



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**MARCOS DE SOUZA DA SILVA FILHO**

**O MAR E O CANAVIAL:  
TRANSFIGURAÇÕES DO REAL NA POÉTICA DE JOÃO  
CABRAL DE MELO NETO.**

**Brasília  
2011**

**MARCOS DE SOUZA DA SILVA FILHO**

**O MAR E O CANAVIAL:  
TRANSFIGURAÇÕES DO REAL NA POÉTICA DE JOÃO  
CABRAL DE MELO NETO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria literária e literaturas da Universidade de Brasília (UnB), área de concentração Literatura e Práticas Sociais, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Literatura Brasileira.

**Orