesquisa da cultural popular regional. Dado que nela também se encontraria a definição de arte com função. Foi esse o caso de Ariano Suassuna, por exemplo, que se tornaria amigo de Cabral naqueles primeiros tempos de *Gráfico Amador*, influenciando-o. Conta Ariano que Recife a essa época era cidade agradável e que ambos, Cabral e ele, tornaram-se amigos de caminhadas e idas a jogos de futebol[118]. No percurso conversavam, riam e falavam de literatura:

> (...) o Gráfico era muito mais que um grupo de impressores amadores. Ele teria se constituído em um momento de produção cultural da cidade. Se afirmava, é certo, por suas publicações, mas ninguém discordava de que suas qualidades de fórum de debates, de centro socializador de intelectuais que, de algum modo, comungavam de um horizonte semelhante de idéias de e pensamentos, era da mesma forma parte constitutiva de sua identidade. "Era um lugar de reunião de vanguarda", diz Ariano, e nisto sintetiza a centralidade do Gráfico para uma geração[119].

Em 1952, Evaldo Cabral de Mello, irmão mais novo de João e hoje importante historiador, mas à época com 18 anos, organizara uma Semana Cultural na faculdade de Direito, na qual estudava. A convite dele, Ariano Suassuna participou do evento, ministrando uma aula sobre o romanceiro popular. Conta o escritor que após a aula, João Cabral tê-lo-ia inquirido de modo bastante entusiasmado acerca de um romanceiro sobre a morte do boi e que ele havia declamado naquela aula. Nesse romanceiro, diferente de outros, quem falava da morte do boi era ele próprio, transformando sua morte em testamento; de modo que cada parte

---

[117] Não só a relação de Cabral com a tipografia se faz evidente com os pernambucanos, como também com um impressor catalão, a quem dedicou poema em *Paisagens com Figuras*. É o "Paisagem tipográfica", a Enric Tormo. MELO NETO, J. C. *Op. cit.*, pp. 260-1. A relação com a arquitetura é matéria do próximo capítulo.
[118] Anotações feitas durante conversa com Ariano Sussuna, realizada em 1 de junho de 2009, L'Hôtel, São Paulo.
[119] TEIXEIRA, F. W. *Op. cit.*, p. 242.

dele serviria a alguma outra coisa: os chifres e ossos seriam botão, a carne comida, o couro... Diz Ariano que Cabral pedia que ele repetisse muitas vezes o romanceiro pelo qual se encantara[120]. Para Ariano, foi esse o episódio no qual Cabral revelara gosto pela poesia popular, "o que lhe abriu o horizonte, pois fez com que o interesse pelo sertanejo – homem sóbrio e seco – surgisse. João Cabral olhava até então o sertão como homem urbano, mesmo a Zona da Mata não lhe interessava muito[121]". Ao que parece, esses encontros fizeram marca na poesia de Cabral, o que se poderia ver ainda pela coincidente citação aos "irmãos das almas" presente em *Morte e Vida Severina* e em *Mulher Vestida de Sol*, de Suassuna, ambos de 1955, para a qual chama a atenção o próprio autor: "É uma marca desse nosso convívio", diz Ariano.

O *Gráfico Amador* e seus integrantes, em conjunção às circunstâncias vividas em decorrência da perseguição política, eram o contexto imediato à produção cabralina do início dos anos 50 e que indicam, de algum modo, novos sentidos ao poeta, a partir da descoberta de outro Pernambuco. Ao lado das reminiscências infantis e juvenis, Recife, e Pernambuco de modo mais amplo, ganham dimensão dada pela maturidade e pelas experiências da consciência, formando nova unidade poética em sua obra. As mudanças de natureza psicológica e política refletiram numa estética nova, austera e concreta em busca de consonância com os quadros políticos e sociais do Brasil, assim como das expectativas para o país. O horizonte não é só crítico, mas também utópico.

---

[120] Anotações de conversa com o autor.
[121] *Idem*.

CAPÍTULO 3

Dualidade, razão impura e imposição

1. *Construtivismo*: circunscrição e definição na poesia de João Cabral

Os livros escritos ou publicados no mesmo ano de *Morte e Vida Severina* e pouco depois – *Paisagens com Figuras* (1954-55), *Uma Faca só Lâmina* (1955), *Quaderna* (1956-59), *Serial* (1959-61) e *A educação pela pedra* (1962-65) – marcam, na obra de João Cabral de Melo Neto, o gradativo apuro da construção rigorosamente organizada pela matemática. A constatação desse rigor não é nova e desde pelo menos "O Geômetra engajado", de Haroldo de Campos, ela vem sendo explorada pela crítica: "é a instauração, na poesia brasileira, de uma poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista[1]", afirmava o crítico em 1964. Ivo Barbieri, em estudo mais recente[2], demonstra de que maneira a matemática era desejada pelo poeta e de que modo é ela a engendrar o sentido **em** muitos poemas, senão **de** muitos poemas, dando continuidade à percepção de Campos e também de Décio Pignatari[3], assim como de José Guilherme Merquior e Antonio Carlos Secchin.

Diante disso, é evidente a existência, na crítica à obra cabralina, de uma linhagem de estudiosos que se dedicaram a desvendar as formas cerebrais, matemáticas e geométricas do poeta. Não se trata, portanto, de repisarmos aqui essa leitura de verificação do dado construtivo, forte na fortuna crítica e já mencionada no Capítulo 1 deste trabalho, mas de pensarmos seu sentido, inclusive no que concerne à escolha tanto da arte construtivista quanto da Arquitetura Moderna como parâmetros para o desenvolvimento do projeto racional em sua

---

[1] O texto de Haroldo de Campos comenta a obra de João Cabral até a escrita de *Serial*, pontuando em cada livro seu aspecto antilírico. Cf. CAMPOS, H. *Op. cit.*, p. 69.
[2] BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição.* Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
[3] PIGNATARI, D. "Situação atual da poesia no Brasil". In: *Teoria da Poesia Concreta*. *Op. cit*.

literatura, situando-o na história. Seria interessante, assim, buscar a definição das raízes da racionalidade percebida pela crítica na obra de João Cabral de Melo Neto para que nos seja possível definir e interpretar seu *construtivismo*.

Um dos estudos mais curiosos, pelo nível de obsessão similar à do poeta, é o de Helton Gonçalves de Souza. Em sua pesquisa, Souza dá o sinal das mais freqüentes associações feitas entre João Cabral e a racionalidade em arte. Seu trabalho esquematiza espacial e figurativamente todos os poemas que Cabral escolhera para compor o volume de 1987, *Poesia Crítica*. A partir disso, Souza traçou linhas de parecença entre as formas de organização encontradas nos poemas e as pinturas de Piet Mondrian, a fim de provar a influência do neoplasticismo na obra de João Cabral[4]. Ampliando a visão de Gonçalves, cabe anotar que a referência à Mondrian não está apenas na estrutura da obra do poeta pernambucano, mas também em muitos poemas dedicados ao pintor ou que o usam como elemento de comparação para a definição seja da arte criadora, seja da mulher, por exemplo, fazendo do neoplasticismo referência ampla, porque estrutural.[5]

O neoplasticismo, muitas vezes evocado para auxiliar as interpretações da poesia de João Cabral, foi teoria estética e corrente artística criada por Mondrian e Theo van Doesburg. Conhecido também pelo nome da revista que o movimento editava, *De Stijl*, segundo Giulio Argan, é considerado "um dos episódios-chave da história da arte contemporânea". Para o crítico, o neoplasticismo

nasce da revolta moral contra a violência irracional da guerra que assolava a Europa. Dela se deriva um juízo negativo da história; não a violência, e sim a razão é que deve determinar as transformações na vida da

---

[4] "A regularidade de alguns traços da dimensão visual da obra cabralina levou-nos ao neoplasticismo de Mondrian (e ao serialismo de Webern). Poeta preocupado mais com a estrutura do que com a textura, o ensemble de sua composição textual conduziu-nos à harmonização dos traços identificados. (...) em JCMN, o estrato ótico proporciona imediatamente à intuição a idéia de equilíbrio e racionalidade, perseguidos pelo poeta de um modo obstinadamente construtivista, em todos os níveis de sua criação literária." Cf. SOUZA, H.G. *Op. cit.*, pp. 178-9.

[5] Refiro-me a "Escritos com o corpo" ou "O sim contra o sim", ambos de *Serial* e "No centenário de Mondrian", de *Museu de Tudo*.

humanidade, e as transformações devem se dar nos diversos campos da atividade humana, através de uma radical revisão das premissas e das finalidades. *De Stijl* não é uma revolução contra uma cultura envelhecida a fim de renová-la: é uma revolução no interior de uma cultura moderna a fim de imunizá-la contra os perigos de qualquer corrupção ou impureza possível.[6]

George Rickey compreende esse mesmo movimento holandês, das primeiras décadas do século XX, como parte do que se generalizou, depois, como *arte construtiva*, ainda que tenha mantido diferenças de origem e muitas vezes de sentido, em relação ao que se dava na Rússia ou na Alemanha, principais focos do desenvolvimento das artes racionalistas*:*

O termo [*construtivismo*] evidentemente preencheu um vácuo no vocabulário artístico da época e, ainda sem definição precisa, entrou em uso comum, ainda que aos poucos, nos anos 20. Era aplicado livremente não só ao trabalho dos russos, mas a qualquer objeto construído, e não fundido ou esculpido; a qualquer projeto em duas ou três dimensões, remanescente de Euclides (tanto por ser plano e retilíneo, quanto por ser feito com régua e compasso, como as construções de Euclides); ou ainda à rigorosa pintura e escultura de verticais e horizontais do novo grupo holandês liderado por Piet Mondrian, chamado 'De Stijl'".[7]

O termo *construtivismo* (freqüentemente usado em referência ao tipo de poema que fazia João Cabral) foi, de acordo com a definição de Rickey, tentativa de nomear uma nova forma de fazer arte e de também compreendê-la. Ela surge em suas primeiras manifestações ainda nos primeiros anos do século XX, muito ligada aos anos de esperança e de vontade de reconstrução de uma Europa recém-saída da guerra. Seu ânimo, pautado na razão, conduzia à compreensão de um novo homem, num tempo assoberbado pela tecnologia. Diferente do cubismo, o *construtivismo*, de modo geral, desejava se desfazer do tema e da representação,

---

[6] ARGAN, Giulio Carlo. "A época da funcionalidade". *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 285-6.
[7] RICKEY, George. *Construtivismo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, s/p.

através da objetividade intrínseca à matemática e à geometria. A racionalidade desse modo pauta a construção da obra de arte, desligada da pura inspiração e, ao mesmo tempo, desatrelada das demandas de uma obra realista[8]. Havia um vislumbre utópico, por trás desse retorno à estrutura básica pautada pela matemática. Por esse caminho é que se pode compreender a inflexibilidade de Mondrian, por exemplo, quanto ao uso das linhas. Para o holandês, deveriam compor o quadro as cores primárias e os traços horizontais e verticais, somente, numa reverência ao mínimo, ao básico racional.

No ano de 1917, período próximo ao término da Primeira Guerra, Mondrian apresentava os princípios de sua nova estética na pintura. Para ele, a definição do homem moderno estaria em sua consciência desenvolvida de maneira extremamente aguda em relação ao mundo, o qual teria alcançado um estado tal de automatização, que possibilitaria ao homem concentrar-se, quase que exclusivamente, em sua vida interior. A abstração, desse modo, seria o resultado da vida do homem cultivado, afastado da vida natural: "Assim também a arte: ela se manifesta como o produto de um novo dualismo no homem; como produto de uma exterioridade cultivada e uma interioridade mais profunda e consciente – como pura expressão plástica do espírito humano, ela se manifesta em uma expressão estética pura, em uma aparência abstrata".[9] Ela não seria produto de um formalismo em absoluto, mas funcionaria como espécie de reflexo de um estágio avançado do homem, isto é, não mais seria necessária a preocupação com o dado imediato e, por isso, a pintura poderia ser "a expressão

---

[8] Nos termos de Adorno, o construtivismo seria a obra não-orgânica (vanguardista) e a obra representacional realista, a obra orgânica. Para Adorno, todo esforço orgânico representa nesse momento histórico um retrocesso estético. Na explicação de Peter Bürger: "nessa visão, a obra de arte vanguardista aparece como expressão historicamente necessária da alienação na sociedade do capitalismo tardio; pretender medi-la pela coesão orgânica da obra clássica ou realista seria inadequado". O ponto de vista de Adorno é muito mais radical que o de Mondrian, enquanto produtor. O crítico, tomando o devido distanciamento das produções, interpreta seus sentidos de modo mais amplo, levando em consideração os elementos que escapam conscientemente ao artista. Como, nesse momento, estamos acompanhando a concepção do artista, ficamos por ora com a interpretação da utopia vanguardista. Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac&Naify, 2008, p. 169.

[9] MONDRIAN, Piet. "O neoplasticismo na pintura". In: *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac&Naify, 2008, pp. 27 e 28.

plástica da pura relação".

O desenvolvimento técnico, naqueles anos, funcionava, portanto, como estimulador da imaginação, que, supunha-se, permaneceria livre. A partir dos anos 20, o conceito se alarga e "construtivista passara a cobrir tanto a pintura quanto a escultura, tendo se expandido de modo a absorver muitas das idéias do suprematismo [russo] e do *De Stijl*. Não mais se restringia, ou dedicava especial atenção, ao construído, ou ao feito de união de materiais industriais, nem tampouco à geometria pura ou à predominância do espaço vazio. O caráter essencial da arte construtivista não se encontra no estilo, no material ou na técnica, mas sim na imagem. Essa imagem requeria do artista uma alteração radical de idéias que se mantinham há milhares de anos. Agora, a imagem em si era mesmo real." [10]

A se pensar no Brasil, é de se notar que o uso do neoplasticismo, e mesmo do construtivismo de modo geral, quando feito pela crítica, como referência para a poesia de Cabral, releva justamente essa definição conceitual e a demanda contextual, na qual surgiram essas estéticas. Mondrian, e o construtivismo, são tomados, as mais das vezes, como modelo geométrico e abstrato puro e simples, despido, porém, de sua inserção na vida moderna européia da primeira metade do século XX e de suas próprias considerações acerca disso. A pintura de Mondrian resulta, em muitos desses textos, em exercício de inteligência sobre o vazio ou em apologia absoluta à racionalidade. E, por conseqüência, também a poesia de Cabral termina no mesmo lugar. Não se trata de negar, é evidente, a existência desse caráter *construtivo* em sua poesia, mas de pensá-lo através de algumas mediações.

Os anos 50 no Brasil registraram um salto tecnológico-industrial grande, que alterou nossos quadros cotidianos, inserindo-nos no sentimento da modernização. Quase quarenta anos depois de Mondrian é que pudemos pensar uma arte de determinação e resultado semelhantes ao que a Europa experimentara em seus anos de vanguarda, sem, no entanto, os

[10] Cf. RICKEY, G. *Op. cit.*, p. 57.

riscos imediatos postos pela experiência de guerra, mas pelo contrário, beneficiando-se internamente dela:

> A Primeira Guerra Mundial, privando o país de importações, pôs em marcha o primeiro movimento positivo de industrialização. A crise mundial de 1929 abalou a economia nacional ainda mais profundamente que a guerra. A derrocada do preço do café no mercado mundial precipitou a queda das instituições políticas, já muito abaladas por um conflito interno de grande envergadura. O resultado disso foi a Revolução vitoriosa de 30.
>
> (...)
>
> [A aproximação da Segunda Guerra Mundial e a inflação trouxeram ao país uma rápida prosperidade]. O país retomou sua marcha para a industrialização, desta vez em ritmo galopante. A indústria da construção civil conheceu então desenvolvimento sem igual.[11]

Esse contexto mostra como a aproximação entre a arte de vanguarda européia e brasileira não pode ser feita de imediato, sem que se leve em consideração, justamente, o *atraso* e o *deslocamento*. Ainda que a arte construtiva tenha se estendido até os anos 70 e começo dos 80, seu sentido primeiro fora traçado por demandas específicas de uma época e seus efeitos no centro ou na periferia são de ordem diversas. No Brasil, a presença da arte construtivista torna-se relevante, em São Paulo e no Rio, exatamente no momento de dispersão e exílio dos artistas em função da Segunda Guerra, ou seja, já num segundo momento do desenvolvimento desta concepção estética e ética, quando nosso contexto desenvolvimentista o "permite".

O país recebe artistas que influenciarão o desenvolvimento de nossas artes, através de algumas mostras e exposições em galerias que reúnem, por exemplo, obras de pintores condenados pelo nazismo. O afluxo de artistas que vêm se instalar no país altera e renova os

---

[11] PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III* (org. Otília Arantes). São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 383-4.

quadros de nossa arte. Logo em 1946, Pietro e Lina Bo Bardi chegam ao Rio, também Di Prete instala-se em S. Paulo e Samson Flexor expõe individualmente no país. Nos anos 50 é a vez de Max Bill. Os anos seguintes viverão o desdobramento do fim da guerra na Europa, que nos trouxe a possibilidade do convívio íntimo com o pensamento de vanguarda[12], resultando em novos rumos para as artes plásticas e para a arquitetura[13].

É bastante pertinente, portanto, pelo clima que se esboçava naqueles anos, os primeiros poemas construtivistas de João Cabral, preocupados com a consciência garantida pela racionalidade, pela obtenção do objeto construído. Logo, bastante afinado com o primeiro sentido dessa arte. A defesa que faz o poeta, na conferência de 1952, "Inspiração e trabalho de arte", insere-se nos interesses que tomavam conta das duas cidades brasileiras e que envolviam artistas e intelectuais. No entanto, com o tempo, o que se verá em Cabral é um questionamento acerca do cosmopolitismo construtivista, e não uma adesão irrestrita. E é esse movimento que nos interessa. Se num primeiro momento, seus poemas refletirão esse novo fazer artístico, que chega à América com vigor, numa geração jovem sem antepassados imediatos a reconhecer, num momento seguinte toda a noção construtiva ganhará desenho específico na obra de João Cabral, a partir de critérios impostos pelo caráter estrutural de nossa realidade histórica, feita da combinação entre o atraso e o moderno.

A poesia madura de Cabral ganha desenvolvimento específico a partir da consciência do atraso e do subdesenvolvimento, o que estará refletido nas formas novas de seus textos, que nem por isso abrirão mão da vontade de ordem aprendida com o construtivismo[14], mas

---

[12] Cf. PICCOLI, Valéria. "Cronologia 1945-1964". In: AMARAL, Aracy. *Arte Construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

[13] Ainda que a arquitetura moderna comece a ter espaço no Brasil ainda nos anos 30, como se sabe, nos anos 40 ela ganhará fôlego maior e próprio, na medida em que se ampliará como prática.

[14] Mesmo nos poemas do Capibaribe, narrativos, apoiados no mundo e na tradição populares, há uma ordenação implícita na escolha do rio como fluxo contido pelas margens, daí sua oposição ao mar, amplo, aberto. A fascinação de Cabral pelo mar não está na força de sua infinitude, mas nas ondas, sempre as mesmas, seriadas. Há um ritmo de repetição ordenadora, mesmo na matéria a mais aparentemente irrestrita. Explicitamente, a ordem se vê nas divisões dos poemas em partes ou trechos, numerados ou nomeados. A numeração, depois,

ganharão nova orientação. Em parte, vimos esse processo com a adesão do poeta à cultura popular. A partir de agora, veremos os desdobramentos conseqüentes dessa primeira alteração formal promovida pela convergência entre sua poesia racional e as formas populares de nossa cultura. O ponto máximo desse movimento estará na forma comum que seus poemas encontrarão com a arquitetura moderna de corte racionalista: o raciocínio construtivista aplicado ao mundo. E, em última análise, os poemas que emprestam a forma e o conteúdo do mundo da construção arquitetônica urbanista – os poemas de Brasília, de *A educação pela pedra* (1965).

De tal modo que o primeiro dado a ser levado em consideração não é a racionalidade de João Cabral na construção estética de um objeto em si. O investimento que fará sua poesia na estrutura racional coaduna-se, ainda, ao desejo que já se via nos poemas do Capibaribe, ou seja, do fazer artístico que busca o Outro, e não o isolamento. O entusiasmo técnico da poesia de Cabral afina-se ao pensamento da arquitetura e da arte modernas: "preocupados apenas em estabelecer novamente a conciliação da arte com a técnica e tornar acessível à maioria dos homens os benefícios possíveis da industrialização", como afirmava Lúcio Costa[15]. Nem por isso o caminho e os resultados serão isentos de contradição, muito pelo contrário.

Diferente da posição defendida por Mondrian, de uma arte que fosse a expressão de uma forma essencial e universal, resultante de um processo de interiorização profunda, Cabral fará da matemática e da geometria formas que encontrarão a resistência de uma experiência social que não reconhece a ordem. Por isso, a razão não funciona como forma em choque contra a matéria atrasada e subdesenvolvida do nordeste brasileiro, escancarando a barbárie da miséria em oposição ao caráter civilizado e civilizador da razão. Ela transforma-se em elemento disciplinador. Será, assim, a disciplina que construirá na poesia de Cabral a

---

tornar-se-á obsessiva em sua obra.

[15] Apud PEDROSA, Mário, *Op. cit.*, p. 386.

convergência entre a razão ordenadora e a própria matéria nordestina e brasileira, não como imitação da linguagem ou adaptação à pobreza[16], mas como modo de indicar a possibilidade de novos horizontes constituídos na forma do poema. A primeira leitura desta formulação assusta porque nos parece de caráter quase positivista: estaríamos, então, diante de uma subjetividade autoritária, cuja forma racional desejaria restaurar, ou constituir, uma ordem?

2. Da razão pura à impureza da razão

Associar a razão à matéria brasileira será aprendizado que João Cabral só realizará depois dos "poemas do Capibaribe", porque antes disso a crença é na razão insuspeita, acima do tempo e instauradora do espaço – é o que se lê em "Pequena ode mineral", poema que encerra o livro *O Engenheiro*: "*procura a ordem/ que vês na pedra:/nada se gasta/mas permanece*". A lição é para o sujeito, indivíduo desordenado, com sua carne, alma, cabelos, humores e palavras **ditas** (diferentes das **escritas**, estas sim pedras). Cabral ainda não olha o mundo de que se faz esse sujeito e, por isso, transmite a lição individual que aprendeu com o "*pesado sólido/que ao fluido vence,/que sempre ao fundo/das coisas desce*". A percepção do poeta nesse texto capital de sua obra, tantas vezes mencionado como representação de sua "doutrina" poética, é o justo oposto da interpretação do material que fará Amilcar de Castro, nos anos 80, como desdobramento dos anos mais enérgicos da estética construtivista. Trabalhando com ferro, o artista plástico chegará a uma concepção bastante similar à que terá João Cabral nos anos 50 e 60. Na interpretação de Rodrigo Naves, a escolha do ferro vem a se contrapor às formas de corte e dobradura a que o artista submete o minério. Isto é, em suas obras há a contraposição entre a vontade de ordem e o tempo, marca que o ferro não pode esconder. Enquanto em 45,

[16] A referência aqui é à mais notória interpretação da obra de João Cabral de Melo Neto, realizada por João Alexandre Barbosa, nos anos 70 e, mais tarde, repetida e desenvolvida por Marta Peixoto, no livro *Poesia com coisas*. Para as referências bibliográficas completas e maiores comentários, cf. Bibliografia – "Fortuna crítica".

nosso poeta deseja apagar os traços do tempo, superando-o pela ordem, Amilcar, anos mais tarde, faz dele sinal distintivo, pondo em questionamento a ordenação universal, inserida no projeto construtivista[17]. Cabral também chegará a isso ao expor a forma ordenadora à matéria atrasada e violenta de que se faz o país, no entanto, com ainda mais rigidez do que o ferro poderia supor. As diferenças de interpretação da ordem disciplinadora na obra de Cabral, assim como suas conseqüências, podem ser vistas na comparação entre poemas de *O Engenheiro* (1945) e de livros como *Serial* ou *A educação pela pedra*, ambos de início dos anos 60 e ostensivamente marcados pela matemática. Se sua inclinação para o *construtivismo* já se mostrava presente desde *O Engenheiro*, ela resultará em poemas muito diferentes nas décadas seguintes.

2.1. Razão insuspeita, acima do mundo

Vejamos um poema, talvez um dos mais conhecidos e referidos do poeta, de *O Engenheiro*, volume de 1945:

O engenheiro

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
Superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro) .

[17] Cf. NAVES, Rodrigo. "Amilcar de Castro, matéria de risco". *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996, pp. 225 a 241, principalmente.

> A água, o vento, a claridade,
> de um lado o rio, no alto as nuvens,
> situavam na natureza o edifício
> crescendo de suas forças simples.

O engenheiro sonha primeiro objetos discrimináveis à vista, ou seja, claros. Seu mundo justo é táctil e construído pelos instrumentos do cálculo e da precisão; deixa de sonhar para pensar. A cidade cresce, em seus edifícios, é decorrência "natural" desse desejo racional. O ponto de vista é o do homem de experiência urbana que, por isso mesmo, é somente capaz de traduzir uma experiência restrita no país. O lugar claro e justo, por isso, é visto de cima do edifício, do projeto pensado no papel ou no sonho. A *superfície* encontra par e sentido no *copo d'água* e no *tênis*. De campos semânticos totalmente díspares, as três coisas se reúnem no sonho do engenheiro. A forma geométrica, o sapato de uso esportivo e o recipiente doméstico. A princípio as três palavras parecem uma enumeração aleatória de coisas cujo reconhecimento se dá somente pela visibilidade imediata da forma exterior. No entanto, a definição de cada uma revela algo mais. A palavra *superfície*, como a coisa, define-se pela geometria – qualquer extensão bidimensional ou forma geométrica com duas dimensões. É modo como a matemática entende o espaço. O termo, portanto, transforma a percepção do mundo por meio da técnica, a qual se estenderá para o tênis. O calçado é a marca da modernização. Produto sintético, que se faz da troca do couro pela borracha vulcanizada, o tênis é a marca do processo de industrialização e de seu desenvolvimento tecnológico. Se hoje nos parece absolutamente corriqueira a menção a ele no poema, é porque essa lógica fez-se cotidiana. A técnica, que se via na definição do mundo pelo uso do termo *superfície*, estende-se ao *tênis* e ambos terminam na claridade do copo d'água. Objeto cotidiano, doméstico, simples, que nada esconde. A claridade, valor atribuído à razão.

A forma ordenada põe em evidência o tema, assim como o desejo do poeta por um *mundo justo*. Tanto um mundo da eqüidade, da justeza, quanto da precisão e exatidão, dadas

pelo rigor. O mundo do engenheiro, assim, atrela justiça e razão num nó indissociável. A quadra, por isso, torna-se um bloco perfeito na construção desse poema concebido pela racionalidade. No entanto, tudo isso só existe na folha em branco sobre a mesa ou em quimeras que se misturam e confundem ao pensamento – é o universo do projeto que funde sonho e reflexão. Afirma Vagner Camilo, na análise do mesmo poema, que o uso do termo "engenheiro" em lugar do "arquiteto", "talvez se justifique pelo desejo de Cabral de enfatizar a dimensão e a importância da técnica, do cálculo na criação" [18]. Mais que pensar a engenharia em oposição hierárquica à arquitetura, como adiante sugere Camilo em seu artigo, parece mais proveitoso continuar na direção que o crítico aponta em relação ao fato de o termo exaltar o cálculo, pois essa escolha vem a revelar a afinidade de Cabral, já demonstrada na epígrafe do livro, com a teorização de Le Corbusier; no seu mais citado texto, *Por uma arquitetura*, diz o arquiteto franco-suíço:

> O engenheiro, inspirado pela lei de economia e conduzido pelo cálculo, nos põe em acordo com as leis do universo. Atinge a harmonia.
>
> (...)
>
> Os engenheiros fazem arquitetura porque empregam um cálculo saído das leis da natureza e suas obras nos fazem sentir a harmonia. Existe então uma estética do engenheiro, pois é preciso ao calcular, qualificar certos termos da equação, e aí é o gosto que intervém. Ora, quando se maneja o cálculo estamos num estado de espírito puro e, neste estado de espírito, o gosto segue caminhos seguros.
>
> (...)
>
> Operando com o cálculo, os engenheiros usam formas geométricas, que satisfazem nossos olhos pela geometria e nosso espírito pela matemática; suas obras estão no caminho da grande arte.[19]

---

[18] Cf. CAMILO, Vagner. *Remate de Males*, Unicamp, no. 26 jul/dez. 2006, p. 318, nota 3 (agradeço a indicação a Vinicius Dantas).

[19] LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 3 e ss. Agradeço a indicação de leitura e o empréstimo da "biblioteca de arquitetura" ao amigo Fefa Nigro Rodrigues.

O arquiteto pensa, em 1923, modos de renovação da arquitetura a fim de torná-la mais coerente com o espírito novo, que regia a Europa naqueles anos. Concomitante ao construtivismo, a arquitetura de Le Corbusier e sua concepção urbanista estarão diretamente ligadas às novas formas artísticas. De modo que a matemática, o cálculo e a força da razão – daí a figura do engenheiro ser posta em primeiro plano – serão os fundamentos para um tempo, do qual se exigia economia, funcionalidade e, por isso, um novo parâmetro de belo. O ornamento aparece como forma ultrapassada e, mais que isso, parecerá a outro arquiteto, Adolf Loos, delito, crime, como observa Giulio Carlo Argan:

> Chega de utopias humanitárias: os problemas sociais se colocam em termos de economia e técnica. A sociedade, declara ele [Loos], não precisa de arquitetura, mas de moradias. Enquanto faltarem moradias, é imoral gastar dinheiro para transformar as moradias em arquitetura. Ele condena a originalidade inventiva, apenas as invenções técnicas podem determinar modificações nas formas construtivas; denuncia o ornamento como crime porque pesa na economia da construção; nega a arquitetura porque, se não atende a necessidades práticas, é imoral e, se atende, não é arte.[20]

Assim, um mundo que fosse regido pela racionalidade e pela disciplina ordenadora, portanto, derivaria em justiça. Eis a defesa de "O engenheiro" e da razão ordenadora nesse poema. Razão esta que ainda não encontra as demandas locais, singulares, do espaço que intenta instituir na forma do poema. Ao contrário do que é a escolha de Cabral no livro de 1945, a razão não é representante de uma "desilusão radical com o século ao mesmo tempo uma fidelidade total a esse século", como interpreta Benjamin a arte de vanguarda[21], mas é a repercussão de nosso contexto, que pautava o desenvolvimentismo otimista e que, portanto, apontava para a necessidade de interpretação da novidade da técnica, no entanto, ainda não

---

[20] ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 222.
[21] BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". *Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 116.

generalizada.

A ordem, desse modo, é desejo de construção de uma sociedade civilizada, nos moldes do pensamento, principalmente, de Le Corbusier. E não só dele, mas dos racionalistas de modo geral, e de sua tradução feita pelos jovens arquitetos, no Brasil, desde os anos 20, com as primeiras experiências de Gregori Warchavchik até a construção de Brasília, com projeto de Lúcio Costa e execução em parceria com Oscar Niemeyer. O projeto moderno em arquitetura será oficial e simbolicamente afirmado com Le Corbusier, em associação com Lúcio Costa, na construção do prédio do Ministério da Educação, encampado por Gustavo Capanema:

> Em 1937, fica pronto o projeto definitivo, baseado em sugestões de Le Corbusier; a execução prolonga-se por vários anos e em 1939, Costa abandona a direção do grupo, substituído por Niemeyer, mas continua a acompanhar e a apoiar o trabalho dos mais jovens. (...)
>
> Essa é de fato, a primeira realização de um tipo de edificação que Le Corbusier há muito cogitava – o arranha-céu cartesiano, com função direcional (...). Como de hábito, a realização é feliz não só pelo aspecto funcional, como pela implantação proposta, que *permite desfrutar adequadamente o pequeno terreno e criar em torno e sob o edifício amplos espaços públicos, inserindo, em uma das zonas mais congestionadas do Rio, a indicação sugestiva de um possível novo ambiente urbano, livre das restrições convencionais.*[22]

Esse amplo período, que ganha força e predomínio no pensamento de nossa burguesia ainda nos anos 40, representa o esforço do país por acompanhar e antecipar, através dos projetos e construções, possibilidades de um desenvolvimento social no Brasil, impulsionadas pela indústria, isto é, "a fé nas virtualidades democráticas da produção em massa"[23]. Logo, havia no Brasil dos anos 40 algo similar à euforia, que fora fruto do amplo desenvolvimento tecnológico porque passara a Europa no período entre-guerras. No entanto essa euforia não

[22] BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 712. Grifo meu.
[23] PEDROSA, Mário, *Op. cit*., p. 386.

correspondia à vida prática, quando tantas vezes tínhamos de enfrentar a falta dos materiais que dariam sustentação a essa modernidade técnica. Na arquitetura a ferida fica exposta[24]; na poesia, contudo, as contradições demoram mais a se mostrar. Por isso, a se dar continuidade à linha interpretativa deste trabalho, veremos que será a consciência do subdesenvolvimento, e não somente a da modernização, que fará da poesia de João Cabral obra nova, mas também extremamente contraditória. Será necessário que o poeta se depare com a pobreza desumanizadora, para que sua obra acesse outros extratos reflexivos, mas aparentemente insolúveis.

2.2. Razão e sociedade

A escolha construtivista do autor, como muitos já afirmaram[25], estava clara desde o título, *O Engenheiro*. No entanto, será apenas nos livros dos anos 50 que esse construtivismo achará fertilidade e adensamento de sentido. A observação de Sérgio Buarque de Holanda, no calor da hora, guia um tanto essa nossa observação. Para ele, a força organizadora racional da obra cabralina ganha firmeza ao longo do processo de abertura de sua poesia. Segundo o crítico, o despojamento da forma, conseguido por meio do pensamento lógico, da discursividade prosaica e da redução do universo lexical, conflui numa vontade de chegar perto da verdade

---

[24] Pedro Arantes destaca a contradição na arquitetura brasileira dos anos 40, quando a Segunda Guerra impôs a "carestia do cimento e do aço importados", fazendo as promessas da arquitetura moderna servirem "a propósitos contrários: produto de luxo consumido por poucos milionários com fim de ostentação. Como lembra Artigas, 'só meia dúzia de latifundiários que vinham da Europa e queriam fazer exibição do que tinham' podiam pensar em fazer uma laje de concreto, pois custava 'cinqüenta vezes mais caro do que vigas de peroba', que o arquiteto passou a usar em suas casas". Cf. ARANTES, Pedro. *Arquitetura Nova – Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 15.

[25] O senso comum da idéia já chegou à revista mensal da *Folha de S. Paulo*, *Sera**fina***. Publicação que tem como alvo um público definido, pelo jornal, como aquele entre o levemente intelectualizado e o que freqüenta ou lê a coluna social. Na edição do mês de setembro de 2009, lia-se um "ensaio" crítico e fotográfico sobre João Cabral de Melo Neto (entre Fátima Bernardes e Wanderléia): "Influenciado pelo arquiteto Le Corbusier, João Cabral construiu uma poesia do rigor, da clareza e da objetividade, que não deixa de emocionar ou encantar, mas o faz por meio da elaboração consciente e do absoluto domínio técnico e construtivo." Cf. BARBOSA, Frederico. "Verbo ilustrado", *Sera**fina***, setembro de 2009, pp. 30 a 34.

das coisas e do mundo. Movimento importante, ainda de acordo com o crítico, pois:

> A inteligência abstrata, alheia ao mundo e à vida, não pode por si e sem sortilégios, tornar-se criadora de vida. Destacada de qualquer comunidade, no espaço como no tempo, alheia, pois, ao social, tanto quanto ao histórico, ela poderá redundar facilmente num individualismo hermético.[26]

Sérgio Buarque fica atento ao uso da razão em nosso contexto histórico. E podemos entender sua preocupação, pois, se por um lado, a razão pode significar avanço, porque é modo de relacionamento com o mundo em direção oposta ao capricho e à vontade subjetiva[27]; por outro, corre o risco de instaurar um real cerrado em si mesmo, o que dentro de nossas condições históricas poderia resultar em adesão incondicional a um progresso, no entanto, desigual. No Brasil, refletir acerca da vida moderna não inclui todos os homens, mas apenas uma pequena parcela privilegiada. Esta sim experimentará as conseqüências da modernidade à semelhança, na aparência, dos países desenvolvidos. Por isso, a inteligência abstrata por aqui não poderia ter (como de fato não tem) o mesmo sentido que se via na Europa ou nos EUA. Não significa, no entanto, abrir mão da racionalidade disciplinadora, mas de compreendê-la contra o nosso fundo histórico, a fim de descobrir, como há pouco mencionávamos, se ela constitui luta contra as forças do personalismo e do subjetivismo que regiam nossa experiência cotidiana[28], ou ainda uma perigosa manutenção disso tudo, mesmo

---

[26] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Equilíbrio e invenção". In: *Espírito e a Letra II*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 531.

[27] "Uma implicação social - o equilíbrio que perpassa a oposição, contrastante e neutralizadora, aniquila indivíduos enquanto personalidades particulares, assim a sociedade futura como a real unidade. 'A relação equilibrada é a mais pura representação da universalidade'". MONDRIAN, Piet. *Apud*: RICKEY, G. *Op. cit.*, pp. 60-1.

[28] A interpretação de nosso perfil, definido pelo capricho e pelo personalismo, é idéia desenvolvida pelo mesmo Sérgio Buarque de Holanda. Principalmente em sua notória definição do *homem cordial*. Além disso, a diferença que o autor descreve entre a colonização espanhola e a portuguesa revela traços interessantes quando associados a João Cabral, apontando para a racionalidade espanhola como algo inusitado em relação ao que conhecíamos com os portugueses: "Já à primeira vista, o próprio traçado dos centros urbanos na América espanhola denuncia o esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste: é um ato definido de

que sem a intenção de que assim fosse.

Será o próprio poeta a afirmar, anos mais tarde, idéia semelhante à de Buarque, pois de alguma maneira, ela já estava condensada em sua obra: "A palavra não existe sem o que ela significa. Não existe no vácuo. E a realidade precisa da linguagem para o que existe nela." [29] O dilema das artes plásticas, pensado através da investigação e suspeição de formas, cores, volumes e traços, torna-se muito mais complicado em poesia, porque esta lida com a palavra. E como desvinculá-la de seu caráter comunicativo e mesmo de toda a carga histórica e cultural que a constituiu, sem desligá-la da vida comum aos homens? De tal modo que a arquitetura reflete melhor os impasses de uma literatura em país subdesenvolvido, pois a arquitetura tem seu fundamento e deve sua existência à sua relação com o mundo concreto. Assim, os questionamentos acerca da cisão entre desenho e realização, que surge como problema para o arquiteto, no espaço entre sua mesa e o canteiro de trabalho, é também, analogamente, pressuposto para o campo das Letras. Afinal, o poeta pensa e expressa as desigualdades do país, mantendo, na restrição de seu público, essas mesmas desigualdades. Foi esse impasse que conduziu a poesia de Cabral para a tradição popular. E, possivelmente, impasse semelhante torna sua poesia, pós-*Morte e Vida Severina*, cada vez mais afim à arquitetura moderna[30]. A avaliação de Pedro Arantes sobre o novo lugar ocupado pelo

---

vontade humana. As ruas não se deixam modelar pela sinuosidade e pelas asperezas do solo; impõem-lhes antes o acento voluntário da linha reta. (...) O traço retilíneo, em que se exprime a direção da vontade a um fim previsto e eleito, manifesta bem essa deliberação. E não é por acaso que ele impera decididamente em todas essas cidades espanholas, as primeiras cidades "abstratas" que edificaram europeus em nosso continente". Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 96.

[29] Cf. entrevista a Paulo Moreira da Fonseca, *Ventura*, Rio de Janeiro, Spala, 1987. In: ATHAYDE. *Op. cit.*, p. 65.

[30] Desse modo, a montagem de *Morte e Vida Severina*, em 1960, com cenografia e figurino de Flávio Império talvez construa uma nova coerência e um novo sentido à montagem da peça, assim como repõe nossa leitura do próprio poema. Deixando evidente, o que antes afirmamos, que o poema dramático é ponto final de um projeto que inclui em sua forma as contradições do país. Seu fulcro não está na temática, mas na possibilidade que o poema abre de reinterpretar as formas populares, criando um espaço de relação mais democrática, e menos desigual, portanto, entre as classes no Brasil. Vimos os limites desse projeto (Cap. 2), o que não impede que pensemos seus avanços. Para saber sobre a relação de Flávio Império com *Morte e vida Severina*, cf. ARANTES, Pedro, *Op. cit.*, p. 60 e ss.

arquiteto moderno expõe as contradições desse processo:

> A chegada do desenho moderno ao canteiro de obras é instauradora de uma nova relação de produção. O desenho do arquiteto é interposto como mediação necessária entre a obra e o operário e o controle do processo passa a ser centralizado nas mãos de um único artista[31].

De certo modo, a avaliação de Pedro Arantes sobre o lugar do arquiteto é comparável ao de João Cabral em "O engenheiro", já que seus poemas dos livros de 1945 e de 1947 (*Psicologia da Composição*[32]) sustentavam a crença na construção em absoluto, fazendo do poeta ou do eu poético figuras únicas, capazes de domar o caos e emprestar-lhe forma. Deparar-se com a contradição, ou seja, com a dúvida sobre esse lugar do artista tornará a poesia de Cabral capaz de expressar em sua estrutura formal certa desconfiança em relação ao construtivismo e à racionalidade pura.

A consciência do subdesenvolvimento, que já vinha à tona nas experimentações de Cabral com a forma popular (cf. Cap. 2), nos primeiros livros da década de 50, reverte-se na busca por uma forma não só *funcional* mas também *ostensivamente racional*. O resultado será a construção de uma funcionalidade que pudesse participar da comunidade, reinserindo a obra de arte no espaço comum, sem que, contudo, tivesse de advir diretamente dela, com tão poucas mediações, como ocorria na relação com a cultura popular. João Cabral vai à busca, assim, de uma expressão mais legítima, que não velasse ou diluísse seu lugar de classe, mas, pudesse ainda revelar as iniqüidades da sociedade brasileira, a despeito da assunção desse lugar:

> O poeta não vive em órbita. É um ser social, portanto, é povo e, ao escrever, faz uso do instrumento

[31] Cf. ARANTES, Pedro, *Op. cit.*, p. 21.
[32] Pense-se aqui na construção de Tebas pela flauta de Anfion.

principal da intercomunicação da sociedade, e do povo, que é a palavra. Por isso, a situação histórica, o que você parece dizer ao usar a expressão "influência do povo", não só determina o poeta, sua maneira, seus termos, seus temas, sua forma, digamos, inicial de ser, mas continua a agir sobre ele durante todas as fases de sua vida criadora. Conscientemente ou não, a favor ou contra as correntes que atravessam a sociedade, o poeta é determinado pela vida social. [33]

Ainda que a formulação do poeta faça parecer que sua poesia se esvanece numa idéia, um tanto idealizada e simplista de "povo" (na qual a inclusão do poeta estaria garantida apenas pelo fato de viver em sociedade[34]), se verá firme decisão em contrário a uma diluição tola ou a uma abstração qualquer. Seus poemas manterão a racionalidade, que, contudo, terá um rumo diverso aos dos primeiros poemas, o que dará discernimento ético e político a essa sua fala. E, por isso, a ordem, visível na estrutura, não será reduzida a puro formalismo, pois seu sentido se fará na dependência – e só nela – da relação construída pelo conteúdo do poema. A resposta estará, portanto, na Arquitetura moderna. É o que se nota, no poema "Chuvas", de *Serial*:

Chuvas

Carpina é o município
de clima mais ambíguo.
Ele é Agreste em parte
e Mata a outra metade.

No meio de Carpina
atravessa uma linha
mais extraordinária:
é a chuva que a traça.

[33] Cf. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 14. ago. 1976. In: ATHAYDE, *op.cit.*, p. 82.

[34] Comenta Roberto Schwarz acerca dos direcionamentos do P.C desde os anos 50: "No plano ideológico resultava uma noção de povo apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpenzinato, a intelligentzia, os magnatas nacionais e o exército. O símbolo desta salada está nas grandes festas de então, registradas por Glauber Rocha em *Terra em Transe*, onde fraternizavam as mulheres do grande capital, o samba, o grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em traje de rigor, outros em blue jeans. Noutras palavras, posta de lado a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores (burguesia industrial? burocracia estatal?) das classes dominantes." Cf. SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969", *Que horas são?*. São Paulo: Paz e Terra, 1978, pp. 65-6.

E extraordinária, mais,
porque, depois que a faz,
a chuva, com água em fibras,
uma cerca edifica.

No lugar dos Angicos
se vê o limite ativo:
o da chuva engenheira
demarcando as fronteiras.

E a fronteira é tão clara
entre o Agreste e a Mata,
entre o que é terra enxuta
e o que é terra em chuva,

que ao chão seco do Agreste
se jura que o protege
um telheiro, construído,
invisível, de vidro.[35]

O poema, diferente do anterior, tem nome emprestado à natureza, de modo a apagar a artificialidade ostensiva de "O engenheiro". A chuva é linha vinda do alto, que traça os limites das cidades ambíguas, edifica cercas, demarca fronteiras. Mais uma vez, como tantas já observadas, a natureza mescla-se à forma civilizada, dando-lhe definição. Se em "O engenheiro", ela é a referência para o edifício ("*situavam na natureza o edifício*"); em "Chuvas", ela se torna o próprio edifício – "invisível, de vidro", sendo ela mesma, simultaneamente, "engenheira". A compreensão acerca da arquitetura muda de um a outro poema. Essa arquitetura traçada em "Chuvas" aproxima-se da forte concepção de Le Corbusier, mantida e posta em prática quando esteve no Brasil. Trata-se de pensar a cidade de modo simétrico à natureza e não como contradição. O edifício, assim, não é coisa impermeável que se impõe no tecido urbano, impedindo sua livre circulação, mas forma permeável e transitiva que compartilha o espaço da cidade, ao criá-lo.

[35] O poema ainda tem mais três partes compostas da mesma quantidade de estrofes, cada uma. Nas demais, os temas são: Sevilha, Galícia e o Sertão nordestino. A questão presente no primeiro trecho se dissipa e, por isso, não trataremos do restante do poema.

As quadras não podem ser, em função disso, blocos de construção imóveis, de presença ostensiva e dominante. Elas ganham a leveza e o ritmo das rimas toantes e da assonância em /i/ que, longe de produzir som estridente, parece marcar o limite dado pela chuva em *carp***I***na* e em *ang***I***cos*, sendo também a própria chuva. A quadra ganha a permeabilidade da chuva, edifício translúcido – matéria e luz ao mesmo tempo. Daí a comparação com o vidro. Todavia, o vidro aqui, diferente do poema "O engenheiro", é símbolo, construído por meio de sua adoção como elemento de comparação ao fenômeno natural. Como se para compreender ou apreender a natureza fosse-nos necessária a mediação com o mundo da construção, de modo a se tornarem semelhantes a coisa e o espaço, redutíveis uma à outra[36]. É Walter Benjamin quem esclarece o valor que o vidro ganha na modernidade e como ele se torna o material representativo do desejo democrático, em função de sua transparência: "[o vidro] é um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista Andre Gide disse certa vez: cada coisa que possuo torna-se opaca para mim."[37] De tal modo que a construção desejada por João Cabral não é retorno utópico a uma unidade orgânica, nem exposição do limite da vida do homem pobre, como outras vezes acontecera. Mas é possibilidade dada pela re-orientação de sentido do caráter construtivo – nova ordem e nova compreensão dos espaços e das coisas, cuja concepção original está na arquitetura moderna e no urbanismo, ao repensarem a cidade e o homem.

A racionalização e a ordem construtiva, assim, estão nos dois poemas vistos. Neste, todavia, a estrutura ordenadora não extrai o valor de si e, por isso, pode encontrar sentido na relação com o mundo. A ordem matemática e geométrica, desse modo, encontra propósito e deixa de ser ostentação no vazio da capacidade intelectiva e disciplinadora. Por conseqüência

---

[36] ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 266.
[37] BENJAMIN, W. *Op. cit.*, p. 117.

do olhar do poeta que se amplia na direção do homem pobre e do lugar onde vive: Angicos ou Carpina, municípios-nem-cá-nem-lá, tradução muito mais próxima da experiência brasileira do que a cidade do engenheiro, moderna, exibindo seus arranha-céus. A poesia de João Cabral, dessa maneira, irá à busca da formulação "[d]o caráter irreal e [d]o deslocamento da modernidade do Brasil", a partir do exame "da situação apartada e da falta de direito em que vivem os pobres"[38], postas ambas contra o fundo da linguagem da própria modernidade, racional e propositiva, em substituição à cultura popular, expressão através da qual esses homens falam. De tal modo que a quadra, ao ganhar o lugar de centro de sua obra, sinaliza a transformação de sua perspectiva poética.

3. A quadra: forma fixa e funcional

A quadra como uma forma fixa já aparecia desde *O Engenheiro*, como vimos no poema analisado. Lá seu sentido é o da racionalidade e do cálculo preciso, sinal da disciplina inerente ao quadrado, forma predileta do neoplasticismo holandês e das artes construtivistas em geral, em especial do suprematismo russo de Malevitch[39]. O primeiro uso sistemático dessa forma, portanto, liga-se à geometrização do primeiro construtivismo e dos valores suportados por essa estética. O sonho do trabalho do engenheiro está em sintonia com a valorização da construção consciente, como essência mesma da realidade do mundo que buscava ser e alcançar. A formulação é de Naum Gabo[40] e coaduna-se com precisão ao que era a utopia racional de Cabral, nos primeiros anos de sua produção – construir *um mundo justo, mundo*

---

[38] Adapto e recorto o raciocínio de Roberto Schwarz: "Nós todos sabemos, mas costumamos esquecer, que o caráter irreal e o deslocamento da modernidade no Brasil não decorrem da incultura das elites, mas da situação apartada e da falta de direito em que vivem os pobres. Esta é a chave de quase todos os problemas políticos e estéticos do país." Cf. SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 225.

[39] "Tentando desesperadamente libertar a arte... do mundo representacional, procurei refúgio na forma do quadrado". Cf. RICKEY, G. "O mundo não-figurativo na Rússia". In: *Op. cit.*, p. 40.

[40] RICKEY, G. *Op. cit*., p. 58.

que nenhum véu encobre. A construção clara e luminosa com que sonhava o engenheiro de Cabral, no entanto, não encontrou ressonância em nossa experiência social. Bela, não podia sair do papel.

Será a partir dos livros contemporâneos ou seguintes aos poemas do Capibaribe que a racionalidade encontrará outro lugar. Assim, em *Paisagens com Figuras* (1954-55), a quadra está presente sem ser ainda estrutura absoluta. No mesmo ano, Cabral também escreve *Uma Faca só Lâmina*, onde aí sim a quadra será forma estrófica única. Em *Quaderna* (1956-59), finalmente, essa forma estará não só em todos os poemas, como remeterá ao próprio título do livro[41]. Nessas obras, o sentido da escolha parece mudar de orientação: o quadrado, forma perfeita, elementar, no construtivismo é reinventado em sua poesia. Na junção entre a racionalidade e as origens populares da quadra, Cabral encontrará seu modo singular de definir-se. Sendo a estrofe mais comum, não só no Brasil, mas provavelmente no mundo, a quadra atravessa os tempos. Tem ascendência européia, mas é também a forma estrófica popular brasileira por excelência, chamada entre os poetas populares de "versos" de quatro "pés", ou seja, estrofes de quatro versos. Junto com a sextilha, a quadra é a forma predileta dos cantadores[42]. Ela resume em sua história o processo de formação da literatura brasileira, ainda mais quando apropriada por João Cabral: forma atemporal, de origem na Europa, firma raízes no Brasil, tornando-se forma de expressão mais autêntica das camadas populares e do folclore. Na dialética entre a imitação e a originalidade, Cabral vai à busca do sentido renovado para sua estética.

Como expressão coletiva e comum, ao mesmo tempo, a quadra torna-se a marca de um poeta moderno, que transita entre a tradição erudita moderna e a popular-regional; num país

---

[41] Segundo *Dicionário Houaiss*: "conjunto de quatro quadrados em forma de crescentes apontados e iguais, simetricamente dispostos e afrontados, formando uma espécie de rosa ou cruz; caderna, lunel; Rubrica: ludologia. No dado, a face que tem quatro pontos; repetição do número quatro em dois ou mais dados jogados".
[42] ROMERO, Silvio. *Literatura popular em verso. Op. cit.*, p. 2.

em que o atraso é elemento de construção do moderno[43]:

O número quatro

O número quatro feito coisa
ou a coisa pelo quatro quadrada,
seja espaço, quadrúpede, mesa,
está racional em suas patas;
está plantada, à margem e acima
de tudo o que tentar abalá-la,
imóvel ao vento, terremotos,
no mar maré ou no mar ressaca.
Só o tempo que ama o ímpar instável
pode contra essa coisa ao passá-la:
mas a roda, criatura do tempo,
é uma coisa em quatro, desgastada.

O poema surpreende na imagem final, de uma delicadeza que destoa dos outros versos e inverte toda a lógica anterior. Enquanto a definição do *quatro* se faz pela racionalidade, pela estabilidade, pelas certezas inabaláveis, o poema não comove e parece apenas reiterar o conceito, a definição de perfeição. Faz-se, portanto, impenetrável ao homem, cuja definição se faz no avesso do perfeito. No entanto, a perspectiva que a roda dá, de modificação dessa forma, enche cada um dos versos de um sopro renovador. A certeza e a imobilidade revertem-se em seus opostos pela ação paciente do tempo[44]. A **coisa** (quatro), assim, pode tornar-se **criatura** (roda). O poema não precisa ostentar a quadra e pode suavemente diluí-la: são 12 versos semanticamente ordenados em 3 blocos de 4 versos. A pontuação dá também o sinal dessa divisão (ponto final/ponto-e-vírgula/ponto final), cuja evidência desaparece junto com as arestas que o tempo levou. O poema está em *Museu de Tudo* (1974), livro em que a construção torna-se mais solta, pois acumula textos de períodos diferentes da vida Cabral, como o título indica. Essa coleção de poemas é precedida, no entanto, por dois outros de

[43] A formulação é de Roberto Schwarz.
[44] Remetendo, mais uma vez, às construções de Amilcar de Castro com o ferro que sofre a ação do tempo.

caráter bastante oposto a esse, pois se fazem a partir do controle rigoroso e aparente.

Se o poema "O número quatro" mostra a possibilidade de o poeta rodar o objeto ludicamente em suas mãos, transformando quadrado em círculo, e desmentindo-lhe, desse modo, a força indubitável da razão, *Serial* (1961) e *A educação pela pedra* (1965) são os dois livros nos quais a racionalidade ainda está na berlinda, sem definição clara. Não serão apenas os poemas dessas obras a serem sustentados pela razão ou, por vezes, questionarem-na, mas toda a construção de cada um dos livros. O primeiro é composto a partir do estabelecimento de uma progressão aritmética (P.A), de razão 32. Significa que, no total, o livro é composto por quatro blocos de poemas, em que cada um, por sua vez, é constituído por quatro poemas, cuja variação de versos se dá de 32 em 32. Portanto, dizendo de outro modo: o primeiro poema tem 32 versos, o segundo, 64, o terceiro, 96 e o quarto, 128. Essa composição é repetida mais três vezes, de modo a ser 16 o total de poemas do livro.

Mais uma vez o número de sustentação é o número 4, ou a quadra em poesia[45]. De modo que o primeiro poema, que tem 32 versos no total, é dividido em 8 quadras e em 4 partes. Vejamos, para que se entenda essa estrutura, o poema "A cana dos outros", que abre o livro:

1

Esse que andando *planta*,
os rebolos da cana,
nada é do Semeador
que se sonetizou.

É o seu menos um gesto
de amor que de comércio;
e a cana, como a joga,
não planta: joga fora.

2

[45] Esta mesma formação está nas superquadras de Lucio Costa para Brasília: "cada conjunto de 4 dessas superquadras tem acesso comum às vias de acesso contíguas ao eixo rodoviário, e constitui uma área de vizinhança com seus complementos indispensáveis – escola primária e secundária, comércio, clube etc. – entrosando-se assim umas às outras em toda a extensão do referido eixo." Cf. COSTA, Lúcio. *Com a palavra, Lúcio Costa* (org. Maria Elisa Costa). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 100.

Leva o eito o compasso,
na *limpa* contra o mato,
bronco e alheadamente
de quem faz e não entende.

De quem não entendesse
porque só é mato este;
porque limpar do mato,
não, da cana, limpá-lo.

3

Num *cortador* de cana
o que se vê é a sanha,
de quem derruba um bosque:
não o amor de quem o colhe.
Sanha fúria, inimiga,
feroz, de quem mutila,
de quem sem mais cuidado.
abre trilha no mato.

4

A gente funerária
que cuida da finada,
nem veste seus despojos:
ata-a em feixe de ossos.

E quando o enterro chega
coveiro sem maneiras,
tomba-o na *tumba-moenda*
tumba viva, que a prensa.

Em “A cana dos outros”, o partido de cana que serve ao comércio se assemelha à morte. O trabalho é inimigo do trabalhador e, por isso, a cana é derrubada e não colhida. A lógica daquele trabalho é sua ausência de sentido para o homem que lida com ela, pois ainda que ele esteja vinculado diretamente ao objeto que cultiva, a *cana é dos outros*. O poema opõe a racionalidade da forma à irracionalidade do modo de trabalho, pondo em questão o próprio sentido do trabalho, marcando uma compreensão da vida do trabalhador e do homem pobre de forma bem distinta do maniqueísmo que aparecia nos poemas do Capibaribe.

Em todo o livro *Serial*, a idéia da produção em série se mostra desde o título. Por isso, diferente das primeiras experiências com a racionalidade, nesse livro, João Cabral atrela o

sentido da técnica ao processo de modernização e industrialização através do qual o país se transformava. O poema, no entanto, aponta justamente para aquilo que não muda. Se a estrutura parece moderna e avançada em sua serialização, o produto final tem sinal trocado. A quadra, assim, é mais uma vez re-significada. Tornando-se forma seqüencial idêntica, reproduzida infinitamente, ela entrará em relação com a matéria que carrega, a qual a redireciona às origens populares e a seu fundamento arcaizante. Marca a introjeção da tecnologia industrial, posta, no entanto, sob suspeita. Contudo, a suspeição não é tão forte, capaz de assinalar a liquidação do caráter humano, pelo contrário. A idéia da razão, que deixaria de ser força de empuxo no desenvolvimento do capital para transformar-se em força de benefício a todos, poderia no máximo dizer respeito a uma sociedade que pudesse, de fato, experimentar a generalização da forma padronizada. Nesse tipo de sociedade, avalia Argan, seguindo os pressupostos da arte de vanguarda e da arquitetura moderna, restaria aos homens de consciência alterar o uso e o significado desse caminho inevitável, dado pela expansão da tecnologia:

> Desejável ou não, é a sociedade que está sendo preparada pelo industrialismo, e nada diz que deva ser como um formigueiro ou uma colméia. Ela o será se esses objetos tiverem o mesmo significado para todos; não o será se os indivíduos tiverem condições de decifrá-los e interpretá-los de maneiras diversas, isto é, se a forma desses objetos for capaz de instigar uma tomada de posição, mas sem condicioná-la rigidamente, por parte de seus usuários.[46]

Essa a concepção metodológica e estética da *Bauhaus*, escola criada pelo arquiteto Walter Gropius, na Alemanha, no período entre-guerras: “Seu trabalho [da escola] se concentrava principalmente naquilo que hoje se tornou uma tarefa de necessidade imperativa, ou seja, impedir a escravização do homem pela máquina, preservando da anarquia mecânica o

[46] ARGAN, G.C. *Op. cit.*, p. 270.

produto de massa e o lar, insuflando-lhes novamente sentido prático e vida[47]". De tal modo que a geometrização abandonaria o lugar de pura racionalidade para vir a ser meio a partir do qual é possível obter formas mais econômicas e padronizadas, de acordo com sua função, de modo a ser o conteúdo funcional a determinar a forma. Para Gropius, a forma geométrica "é-nos tão familiar que podemos utilizá-la independentemente de seu significado conceitual originário, como um signo a que se podem atribuir, conforme as circunstâncias, diferentes significados" [48].

A idéia da serialização de Cabral oscila entre a crença de que a padronização pudesse conduzir à liberdade do homem e a desconfiança de que isso não resultaria em mudanças estruturais, mantendo o trabalhador no mesmo lugar ou pior. Por não se definir é que o poema não constitui força contraditória e rebarbativa suficientes, mas parece assentar-se sobre um conformismo que faz da forma moderno-industrial gesto de conciliação com a exploração do trabalho manual agrícola. A obscuridade das construções sintático-semânticas ao longo do poema reverbera essa indefinição, que será resolvida apenas na morte e na expansão das imagens a ela ligada: o trecho 4 do poema torna tudo claro, mas também tudo morto. A quadra, na estrutura deste livro de João Cabral, torna-se padrão a partir do qual Cabral busca traduzir na serialização dos poemas o otimismo em relação ao desenvolvimento industrial. Por um lado, os poemas são capazes de fazer com que qualquer coisa caiba em sua estrutura pré-determinada. Toda a matéria, tão vasta, torna-se uma espécie de comprovação de que os limites da formatação não impedem que os mais diversos aspectos da vida compareçam no poema. O poeta, assim, de um lado, encenaria uma *possibilidade* de democratização da vida, vista através da serialização; significa dizer que, de algum modo, o livro seria a antecipação

---

[47] GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Novarquitetura.* São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 30.
[48] Idem ibid., p. 272.

do processo de democratização da vida[49]. Por outro lado, no entanto, a se pensar no modo de expansão do nosso capitalismo, ficava difícil ajustar essa esperança desenvolvimentista ao real. O fato de a experiência da vida serializada, conduzida pela tecnologia, não ter se generalizado por aqui, faz das quadras forma arcaica e não "formas-tipo, de base"[50], que seriam classificadas e repetidas de acordo com sua função. Eis os curtos-circuitos que começam a se criar em *Serial*, e que irão se tornar ainda mais intensos em *A educação pela pedra*. Em "A cana dos outros", para retomarmos o poema, temos uma inversão de sentido da quadra e de seu uso, dado pelo conteúdo expresso pelo poema. Em lugar da persistência da padronização moderno-industrial, vemos cada quadra transformar-se em partilhas de cana ou lotes de terra. O trabalho manual da colheita remete a uma agricultura atrasada e não à modernização industrial, fazendo com que uma idéia se sobreponha à outra de modo conciliatório, e não de forma estridente.

3.1. Dualidade: percepção e disciplina

Reiteradamente, a estruturação da obra de Cabral faz-se a partir de uma lógica da bipartição, ou seja, pode-se notar que a leitura consciente que faz João Cabral do mundo se apresenta predominantemente dualista. Desde a divisão em suas antologias, como já apontamos, passando por sua compreensão da dinâmica cultural brasileira ("elevação" e "extensão") e por sua teoria do fazer literário ("inspiração e trabalho de arte"), até finalmente a formalização do real em muitos poemas, a dualidade é um modo de traduzir o mundo para João Cabral de

---

[49] Pedro Arantes acompanha um percurso semelhante a este que descrevo em Cabral, a respeito de Vilanova Artigas, principalmente em sua defesa do *desenho*. Cf. ARANTES, Pedro, *op.cit.*, p. 30 e ss.

[50] Denominação de Gropius para o desenvolvimento de formas que pudessem produzir Standards - sínteses das melhores formas anteriores, que eliminariam qualquer contribuição pessoal dos desenhistas, conduzindo à produção de formas democráticas: "o uso consciente de formas-tipo é o critério de qualquer sociedade civilizada e bem ordenada; pois é um lugar-comum que a repetição dos mesmos meios em vista dos mesmos fins exerce sobre o espírito humano uma influência estabilizadora e civilizadora". Cf. GROPIUS, Walter *apud* CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 177.

Melo Neto. Está nos títulos de seus livros (*Morte e Vida Severina*, *Dois parlamentos*) e de seus poemas ("O poema e a água", "A moça e o trem", "Duas paisagens", "A mulher e a casa", "Rio e/ou poço", "Fazer o seco, fazer o úmido", "O canavial e o mar", "Uma mulher e o Beberibe", "Generaciones y Semblanzas" etc. etc.). Está nos temas que se formam, muitas vezes, por oposição: escrita e existência; morte e vida; excesso e falta; abundância e miséria; seco e úmido; mar e rio. É fundamento na organização dos seus livros mais racionalmente arquitetados (*Serial* e *A educação pela pedra*) e ainda aparece na renitente presença de duplos e de espelhamentos: *Auto de Natal Pernambucano* e *Auto do Frade*, *Uma Faca só Lâmina* e *Escola das Facas*, *Sevilha Andando* e *Andando Sevilha*. Isso para ficar só nos livros e não entrar na contabilidade dos poemas espelhados, onde o fenômeno se multiplica até quase a vertigem.

Em resumo, sua poesia, de modo geral, sustenta um método de ordenação e classificação do mundo que responde a uma lógica bipolar, apontando para a forte presença do caráter disciplinador que sustenta sua obra. Em última instância ainda, reflete a complexa e difícil (mas necessária) implicação do *eu* (poético) no mundo de pobreza que denuncia. *Eu* e *outro* aparecem, nos poemas, como pólos isolados que em algum momento, ou por algum instante, se encontram ou se confrontam[51]. Assim, a dualidade resguarda o poeta em lugar seguro, a partir do qual pode ver o mundo e criticar-lhe a forma. Se a compreensão dialética de nossa formação parecia inapreensível como forma consciente ao poeta, naquele momento histórico, também a dualidade, como modo de entender o Brasil, não era, nem de longe, modelo exclusivamente seu. Pelo contrário compunha parte de um amplo painel de nosso pensamento, sustentado sobre essa noção, tal qual a expõe Paulo Arantes em livro fundamental sobre a "experiência intelectual brasileira" e que nos ajuda a entender o complexo de idéias que forma a poética cabralina:

[51] Foi o que vimos em alguns poemas no Capítulo 2.

(...) o dualismo (...) antes de se tornar modelo econômico, tipologia sociológica ou chave de interpretação histórica, foi sobretudo expressão de uma experiência coletiva. Digamos que o senso dos contrários é parte desta mesma experiência, da qual o "dualismo", em sua acepção estrita, foi transcrição ideológica bem fundada nas aparências.

(...)

No imediato pós-guerra, como as cenas do Brasil velho, diferente, fora de esquadro, acintosamente localista, continuassem misturadas à paisagem moderna que bem ou mal a Revolução de 30 delineara, alastrou-se a convicção, logo transformada em imenso lugar-comum, de que na realidade existiam justapostos *dois Brasis*, como se podia ler no título de Jacques Lambert.[52]

A ordenação bifronte, a partir da qual Cabral emoldura sua poesia, reflete essa experiência coletiva, de que fala Arantes. Por isso, a percepção que tem o poeta da dualidade e do contraste no Brasil não é um problema em si, pelo contrário, ela é legítima e evidente no cotidiano e será, em sua obra, formalização consciente e intencional. Roberto Schwarz chamou a dualidade de "desconcerto": "a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício – contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for – combinações que o Modernismo, o Tropicalismo e a Economia Política nos ensinaram a considerar" [53]. Há, sem dúvida, consciência plena em João Cabral quando, de forma tão renitente, busca a dualidade como tradução dos desajustes brasileiros. Não é por acaso o uso tão persistente e repetitivo dos símiles como figura predileta em seus poemas, desde pelo menos *O engenheiro*. Organizando de modo geral, tem-se que o símile aproxima dois universos distintos, a fim de pôr em evidência um deles, exibindo propositadamente a intervenção lógica na sua formação. O que significa que seu mecanismo mantém *separados*

---

[52] ARANTES, Paulo. "Dualismo por todos os lados". *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira. Op. cit.*, pp. 22-3.
[53] SCHWARZ, Roberto. "As idéias fora do lugar". In: *Ao vencedor as batatas.* São Paulo: Duas Cidades, 1992, p. 19.

os dois universos postos em relação, através da presença material de um elemento mediador. Assim explica Antonio Candido:

> Quando faço interferir um elemento comparativo torno consciente o processo de transferência de sentido e denoto que ele depende de uma intenção explícita da minha parte (...). No processo comparativo há um controle maior, ou mais aparente, da lógica; no processo metafórico, é como se a transferência semântica se fizesse espontaneamente, sem a intervenção de minha vontade, e portanto é mais 'poética', mais 'visceral', mais ligada a uma necessidade profunda de expressão, parecendo criar uma realidade diversa, que se apresenta na sua integridade sem justificativa, sem desculpas, sem recurso a um elemento discursivo de prova que nos arraste para o universo prosaico da razão e da lógica.[54]

O poeta Wallace Stevens, contemporâneo de Cabral, ao estudar os efeitos da analogia, aponta a existência de dois processos formativos para o símile: o primeiro seria guiado pela imaginação e o segundo, pela razão[55]. Esta a escolha de Cabral que, todavia, não conduz às formas rebarbativas ou contratantes, como aponta Roberto Schwarz, mas constrói formulações conciliatórias, pois cada uma das partes envolvidas no símile mantêm-se separadas pela racionalidade, de tal modo que a dinâmica das relações não se impõe, pelo contrário, aparece seguramente contida e evitada. Algo que aparece expresso em "A escultura de Mary Vieira", poema de *Museu de Tudo*, do qual já comentamos o poema "O número quatro"; note-se, no entanto, as incríveis semelhanças, mas também as diferenças,:

dar a qualquer matéria
a aritmética do metal
dar lâmina ao metal
e à lâmina alumínio

---

[54] CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, 1967, p. 84.
[55] Cf. STEVENS, W. "The effects of analogy". In: *The necessary angel: essays on reality and the imagination*. New York: Vintage Books, 1951, pp. 110 e ss.

dar ao número ímpar
o acabamento do par
então ao número par
o assentamento do quatro

dar a qualquer linha
projeto a pino de reta
dar ao círculo sua reta
sua racional de quadrado

dar à escultura o limpo
de uma máquina de arte
por sua vez capaz da arte
de dar-se um espaço explícito

O poema não tem pontuação nem maiúsculas, dando a impressão de um mundo sonhado entre iguais, sem separação ou relação de hierarquia. Mais uma vez, o texto é composto em quadras (quatro delas) que desta vez, ao contrário de em "A cana dos outros", estão em busca da expressão da modernidade limpa, higiênica que poderia conduzir a uma sociedade democrática (mais próximo, portanto, do poema "O engenheiro"). O ano de publicação, todavia, já é 1974, momento em que os projetos da modernidade construtivista, plástica, literária ou arquitetônica, já tiveram de passar pela prova do golpe militar de 1964 e pelo endurecimento persecutório de 68. A modernização e o desenvolvimento econômico ganharam outra dimensão e a utopia burguesa já ficara pelo caminho[56]. Por isso, chama atenção a organização que impede a explosão do caos, a mão dura a construir o espaço ao moldar a matéria. A ordem, que traduzia a racionalidade solucionadora das diferenças de classe, que se queria e se pensava generosa, como a instaurar uma revolução pela forma, teve seu sentido trocado. Diante de uma forma ordenadora, nossa desconfiança fica de sobreaviso. Porque em lugar da ordem como austeridade ou relação inteligível, instaurou-se, por motivos históricos, entre nós a ordem como mandado, ordenação ou determinação imposta. Em

[56] Para aprofundamento e crítica acerca das questões desse tempo cf. SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969", *Op. cit*.

síntese, a ordem como violência. O poema "A escultura de Mary Vieira", ao mesmo tempo em que almeja construir a igualdade, torna-se pura ilusão que, no entanto, toma perigosas proporções ideológicas, na medida em que nega o chão em que se instaura.

Por isso se, por um lado, a formulação da dualidade aponta para as recentes percepções artísticas e teóricas do subdesenvolvimento no Brasil: "O antigo e o novo continuavam em presença um do outro – era o que parecia mostrar a experiência social de todos os dias, sobretudo quando filtrada pela forma estética –, variava apenas o plano da sua conjunção[57]"; por outro, aponta para o desejo ordenador do poeta, que crê e investe na separação simples do real como forma disciplinadora. Não é à toa, portanto, que o livro seguinte a *Serial* tem o título de *A educação pela pedra* (1965). Cabral deseja ainda uma pedagogia da ordem e da racionalidade, através dela e em nome dela.

3.2. *A educação pela pedra*: pedagogia da ordem

Escrito entre 1962 e 1965, o livro é uma espécie de desdobramento mais sofisticado, porque mais sutil, da formatação rígida do livro anterior, *Serial*. Em *A educação pela pedra* temos mais um exemplar zeloso, para não dizer obsessivo, da construção matemática. Todos os poemas são organizados a partir do número quatro, mais uma vez, assim como a quantidade de poemas que o compõe – são 48 no total. A seguir, tem-se o mapa do livro, apenas para que se vislumbre o gosto que tem o poeta pela ordem e pelo prazer obtido através da disciplina: os números à esquerda referem-se aos poemas (de 1 a 48) e os números na seqüência, à quantidade de versos em cada estrofe. Por exemplo, no poema 1, tem-se duas estrofes de 8 versos. Todos os poemas são compostos por duas estrofes. Do lado esquerdo, todos os poemas têm 16 versos e o poeta, então, joga com a composição de cada estrofe a partir desse total. Na

[57] ARANTES, Paulo, *Op. cit.*, p. 32.

coluna da direita, todos os poemas têm 24 versos e as mesmas combinações de antes serão feitas, em espelhamento à primeira parte do livro. Uma coluna e outra têm o número 8, como razão matemática a separá-las. A disposição de tudo respeita regras de simetria e ao final temos quatro quadrados como estrutura plana do livro:

1. 8/8 2. 8/8 3. 8/8	25. 12/12 26. 12/12 27. 12/12
4. 6/10 5. 6/10 6. 6/10	28. 8/16 29. 8/16 30. 8/16
7. 10/6 8. 10/6 9. 10/6	31. 16/8 32. 16/8 33. 16/8
10. 8/8 11. 8/8 12. 8/8	34. 12/12 35. 12/12 36. 12/12
13. 8/8 14. 8/8 15. 8/8	37. 12/12 38. 12/12 39. 12/12
16. 6/10 17. 6/10 18. 6/10	40. 8/16 41. 8/16 42. 8/16
19. 10/6 20. 10/6 21. 10/6	43. 16/8 44. 16/8 45. 16/8
22. 8/8 23. 8/8 24. 8/8	46. 12/12 47. 12/12 48. 12/12

Antes que se corra o risco de as contas e as descrições matemáticas[58] permanecerem forma em si, entendamos os motivos que as constituem, a partir das discussões anteriormente realizadas. Muito menos que tirar conseqüências diretas dessas construções geométricas e aritméticas[59], interessa notar, primeiro, o modo pelo qual Cabral estrutura seu pensamento consciente. Há propositadamente a "arquitetura" dos livros, no sentido de planejamento racional, como intenção que o conduz à domação da força criadora caótica, ao mesmo tempo que ordenadora do mundo do caos e da pobreza. Há nisso um sentido didático, não apenas no nível da metalinguagem, do fazer poético, mas na concepção de mundo almejado. Como se o livro, assim como cada poema, instaurassem um modelo de organização do ambiente da vida num espaço construtivo, nos moldes do que pretendia a arquitetura[60]. A estrutura em quadrados que forma o livro remete a um prédio ou a uma estrutura vazada como a dos combogós: "*o combogó, cristal número quatro;/ os paralelepípedos de algumas ruas,/ de linhas elegantes mas grão áspero*"[61]. E semelhante à crise que vivia a arquitetura nos anos 60, a partir do golpe militar de 64, a racionalidade autônoma, que sustentava a concepção de Cabral em "O engenheiro", ou a indefinição quanto ao lugar da tecnologia no país que se podia ver em *Serial*, tornam-se ainda menos precisos e, logo, mais contraditórios em *A educação pela pedra*. A matemática nesse livro oscilará entre ser elogio da estrutura em si – a estabilidade do quatro, a formalidade rigorosa do livro – e ser forma a ser testada, sendo posta sob suspeita. Pedro Arantes analisando o período pós-golpe e seus efeitos sobre a arquitetura moderna no país afirma o seguinte:

---

[58] Agradeço ao amigo Paulo Neves por ter-me emprestado um pouco da sua paixão matemática, dividindo comigo a curiosidade pelas estruturas dos livros e me auxiliando nas denominações conceituais matemáticas.

[59] Para tanto, se for do interesse, remeto o leitor ao ensaio de Antonio Lázaro de Almeida Prado: "Rosa tetrafoliar: uma leitura de *A educação pela pedra*, a partir de seus módulos poético-gerativos", in *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/34/72

[60] ARGAN, Giulio Carlo. "A realidade e a consciência". *Op. cit.*, p. 90.

[61] Material que será bastante usado em nossa arquitetura, espécie de tijolo vazado que estrutura a parede sem impedir a passagem do vento ou da luz. Poema de *A educação pela pedra*, "Coisas de cabeceira, Recife".

Descolando-se do programa social que supostamente a sustentava, a técnica adquire novo status: passa a ser um fim em si mesma. É transformada em linguagem autônoma e, como tal, inchada até os limites da hipertrofia, produzindo uma agressividade imaginária: uma "'racionalidade' mentirosa e sem perigos" empregados para dar a ilusão de ordem ao absurdo.[62]

O livro de João Cabral não se isenta da realidade social, mas a omite em muitos momentos em prol de seu projeto, transformando muitas vezes o impulso democratizante em "ilusão de ordem ao absurdo". Dividido entre "Nordeste" e "Não-nordeste", o volume se faz no limiar da disciplina: como descrito, o poeta cria padrões de organização dos poemas e das estrofes, fazendo com que o conjunto pareça organicamente coeso e coerente. No entanto, o conteúdo parece querer rebentar cada um desses limites, seja com a memória, com o passado, com a morte, ou com o imprevisível. Enfim, a realidade: do sertão, do mangue, da cidade do Recife ou de Sevilha, do canavial, do mar, do rio... Entretanto, ora esses "testes" resultarão em formas mais próximas de um mundo positivo, saudável, na medida em que faz da forma fixa estrutura maleável preenchida por clareza e vivacidade, concepção ligada à arte de vocação democrática, ora serão formas violentas, de lugar indefinido, que mais adiante serão especificados melhor. No poema "A cana de açúcar de agora" é possível notar esse sentimento de abertura, em que o ar parece circular livremente:

> Agora nos partidos, se entrevê pouco
> de arquitetura clara do objeto cana:
> seu desenho, preciso até o cortante,
> entre a palha informal que a enliana;
> sua coluna, matemática mas nervosa,
> em seções construidamente, modulada,
> escorando toda a lage folhal imensa
> com uma leveza de colunas para nada;

[62] ARANTES, Pedro Fiori, *op.cit*., p. 44.

seu verniz metalizado; sua escultura,
coluna de Weissmann ou Vieira (Mary);
em resumo, a elegância fina e moderna
de seu objeto, embora objeto em série.
(A cana se esconde, na cana de agora,
que dá mais palha e evita despalhá-la;
e agora se corre menos, nos partidos,
plantas-de-cana do que plantas-de-palha)

(“A cana de açúcar de agora”, parte 1)

A visível oposição entre a “A cana dos outros” (*Serial*) e “A cana de açúcar de agora” (*A educação pela pedra*) é produzida pela ausência do elemento humano. A utopia democrática de Cabral, o sonho do engenheiro, as cidades matematicamente construídas, as plantações que equivalem a esculturas parecem só poder se fazer na ausência do homem. O “teste” da forma resulta em luz e espírito salutar mediante a desaparição do homem. Compare-se, para tal conclusão, o poema “Os reinos do amarelo”, do mesmo livro, mas cujo resultado é o oposto:

Só que fere a vista um amarelo outro:
se animal, de homem: de corpo humano;
de corpo e vida; de tudo o que segrega
(sarro ou suor, bile íntima ou ranho),
ou sofre (o amarelo de sentir triste,
de ser analfabeto, de existir aguado):
amarelo que no homem dali se adiciona
o que há em ser pântano, ser-se fardo.
Embora comum ali, esse amarelo humano
ainda dá na vista (mais pelo prodígio):
pelo que tardam a secar, e ao sol dali,
tais poças de amarelo, de escarro vivo.

Ainda que o poeta deseje neste poema construir uma descrição misericordiosa do sofrimento do homem, fazendo com que nos aproximemos dele por meio de uma reação de caráter humanitário, sem mediações (logo, irracional!), o poema cria na verdade desejo de afastamento físico, mas não crítico e, logo, instaura, sem querer, uma crise: não é possível aproximação desse homem que só produz aversão, mas também não é possível a manutenção

nesse mesmo lugar que olha para esse homem com tal sentimento de desprezo. O resultado é um estado de certa perplexidade, mas, sobretudo, de inação. Esse nó insolúvel, porque produz indefinição em lugar de clareza, estará por todo o livro de 1965. Entretanto, a indeterminação não será mantida nem assumida em seus livros seguintes, pelo contrário. Foi o que pudemos perceber na leitura dos poemas de *Museu de Tudo* – "Número quatro" e "A escultura de Mary Vieira". Neles a racionalidade retorna em abstrato, ausente mais uma vez do mundo.

O subdesenvolvimento, compreendido como ranço e atraso a serem superados, na perspectiva do dualismo, é reposto constantemente pela poesia de Cabral, tornando-se não modo de superação, mas de desprezo. É o que se lê em "Os reinos do amarelo". Poema forte, mas que não permite ao leitor definição nem estética, nem política. A agressão das expressões nos move, mas para onde? Não havendo saída, mantemo-nos no mesmo lugar. A nova ciência social ia desfazendo o equívoco da dualidade como fórmula de compreensão do Brasil, dando-nos a possibilidade de pensar o país por outras perspectivas e, no entanto, a literatura ia repondo as velhas imagens da dualidade[63], que nos impediam de perceber as implicações recíprocas entre as classes e, logo, ente o atraso e o moderno no país. Em Cabral, a dualidade é um passo em direção à compreensão das formas arcaicas e modernas operando em justaposição; revela, portanto, aquilo que o desenvolvimento supostamente deveria suprimir e melhorar. Contudo, na medida em que a dualidade também mantém apartados os dois campos, o resultado é, ora formas de aproximação solidária à pobreza e exploração, movidas pelo humanitarismo, ora formas violentas, já que a dualidade e a reposição do atraso e da pobreza são vistas como coisa de caráter obsoleto, produzindo repulsa, em lugar de esclarecimento e implicação. O próprio desaparecimento do homem, nos poemas límpidos e arejados, aponta para certa violência, pois, no limite, é preciso que o elemento humano esteja subsumido para que o projeto moderno-ordenador chegue a bom termo. Aquilo que para Gropius significava o

[63] ARANTES, Paulo, *Op. cit.*, p. 31.

anonimato da forma estandardizada, no Brasil parece, perigosamente, tender a resultar em dissipação do humano.

Por esse motivo a descoberta do atraso não chega a se configurar na dimensão da alteridade. Ela é ainda somente o olhar para a contraface do atraso – a miséria e a barbárie. Não se configura, assim, na obra de João Cabral, a percepção da dinâmica das relações sociais, ou seja, de que a suposta civilidade das classes privilegiadas, que lhes permitia alcançar a consciência do atraso de que se faz nosso país, ou almejar a construção racional de estruturas mais democráticas, em sintonia com a produção européia, se constitui exatamente através de sua face atrasada. Quer dizer, muitos dos poemas de João Cabral não apreendem a existência de uma implicação recíproca entre as posições sociais. De modo mais abstrato, significaria ter de perceber que o sujeito se forma através do outro. Mas, ao contrário, em muitos momentos, a poesia de Cabral ainda mantém o Outro estaticamente em seu lugar de desprovimento, impedindo sua autonomia.

4. Poemas de Brasília: passado e futuro

Nos poemas de Brasília, de *A educação pela pedra*, a cidade moderna, alicerçada sobre os valores mais avançados do tempo, é posta em relação com a arquitetura dos engenhos. A forma dos textos revela mais do que o controle lúcido de Cabral poderia prever[64]. De tal maneira que, se os poemas duplicados "Uma mineira em Brasília" e "Mesma mineira em Brasília" parecem mais uma forma dúplice, a repetição resiste ao dualismo:

[64] "[a forma] é parte dos dois planos, organizando em profundidade os dados da ficção e do real; vem daí o alcance mimético da composição, que não existiria se ela não fosse imitação de algo já organizado e não reprodução documentária de eventos brutos; assim o que a estrutura literária imita é por sua vez uma estrutura; noutras palavras, mais exatas, 'antes de intuída e objetivada pelo romancista, a forma que o crítico estuda foi produzida pelo processo social, mesmo que ninguém saiba dela". O trecho é síntese de Paulo Arantes para o trabalho metodológico de Antonio Candido na interpretação de *Memórias de um Sargento de Milícias*, cujo estudo foi matéria de texto esclarecedor de Roberto Schwarz. Cf. ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira, Op. cit.*, p. 42.

Uma mineira em Brasília (1)

Aqui, as horizontais descampinadas
farão o que os alpendres sem ânsia,
dissolvendo no homem o agarrotamento
que trouxe consigo de cidades cãibra.
Mas ela já veio com o lhano que virá
ao homem daqui, hoje ainda crispado:
em seu estar tão fluente, de Minas,
onde os alpendres diluentes de lago.

*

No cimento de Brasília se resguardam
maneiras de casa antiga de fazenda,
de copiar, de casa-grande de engenho,
enfim, das casaronas de alma fêmea.
Com os palácios daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no jeito o feminino
e o envolvimento de alpendre de Minas.

Mesma mineira em Brasília (2) [65]

No cimento duro, de aço e de cimento,
Brasília enxertou-se, e guarda vivo,
esse poroso quase carnal de alvenaria
da casa de fazenda do Brasil antigo.
Com palácios daqui (casas-grandes
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no corpo e receptivo
e o absorvimento de alpendre de Minas.

*

Aqui, as horizontais descampinadas

[65] A numeração é minha, apenas para facilitar a referência aos poemas. Iumna M. Simon analisa ambos os poemas, e mais "Fábula do Arquiteto" e "Acompanhando Max Bense", em relação a "Edifício Esplendor", de Drummond e a "Azul e Branco", de Vinicius de Moraes, a fim de formar um quadro teórico-crítico do sentido de moderno na poesia brasileira em sua relação com a arquitetura. Os três autores e suas perspectivas acerca do espaço são, então, finalmente confrontados com o poema "Uma coisa casa", de Eucanaã Ferraz, poeta contemporâneo. Caracteriza, dessa maneira, o fim do moderno. Anotações do curso de pós-graduação, do segundo semestre de 2006, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP.

farão o que os alpendres remansos,
alargando espaçoso o tempo do homem
de tempo atravancando e sem quandos.
Mas ela já veio com a calma que virá
ao homem daqui, hoje ainda apurado:
em seu tempo amplo de tempo, de Minas,
onde os alpendres espaçosos, de largo.

Os dois poemas são imagens especulares com alguma alteração. Naquele esquema antes desenhado em tabela, correspondem aos poemas 14 e 24 respectivamente, em que há repetição da mesma divisão estrófica: ambos são divididos em duas estrofes de 8 versos, em que cada uma equivale a duas quadras, sintática e semanticamente. No jogo do espelho, os poemas são o mesmo, sem sê-lo. São dois, mas são um só, ao mesmo tempo[66]. A primeira estrofe do poema 1 está espelhada na segunda estrofe do poema 2. As primeiras alterações são substituições de palavras e expressões por sinônimos: *sem ânsia* > *remansos*; *lhano* > *calmo*; *crispado* > *apurado*. Seu campo semântico é o do tempo, enquanto no poema anterior era o do espaço. Será isso a possibilitar a mudança da palavra final de ambos os poemas de *lago* para *largo*. Em "Mesma mineira em Brasília", a disposição é temporal e, por isso, mais abstrata. A relação com a cidade torna-se menos comparativa visualmente, menos táctil. Poderíamos apenas pensar numa gradação em direção à abstratização de um poema a outro, no entanto, trata-se de um lugar específico da realidade brasileira que concentra, em profundidade, nossas formas singulares[67].

---

[66] As imagens de duplo e de fusão entre mesmo e outro são formas as mais significativas na crítica de José Antonio Pasta Jr., que extrai da renitência de suas aparições na literatura brasileira conseqüências reflexas à formação histórica brasileira, feita de modernizações conservadoras e da impossibilidade, com isso, da formação plena de nossa subjetividade. Antes, elas compunham a notória formulação de Paulo Emílio Salles Gomes em *Cinema, Trajetória e Subdesenvolvimento*: "Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro" (Dialética do Mesmo e do Outro), da qual Pasta extrai conseqüências e interpretações para a compreensão de nossa literatura. Cf. "Le rythme singulier d'une formation historique". In: PASTA JR, J. A. et PENJON, J. (org.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Sourbonne Nouvelle, 2004 e, principalmente, "O romance de Rosa". In: *Revista Novos estudos Cebrap*,no.55, novembro de 1999 ; Paulo Emilio Sales GOMES. *Op. cit.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 77.

[67] Recentemente, ambos os poemas foram matéria de discussão em dois ensaios críticos, de Luis Alberto Brandão Santos ("A cidade arcaica") e de Vagner Camilo, em resposta e comentário ao texto do primeiro ("De

O assunto, anunciado nos títulos, é a presença de uma mineira na nova capital do país. Não se trata de descrever a mulher, somente, mas de descrever e pensar a cidade através dela. A mineira traz consigo o passado, cultivado nas varandas, nos alpendres, na vida fluente desenhada em tempos anteriores ao que anuncia Brasília e sua arquitetura. A princípio, pela aparência formal do poema 1, Minas e Brasília são lugares separados (pelo asterisco). Haveria, assim, entre elas um limite formal, posto, todavia, em suspeição pelas estrofes formatadas da mesma maneira. Desde já, então, vemos que a possibilidade de limites será o tempo todo desmentida, de muitos modos, o que será confirmado ainda na inversão de ordem das estrofes, do poema 2. Tudo parece se alterar, sem que haja de fato alteração.

"Uma mineira em Brasília" começa com o locativo "aqui". O *eu poético* se anuncia, logo de saída, na cidade, vendo tudo desse ponto de vista. E o que vê? Nada além daquilo que já conhecia no passado: "as horizontais descampinadas" opostas às "cidades cãibra", forma ampla já antes conhecida. Condensa a amplidão da cidade nova nas formas das casas de Minas, de onde vem a mulher que descreve. Não quaisquer casas, mas as antigas de fazenda, similares à casa-grande de engenho. Sendo assim, aquilo que os homens de Brasília

---

poetas, funcionários e engenheiros"). Ainda que ambos tenham interpretações discordantes, quanto ao fato de ser Cabral crítico (na leitura de Santos) ou conformado (para Camilo), no que diz respeito à construção de Brasília, há algo que os une, para além do diálogo explícito travado. Antes de nos importar a discordância das leituras de ambos, chama a atenção o desdobramento dado nos artigos à detecção da afinidade entre a poética cabralina e a arquitetura moderna. Para além da verificação dos pontos coincidentes entre os princípios de ambas as artes (poesia e arquitetura modernas no Brasil), os dois críticos estão procurando identificar a qualidade das relações estabelecidas entre João Cabral e Brasília, especificamente. E nisso temos um passo importante. Infelizmente, nem um nem outro vai além de afirmações categóricas, extraídas da interpretação de alguns versos, preocupados, os dois, em definir se o lugar do poeta está entre os avançados e críticos ou entre os conservadores, para não dizer reacionários. Fica definida na polêmica entre os críticos, de novo, uma dualidade que já apontávamos como um limite da própria concepção de Cabral acerca do Brasil, ainda que compreensível pelo contexto. Ao final, os dois ensaios críticos deixam ao leitor a tarefa de aderir a um ou outro posicionamento político, desvinculados da tarefa literária. Julgamos João Cabral por sua adesão crítica, ou laudatória, a Brasília e não por aquilo que o poeta realiza em poesia. Ainda assim, estamos diante de dois autores que se propõem a tarefa de pensar Cabral por novas vias. Cf. SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Aletria – revista de estudos de literatura*, 1998-1999, pp. 85-90 e CAMILO, Vagner. *Op. cit.* Agradeço ambas as indicações e cópias dos textos a Vinicius Dantas e Iumna Simon.

conquistarão já existe na mineira: a falta de ânsia, a lhaneza, o estar à vontade. Veio com ela e de seu passado. A nova capital, símbolo do futuro utópico, das transformações recentes do país, tem a conquistar o que já fora dado em outros tempos, nas casas-grandes e de fazendas. A linha do tempo foi suprimida e resumida a um ponto de convergência, como se a realidade nacional tivesse como destino a repetição infinita. Passado, presente e futuro são indistintos. Assim como o são espaço e tempo.

"Mesma mineira em Brasília" torna a repetição acintosa. É a segunda visita da mulher ou se trata de uma repetição em que, supostamente, teríamos uma reversão do ponto de vista? Qualquer elucubração se esvai e perde o sentido porque a repetição é estrutural e todas as perguntas e notações desse tipo conduzem à ordem conjuntural do poema. De tal modo que o poema 2 começa com a descrição de Brasília como a cidade produto da arquitetura moderna, seguindo as leis da produção industrial, mas já absolutamente imiscuída ao Brasil antigo. A cidade parece uma cunha a abrir resistência no passado e, todavia, faz-se da mesma matéria das casas-grandes. Caio Prado Jr. interpretava, em 1942, esse movimento singular brasileiro e que serve à nossa constatação no poema de Cabral:

> Analisem-se os elementos da vida brasileira contemporânea: "elementos" no seu sentido mais amplo, geográfico, econômico, social, político. O passado, aquele passado colonial que referi acima, aí está, e bem saliente; em parte modificado, é certo, mas presente em traços que não se deixam iludir. Observando-se o Brasil de hoje, o que salta à vista é um organismo em franca e ativa transformação e que não se sedimentou ainda em linhas definidas; que não "tomou forma". É verdade que em alguns setores aquela transformação já é profunda e é diante de elementos própria e positivamente novos que nos encontramos. Mas isto, apesar de tudo, é excepcional. Na maior parte dos exemplos, e no conjunto, em todo caso, atrás daquelas transformações que às vezes nos podem iludir, sente-se a presença de uma realidade já muito antiga que até nos admira de aí achar e que não é senão aquele passado colonial.[68]

[68] PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 10 e 11.

A leitura que faz José Antonio Pasta Jr.[69] do mesmo trecho destacado de Caio Prado nos auxilia ainda mais na compreensão de João Cabral. Diz o crítico literário que o que se nota é uma descrição particular do andamento histórico do país, a qual resultará em formas estéticas únicas. Essa percepção não está apenas em Caio Prado Jr., como explica o crítico, mas em muitos outros intérpretes *clássicos* de nossa história, que apontam para um movimento histórico feito em ciclos, os quais repõem incessantemente antigos valores. O resultado disso está na convivência, sem contradição, de valores e tempos distintos – o Brasil colonial justaposto e misturado ao Brasil burguês e industrial, como se um fosse contíguo ao outro. Se por um lado, Cabral repõe a leitura dualista, limitada e predominante durante um período em nosso desenvolvimento intelectual, por outro, na forma do poema, na construção profunda do poema, o dualismo não resiste, mais uma vez. Desta vez, no entanto, sobrevém a "dialética dos contrários" e, para falar ainda com Pasta, sem síntese:

> (...) essa junção inextricável, em um mesmo princípio, de movência obrigatória e fixidez inamovível, de metamorfose contínua e pura repetição, indica, para a fórmula de base que aqui se trata de identificar, o estatuto da contradição insolúvel. Agitada internamente por uma movência interminável ou movimento pendular contínuo, ela se mexe incessantemente sem, no entanto, sair jamais do lugar. Assume, assim, a configuração de uma espécie de dialética negativa, que a contradição faz bascular sem parada, mas que não conhece superação ou síntese propriamente ditas.[70]

A forma conciliatória dos contrários ainda está aí, nesses poemas, mas menos acomodada do que em poemas antes vistos. Talvez o motivo esteja na escolha da matéria. Fazer de Brasília o centro dos poemas faz convergir para essa estruturação formal, antes

---

[69] Cf. PASTA JR, "Le rythme singulier d'une formation historique". In: PASTA JR, J. A. et PENJON, J. (org.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Sourbonne Nouvelle, 2004

[70] PASTA JR. "O romance de Rosa". *Op. cit.*, p. 161.

descrita, expondo as contradições do projeto construtivista que já estavam na construção da nova capital e de que os poemas não conseguem se desviar. Brasília, espelho de nossa moderna industrialização, resulta numa forma misturada à arquitetura colonial e agrária, como a repetir o destino da impossibilidade de construção do novo, dada a insuperabilidade do passado. A interpretação crítica de Mário Pedrosa é lúcida em relação ao que Brasília, como nova capital do país, representava no curso de nossa história e formação, diz ele:

> Eis, então, que surge a idéia de criar uma nova Capital precisamente para esse Brasil que já superou a fase colonial dos oásis. Mas como? Pelo velho processo das "tomadas de posse" da terra quase simbólicas, pelas implantações maciças de civilizações e a dominação mecânica de um solo despovoado, solitário, por uma técnica importada. Quer-se, então, fundar uma Capital ou plantar novo oásis? Brasília participa ainda da concepção civilização-oásis.
>
> (...)
>
> Não é à toa que algo de contraditório se esconde no invólucro moderníssimo de sua concepção. Para a parte do país que conta econômica, social e culturalmente a fase de simples ocupação de parcelas de territórios, enquistadas à maneira de oásis, pelas virgens hostilidades da natureza envolvente, pertence ao passado. (...) Instalar-se-ia assim o centro político-administrativo do Brasil de novo num oásis, isto é, numa colônia de ocupação afastada das áreas onde se desenvolve o processo vital de crescente identificação entre sua história "natural" e sua história cultural e política.[71]

Ora, talvez algo dessa contradição condensada no projeto máximo da utopia moderna no país tenha impregnado não só os poemas de Brasília, mas a obra de Cabral a partir de meados dos anos 50. Se a construção monumental de intervenção da arte moderna na organização da sociedade brasileira se edifica sob a desertificação do país, num pedaço afastado daquilo que a história, a duras penas, construía, então, os poemas de João Cabral, refazem, em sua estrutura, aquilo que já estava posto na conformação mais moderna e avançada do país. O moderno só

[71] PEDROSA, Mário, *op. cit.*, p. 391.

resiste na ausência do homem ou na conformação de um novo homem – "Se não for povoada, ou melhor, superpovoada, uma outra coisa vai habitá-la. E se acontecer, será tarde demais: não haverá lugar para pessoas. Elas se sentirão tacitamente expulsas." A explosão aterrada e aterradora é de Clarice Lispector, em sua visita a Brasília, que ela registra em crônica impressionante[72]. Alberto Moravia, em visita a Brasília em 1960, registra impressão semelhante: "a impressão de gigantismo arquitetônico e, portanto, de esmagamento e aniquilação da figura humana permanece e se afirma durante toda a visita".[73]

De forma oposta ao que definira Gropius, o projeto de Lúcio Costa para Brasília não se constituía a partir da definição de funcionalidade, ou seja, como a forma-tipo que se estabelece a partir das demandas da função, mas se faz como molde para o real, que deve se transformar para adequar-se àquela novidade:

> A cidade não será, no caso, uma decorrência do planejamento regional, mas a causa dele: a sua fundação é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região. Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto e sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial.[74]

A impressão de Clarice Lispector foi também a de fusão de tempos, contudo em sentido ruinoso e não construtivo: "Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo." (...) "Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas."[75] A confusão entre os tempos que era, contudo, pressuposto do projeto, como assinalara o próprio Lúcio Costa, no trecho anterior, troca de sinal tanto no

---

[72] LISPECTOR, Clarice. "Brasília", in: *Visão do Esplendor*. Impressões Leves. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
[73] MORAVIA, Alberto. "Brasília barroca". Caderno *Mais!, Folha de S. Paulo*, 25 de janeiro de 2009 (publicado originalmente no *Corriere della Sera*, 28 de agosto de 1960.
[74] COSTA, Lúcio, *Op. cit.*, p. 94 – depoimento de 1957.
[75] LISPECTOR, *op.cit.*

espanto de Clarice, quanto na análise de Mário Pedrosa:

> A sabedoria de Lucio Costa consistiu em aceitar a incongruência inerente ao programa, e, evitando toda solução de meio-termo, ou eclética, decidir resolutamente pelo lado inexorável, dadas as condições objetivas imediatas: o reconhecimento pleno de que a solução possível ainda era na base da experiência colonial, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz ou, numa evocação mais "moderna" e otimista, fazendo pousar docemente sobre sua superfície a forma de uma avião.[76]

Ora, as formas mais arcaicas e mais modernas no Brasil pareciam absolutamente intercambiáveis. Tanto faz a cruz colonizadora ou o avião, o sentido continua o mesmo. Não é à toa, assim, que os poemas da mineira em Brasília portam imagem semelhante: o otimismo de Brasília é a repetição do gesto fundador de nossa condição colonial e atrasada. João Cabral captura e condensa esse paradoxo na imagem da visita da mulher à nova capital. De tal modo que as contradições se ampliam para a relação entre o homem e a mulher (ou se reduzem?), fazendo vir à tona os antigos valores patriarcais, que se mostram ainda atuais. Associado à figura feminina o poema ganha, estranhamente, um erotismo (perigoso), entre vulgar e delicado: o homem, mesmo que entendido como espécie, é caracterizado pelo agarrotamento, pela cãibra, pelo fechamento, pelo crispado. Sua virilidade se associa a essa dureza e impermeabilidade. Enquanto a mulher surge não apenas como objeto do poema, mas, primeiro, na adjetivação das casas-grandes como "casaronas de alma fêmea", e depois nos alpendres com seu jeito feminino, aberto, receptivo. A escolha do termo "casaronas" dota a casa-grande de olhar grosseiro e machista[77], daí a reposição do patriarcalismo. Semanticamente, esse aumentativo feminino (inexistente em língua portuguesa) ganha a carga

---

[76] PEDROSA, Mário, *op. cit*, p. 391.

[77] O mesmo perigo ronda o poema "A mulher e a casa", de *Quaderna* e outros poemas do mesmo *Educação pela pedra*: "Na Baixa Andaluzia", "Nas covas de Guadix" e "Nas covas de Baza". Nesses, as mulheres são **reduzidas** aos objetos a que são comparadas.

do olhar patriarcal, de dentro da casa-grande. Similar, aliás, à escolha de Gilberto Freyre para "terra garanhona", na descrição do solo massapé (cf. Capítulo 1, parte 5). O cimento de Brasília se faz, portanto, não apenas da arquitetura colonial, mas do modo patriarcal de estar no mundo, que no poema 2 se mostrará vivo. Com um vem o outro. E no eu poético, a mesma mistura acontecerá. A subjetividade instaurada em ambos os textos não escapa às determinações de nossa formação e o eu poético falará de seu lugar de classe. O que em "Os reinos do amarelo" parecia dúbio, *esquisito*, indefinido, nos dois poemas de Brasília (do mesmo volume), surge escancarado. A violência que se via no desejo de dissipação do atraso ressurge nos poemas de Brasília pela reprodução estrutural de um sentimento autoritário que parece residir no fundo do projeto racional moderno, de ordem monumental, como é o caso de Brasília. Diz ainda Moravia, na mesma visita à cidade: "A atmosfera ditatorial é, por outro lado, confirmada pela solidão metafísica dos lagos de asfalto em que surgem os edifícios. Essas solidões urbanas antecipadas nas perspectivas de De Chirico e Salvador Dalí expressam muito bem o sentido de mistério e desorientação que o homem moderno sente diante dos poderes que o governam".[78]

Em João Cabral, a percepção da dependência dialética parece resultar numa forma menos consciente e controlada, mas nem por isso inexistente. Em função disso, a análise dos poemas revela aquilo que a aparência imediata dá a impressão de não estar lá [79]. Isto é, há nos poemas uma relação entre a obra e a sociedade que a determina, formalizada de modo algo

---

[78] MORAVIA, *Op. cit.*

[79] Não é função do artista o estudo sistemático dos mecanismos da sociedade em que vive, mas sua obra, de alguma maneira, formaliza os traços e a dinâmica dessa sociedade. A partir da forma romance, Schwarz explica o processo: "Assim a junção de romance e sociedade se faz através da forma. Esta é entendida como um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e do real, sendo parte dos dois planos. Sem descartar o aspecto inventivo, que existe, há aqui uma presença da realidade em sentido forte, muito mais estrita do que as teorias literárias costumam sugerir. Noutras palavras, antes de intuída e objetivada pelo romancista, a forma que o crítico estuda foi produzida pelo processo social, mesmo que ninguém saiba dela.(...) Nesta concepção, a forma dominante do romance comporta, entre outros elementos, a incorporação de uma forma da vida real, que será acionada no campo da imaginação." SCHWARZ, Roberto. "Pressupostos, salvo engano, da dialética da malandragem". In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 141.

inconsciente, por mais que a consciência de João Cabral tenha tentado bani-la.

Considerações finais

Pode-se dizer que a poesia de João Cabral sofre por sua indefinição de lugar. Indefinição mesma que detectávamos no poema "A descoberta da literatura": que lugar social ocupa o eu poético em sua obra? E, a partir disso, como se define seu projeto estético, pautado pela aproximação das formas populares e, ao mesmo tempo, por seu oposto – as mais sofisticadas formas de arte de seu tempo, constituídas pela racionalidade e não pela tradição? Trata-se de pensar as duas faces de sua poesia, durante tanto tempo compreendidas como duas vertentes incomunicáveis de sua poética, como definições que se articulam em dependência. O vértice comum tem origem na consciência do poeta acerca do subdesenvolvimento, como condição do país. É a partir disso que Cabral intenta a aproximação com a cultura popular, buscando nela a redução da distância entre as classes sociais no país, encenando nos poemas a realização de uma síntese possível entre as diferenças de classe.

Em *Morte e Vida Severina*, o poeta chega ao ápice dessa construção por meio do uso de uma linguagem menos exclusiva, norteado pelo desejo de resolução do caráter de privilégio intrínseco à nossa literatura de país subdesenvolvido. Seu desejo de abertura do poema na direção do homem comum, que se deu pela experimentação com a cultura popular, pela construção do apagamento do eu lírico e do eu poético em nome do Outro, resultou, no entanto, em poemas, muitas vezes, orientados "pela reação imediata e humanitária (não-política portanto) diante do sofrimento" [80]. Diante dessa construção, a "saída" para as

[80] Tomo de empréstimo a expressão de Roberto Schwarz para a crítica ao teatro do *Arena*. Cf. SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política", *Op. cit.*, p. 83.

contradições do país realizada por meio do cristianismo não parece absurda, ainda que irracional. Se o projeto não é político, mas humanitário, há lugar para a solidariedade e a crença na força humana em seu caráter sobre-humano, que a fé constitui. Os poemas do Capibaribe, assim, repõem as contradições do lugar de classe: na medida em que o *Eu* não está implicado na existência do *Outro*, as resoluções de tensões são extrínsecas ao poema e tornam-se apolíticas.

De *Quaderna* a *Serial*, Cabral inclui no poema as formas da modernização através da qual o país se transformava e o desejo de tornar seu poema gesto de intervenção rigorosa sobre a matéria. Da quadra popular à serialização da indústria, Cabral altera o sentido do quadrado ao tentar afastar-se do paradigma europeu e, simultaneamente, dar à forma geométrica combinada à estrofação tradicional um caráter moderno, especificamente local. Aquilo que delineia o sentido da escolha do *quatro* deixa de ser, desse modo, valor preconcebido, para tornar-se constituído no poema ou no livro, como um todo. *Serial*, livro na aparência tão oposto a *Morte e Vida*, no entanto, faz-se também da justaposição entre atraso e moderno, com outras conseqüências. A segunda vertente da poesia de Cabral firma-se, assim, onde o projeto de aproximação da cultura popular falha. A racionalidade se apresenta como nova alternativa ao subdesenvolvimento. Sendo assim, a partir de *Serial*, os poemas fazem reverberar mais alto o curto-circuito de nossa formação, na medida em que o poeta adere à forma da indústria e do desenvolvimento em substituição à tradição popular, arcaica em seu fundamento. Ficarão expostas pelas estruturas dos poemas e do livro, as contradições do país e de um tempo histórico. O problema não estará mais na saída irracional, religiosa ou no abafamento das contradições, mas no fato de que a ordem, como projeto utópico de democratização, terá seu sinal trocado e seu sentido alterado. Tanto a ligação com a tradição popular quanto o adensamento das formas racionais sofrem a redução da visão dualista.

Na medida em que a poesia de João Cabral repõe a percepção dualista, em lugar de

avançar na direção da configuração dialética, ela esbarra nos limites próprios ao interesse da manutenção dessa visão. Circunscrito ainda pelos acontecimentos históricos que desaguaram no golpe de 64 e que interromperam a crença numa possível revolução burguesa, a poesia de João Cabral dos anos 50 e início dos 60, sofre os afluxos das oscilações de seu tempo. O arcaísmo, visto como obstáculo e resíduo, que deveria ser superado e modificado, portanto, por uma sociedade mais justa, torna-se empecilho para a modernização do país. Os poemas, assim, ora encenam forças violentas em relação ao homem pobre, ao trabalhador, ora se condoem na existência do sofrimento e da exploração. O projeto moderno, portanto, só se apresenta plenamente mediante a desaparição do homem e a desertificação do poema. "Paisagens com figuras" é mais que o nome de um livro de Cabral, é mais que referência à pintura, é síntese de um mundo que se faz entre a natureza e a construção, no qual o homem é apenas forma vislumbrada, quando o é.

Por mais que conscientemente Cabral intente o controle e a ordenação da matéria local por meio das muitas divisões pareadas, a escolha da matéria para a composição do poema impõe formas que escapam ao controle do poeta. O fato de ele não se apropriar das contradições, não as faz desaparecer. Quando isso tende a acontecer, como nos poemas do Capibaribe, a homologia pesa. João Cabral parece em alguns momentos afinar-se com a figura da poesia de Drummond o "fazendeiro no ar", na definição de Roberto Schwarz: "o homem que vem da propriedade rural para a cidade, onde recorda, analisa e critica, em prosa e verso, o contato com a terra, com a família, com a tradição e com o povo, que o latifúndio lhe possibilitara. É a literatura da decadência rural."[81]

O lugar crítico da obra de João Cabral de Melo Neto, quando este toma a decisão de incorporar a seus poemas o tempo histórico em que vive, se faz na dura indefinição própria do país. Se os poemas resultam, tantas vezes, em contradições, às vezes violentas, às vezes

[81] SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-1969". *O pai de família e outros ensaios, op. cit.*, p. 92.

melancólicas, outras apolíticas, é porque Cabral arriscou falar de seu país, mas não conseguiu de todo superar os limites impostos por seu lugar de classe. O problema não é individual, mas compunha os quadros mais avançados da arte e da política naquelas décadas. De tal modo que ler João Cabral não é ler apenas as singularidades de saídas pessoais, mas é ver atravessar-lhe o tempo, é entender a complexidade de um país que se desejava moderno, queimando etapas. O resultado é o retorno de anacronismos de toda espécie, integrados à forma do poema, que em sua fixação na racionalidade, é capaz de revelar as incongruências de nossa conformação social, sem, no entanto, assumi-las como parte da constituição da face moderna. Por isso, a razão não se constitui como democratização da forma, nem como esclarecimento, mas como modo de disciplinamento. Do mesmo modo que a tentativa de integrar a tradição popular à poesia resulta em gesto humanitário, mas não político.

♣

Bibliografia

1. Obras do autor

MELO Neto, João Cabral de. *O artista inconfessável* (org. Antonio Carlos Secchin). Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva, 2007.

_____. *O cão sem plumas* (org. Armando Freitas Filho). Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva, 2007.

_____. *Serial e antes, A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. (Seleção de Antônio Carlos Secchin). São Paulo: Global Editora, 1985.

_____. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1982.

_____.*Poesias Completas: 1940-1965*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. *Anais do Congresso Intelectual de escritores e Encontros Intelectuais da Unesco* (promovidos pela Sociedade Paulista de Escritores, em comemoração ao IVº centenário da cidade). São Paulo: Anhembi, 1957.

_____. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

2. Biografia/bibliografia/correspondência do autor

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*.

Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto. 1942-1982*. São Paulo: Nobel/ Edusp/INL, 1987.

SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

3. Discografia

João Cabral de Melo Neto - por ele mesmo. Festa, CD IG 1013, 2000. (Gravação de 1969.)

Antologia poética de João Cabral de Melo Neto. Som Livre, LP 4129, 1982. (Música de Egberto Gismonti).

4. Documentários sobre o autor

Duas Águas - João Cabral de Melo Neto. TV Cultura SP – 1997

Recife/ Sevilha - João Cabral de Melo Neto. Direção: Bebeto Abrantes. Rio de Janeiro, 2003.

5. Entrevistas do autor:

MELO Neto, João Cabral de. "Afirma ter escrito "O Rio" em menos de um mês" – entrevista a Jorge Laclette. *Correio da Manhã*. 23/06/1953.

_____. "Um poeta ganha cem mil cruzeiros" – entrevista a Vinicius de Moraes. *Revista Manchete*. 27/07/1953.

_____. "A fidelidade da palavra concreta de João Cabral" – entrevista a Rinaldo Gama. *Folha de S. Paulo (Ilustrada)*. 10/12/1986. p. A-25.

_____. "Entrevista com João Cabral de Melo Neto" – entrevista a Ivan Cardoso. *Folha de S. Paulo (Folhetim)*. 24/04/1987. pp. B-6 e B-7.

_____. "O engenheiro do verso" – entrevista a Hermes Rodrigues Nery. *Jornal da Tarde (Caderno de Sábado)*. São Paulo, 20/05/1989. p. 10.

_____. "João Cabral de Melo Neto" – entrevista a Augusto Massi e Alcino Leite Neto. *Folha de S. Paulo (Letras)*. 30/03/1991. pp. **6**-1 e **6**-5.

_____. "O pedreiro do verso" – entrevista a José Geraldo Couto. *Folha de S. Paulo (Mais!)*. 22/05/1994. p. **6**-4 e **6**-5.

_____. "João Cabral de Melo Neto refaz o mundo em poemas"/ "O poeta da paixão pela dureza da poesia" – entrevista a Norma Couri. *O Estado de S.Paulo (Caderno 2)*. 14/02/1998. pp. D1, D6 e D7.

_____. Entrevista para a preparação do documentário *Recife/Sevilha: João Cabral de Melo Neto*, a Bebeto Abrantes e Belisário Franca. 08/1998. (inédito)

6. Artigos/resenhas em jornais e revistas (impressas ou eletrônicas)**:**

AMÂNCIO, Moacir. "João Cabral, um giro em torno do mesmo eixo". *O Estado de S. Paulo (Caderno 2)*. 11/01/1990. p. 6.

ARRIGUCCI JR., Davi. "Criação literária como trabalho consciente de construção". *O Estado de S. Paulo (Caderno 2)*. 26/08/2007. p. 9.

ASCHER, Nelson. "Obra de João Cabral de Melo Neto começa ser relançada". *Folha de S. Paulo (Ilustrada)*. 25/08/2007. p. 10.

AZEVEDO, Reinaldo. "A redescoberta de Cabral". *Bravo!* Ano 1, nº 2, novembro de 1997. Depoimentos a Cristina Fonseca; ensaio fotográfico de Eduardo Simões. 1998. pp. 114 a 121.

BARBOSA, João Alexandre. “Uma educação pela poesia”. *Folha de S. Paulo (Mais!)*. 22/05/1994. p. **6**-6.

BRASIL, Ubiratan. “Arquiteto da poesia”. *O Estado de S. Paulo (Caderno 2)*. 26/08/2007. p. 1.

CANDIDO, Antonio. “Poesia ao Norte”. *Folha da Manhã*. São Paulo, 1943.

_____.“Poesia ao Norte”. *Revista José.* Rio de Janeiro: Fontana, nov/dez de 1976.

_____.“Poesia ao Norte”. *Folha de S. Paulo (Especial)*. 10/10/1999.

CASTELO, José. “Poeta da emoção aguda e afiada deixa atrás de si uma máscara”. *O Estado de S. Paulo (Caderno 2)*. 11/10/1999. p. D3.

COUTO, José Geraldo. “João Cabral vai à TV”. *Folha de S. Paulo (Ilustrada)*. 13/03/1997. p. **4**-1.

GULLAR, Ferreira. “Uma faca na alma”. *Folha de S. Paulo (Ilustrada)*. 16/09/2007. p. 12.

_____. “No avesso do verso”. *Folha de S. Paulo (Ilustrada)*. 30/09/2007. p. 14.

João Cabral: morre o maior poeta brasileiro. *Folha de S. Paulo (Especial)*. 10/10/1999.

João Cabral de Melo Neto - Caderno de Literatura Brasileira. São Paulo: Moreira Salles, 1998.

LEITE, Sebastião Uchôa. “João Cabral prefere a ironia ao humor”. *Folha de S. Paulo (Mais!)*. 22/05/1994. p. **6**-6.

_____. “Estudo flagra tensões da lírica entre expressão e construção” - resenha do livro *João Cabral de Melo Neto*, de João Alexandre Barbosa. *Folha de S. Paulo (Ilustrada)*. 19/05/2001. p. E 4.

MATTOS, Carlos Alberto. “Diretores querem fazer poesia com Cabral”/ “Última conversa serve como pré-roteiro para documentário”. *O Estado de S.Paulo (Caderno 2)*. 22/11/1999. p. D3.

MICELI, Sergio. “Mordaça poética” – resenha do livro *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (org. Flora Süssekind). *Jornal de Resenhas*. Discurso Editorial/USP/Unesp/UFMG/Folha de S. Paulo. 14/04/2001. pp. 1 e 2.

MOISÉS, Carlos Felipe. “João Cabral, o mesmo e o outro”. *O Estado de S.Paulo (Cultura)*. 29/09/1990. pp. 1 e 2.

O Estado de S.Paulo. “Morre, aos 79 anos, João Cabral de Melo Neto”. 10/10/1999. p. A13.

Paisagem Tipográfica: Homenagem a João Cabral de Melo Neto, *Colóquio Letras*, no. 157-158, Lisboa, dez. 2000, Fundação Calouste Gulbenkian.

PIMENTEL, Cyro. “Um prefácio: a tradição lírica brasileira.” *Letras e Artes*. 07/12/1952.

PRADO JR., Bento. “A poesia ao sol do meio-dia”. *Cadernos PET-Filosofia*, no. 2, Universidade Federal do Paraná.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva Ramos. “A propósito de O Cão sem Plumas”. *Correio Paulistano*. 17/12/1950.

RODRIGUES, Geraldo Pinto. “A geração de 45 na poesia brasileira”. *O Estado de S.Paulo*

(Cultura). 05/12/1987. pp. 6 e 7.

SAMYN, Henrique Marques. "*Resenha de João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*, de José Castello, revista *Speculum* (http://www.speculum.art.br).

SECCHIN, Antonio Carlos. "Resenha de *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*", 03/08/1996, http://www.revista.agulha.nom.br/secchi01.html.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. "Cartas unem João Cabral, Bandeira e Drummond" – resenha do livro *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (org. Flora Süssekind). *O Estado de S.Paulo (Caderno 2)*. 14/02/2001. p. D2.

SILVA, Domingos de Carvalho da. "O Cão sem Plumas". *Correio Paulistano*. 04/03/1951.

STERZI, Eduardo. "Um cenotáfio para o poeta mineral". *Jornal da Universidade/UFRGS*, s/d.

SÜSSEKIND, Flora. "O predomínio do negro". *Folha de S. Paulo (Mais!)*. 22/05/1994. p. **6**-7.

TAPIA, Nicolás Extremera. "João Cabral de Melo Neto e la Generación del 27", *Artifara*, n. 8 (enero-diciembre 2008), sección Addenda, in http://hal9000.cisi.unito.it/wf/ATTIVITA_C/Pubblicazi/Artifara/Artifara-n--8/Addenda/Cabral-generacion_27-revisto.doc_cvt.htm

_____. "João Cabral: de Brasil e España. Notas para un tryecto poético". In *Paisagem tipográfica*. Revista Colóquio Letras, no. 157/158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.217

TEIXEIRA, Ivan. "A teoria do poema em João Cabral". *O Estado de S. Paulo (Caderno*

2). 26/08/2007. p. 8.

7. Fortuna crítica

ANDRADE, Janilto. *Erotismo em João Cabral.* Rio de Janeiro: Calibán, 2008.

ARAÚJO, Homero José V. *O poema no sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. (Tese de doutorado). UFRGS. Porto Alegre, 1999.

ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*.Rio de Janeiro: Nova Fonteira/FBN/UMC, 1998.

AZEVEDO Filho, Leodegário A. de. *Poetas do Modernismo: antologia crítica – vol. VI*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição: morte e vida da palavra Severina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

BANDEIRA, Manuel. "Modernistas". In: *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

BECHARA, Eli Nazareth. *Cabral: dois momentos no tecer da manhã*. São José do Rio Preto: IBILCE/UNESP, 1991.

BOSI, Alfredo. "O auto do frade: as vozes e a geometria". In: *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1991.

BRITTO, Jomard Muniz de. "O cálculo e o acaso em João Cabral". In: *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.

CAMPOS, Augusto de. “Da antiode à antilira”. In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

_____. “Atualidade dos poetas metafísicos”. In: *Verso, Reverso, Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____ et al. *Teoria da poesia Concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. “O geômetra engajado”. In: *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária.* Petrópolis: Vozes, 1967.

CAMPOS, Milton de Godoy. *Antologia poética da geração de 45*. São Paulo: Clube da Poesia, 1966.

CAMPOS, Maria do Carmo (org.). *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção* (sel. , apres. e notas de V. Dantas). São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2002.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. Rio de Janeiro: ABL, 2001.

GARCIA, Othon M. *Esfinge clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

GLEDSON, John. *Influências e Impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição&Permanência*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GULLAR, Ferreira. “Vanguarda e subdesenvolvimento”. In: *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaio sobre arte.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O *Espírito e a letra I -II* (org. Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

LIMA, Luiz Costa. “A traição conseqüente ou a poesia de Cabral”. In: *Lira & Antilira: Mario, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: senac, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese (ensaios sobre lírica*). Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. *Razão do poema (ensaios de crítica e de estética)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MILLIET, Sérgio. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Depto. de Imprensa Nacional, 1952.

_____. *Diário Crítico – vol.V (1947).* São Paulo: Martins, 1949.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PEIXOTO, Níobe Abreu. *João Cabral e o poema dramático*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1972

SAMPAIO, Maria Lucia Pinheiro. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. Assis: ILHPA/HUCITEC, 1978.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. "Do modernismo em 22 à pós-vanguarda em 76". In: *Música popular brasileira e moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks,1999.

SILVA, Homero. *Panorama da poesia brasileira contemporânea*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

STEEN, Edla van. *Viver & Escrever* (vol. I). Porto Alegre: L&PM, 2001.

SOUZA, Helton Gonçalves. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo:

Annablume, 1999.

TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza*. São Paulo: Ateliê/Fapesp, 1996.

VERNIERI, Suzana. *O Capibaribe de João Cabral*. São Paulo: Annablume, 1999.

8. Bibliografia (literatura e assuntos gerais) - brasileira:

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2001.

AMARAL, Aracy. *Arte construtiva no Brasil* – coleção Adolpho Leirner. São Paulo: DBA/Melhoramentos, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

_____. *Mário de Andrade/Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. *O Banquete.* São Paulo: Duas Cidades, 1989.

ANDRADE, Manuel Correia de. *História das Usinas de açúcar de Pernambuco*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Massangana, 1989

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991.

ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova – Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

ARTIGAS, Vilanova. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Nobel/Fundação Vilanova Artigas, 1989.

AZEVEDO Filho, Leodegário A. de. *Poetas do Modernismo: antologia crítica – vol. VI*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

AZEVÊDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo*. João Pessoa: União, 1984.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular – leituras operárias*. São Paulo: Vozes, 1977.

_____. "Cultura e enraizamento". In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira – temas e situações*. São Paulo: Ática, 2003.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1984.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

_____.*Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH, s/d.

_____. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Recortes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____.*Textos de intervenção* (org. Vinicius Dantas). São Paulo: Duas Cidades/34, 2002.

CARDOZO, Joaquim. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Teatro Completo* (cinco volumes). Recife: Fundação de cultura cidade do Recife, 2001.

CASCUDO, Câmara. *Vaqueiros e cantadores. Folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. et VILHENA, Luis Rodolfo. "Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore", in *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1990

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Conformismo e Resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COSTA, Lúcio. "Razões da nova Arquitetura", *Arte em Revista:Arquitetura Nova,* São Paulo, agosto de 1980.

_____. *Com a palavra, Lúcio Costa* (org. Maria Elisa Costa). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

D'ANDREA, Moema Selma. *A cidade poética de Joaquim Cardozo*. Recife, 1998.

FAUSTO, Boris. *O pensamento nacionalista autoritário*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.

FERREIRA, Jorge et REIS, Daniel Aarão (orgs.). *Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difel, 1979.

_____. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da tolerância*. São Paulo: Unesp, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. In: *Obra Escolhida*. Rio de Janeiro: Nova

Aguilar, 1977.

_____. *Nordeste. Idem.*

_____. *Guia Prático, Histórico e Sentimental da cidade do Recife*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco* – vol.3. Rio de Janeiro: Tupy, 1969.

LIMA, Guilherme Cunha. *O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira.* Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997

LISPECTOR, Clarice. "Brasília", in: *Visão do Esplendor*. Impressões Leves. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Marxismo e Teologia da Libertação*. São Paulo: Cortez, 1991.

MACHADO**,** Álvaro**.** *Dossiê Arte Concreta* - **"**Lenora de Barros e João Bandeira falam da exposição "Noigandres"", *Revista Trópico. Idéias de Norte e Sul,* http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1355,1.shl

MELLO, Evaldo Cabral de. *O nome e o sangue*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. *A fronda dos Mazombos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PASTA JR., José Antonio. " Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo". In : BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira – temas e situações*. São Paulo: Ática, 2003.

_____. "Le rythme singulier d'une formation historique". In: PASTA JR, J. A. et PENJON, J. (org.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Sourbonne Nouvelle, 2004.

_____. "O romance de Rosa". In: *Revista Novos Estudos Cebrap*, no. 55, novembro de 1999.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III* (org. Otília Arantes). São Paulo: EDUSP, 1998

Poesia Barroca (org. por Péricles Eugênio da Silva Ramos). São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.

Poesia Concreta. Literatura Comentada (seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico por Iumna Simon e Vinicius Dantas). São Paulo: Abril, 1982.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ROMERO, Sílvio. *Literatura popular em verso*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Casa de Rui Barbosa, 1964.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

_____. *Ao vencedor as batatas.* São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. *Duas Meninas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. "Leituras em competição", *Revista Novos estudos Cebrap*, no. 75, julho 2006.

SCHWARTZMAN, Simon et alli. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000.

SIMON, Iumna M. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

_____ & DANTAS, Vinicius. "Poesia ruim, sociedade pior". *Novos Estudos Cebrap*, no. 12, junho de 1985.

_____. "Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954 – 1969)". *Novos Estudos Cebrap*, no. 26, março de 1990.

_____. "Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século". *Novos Estudos Cebrap*, no. 55, novembro de 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. "A renovação cultural". In: *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do teatro do estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946 – 1964)*. Recife: Ed. da Universidade, 2007

WEFFORT, Francisco. "Origens do sindicalismo populista no Brasil (conjuntura do após-guerra)". In: *Cebrap*,, no. 2, 1972.

XAVIER, Ismail. "A alegoria segunda a tradição: um retrospecto" (fotocópia).

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

9. *Bibliografia – estrangeira:*

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I.* São Paulo: Duas Cidades/34, 2003.

_____. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. *Indústria cultural e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

_____. *Intervenciones: nueve modelos de crítica*. Caracas: Monte Avila Editores, c1969

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 712.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERCEO, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora.*Madrid: Catedra, 1989.

BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1984.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda.* São Paulo: Cosac&Naify, 2008.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento – de Pascal a Sartre.* Bauru: EDUSC, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. *Tensões na poesia modernista desde Baudelaire.* São Paulo: Cosac&Naify, 2007

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Novarquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUILLÉN, Jorge. "Lenguaje y poesia", in *Revista de Occidente*, Madrid, 1962.

HAWKES, Terence. *Metaphor*. Londres: Methuen & Co, 1972.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1970.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LUKÁCS, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965.

MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.

MORAVIA, Alberto. "Brasília barroca". Caderno *Mais!, Folha de S. Paulo*, 25. janeiro. 2009.

RICKEY, George. *Construtivismo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges. Um escritor na periferia.* São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2006.

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

STEVENS, Wallace. *The Necessary Angel*. Nova Iorque: Vintage Books, 1951.

VALÉRY, Paul. “Introdução ao método de Leonardo da Vinci”. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton University Press, 1993.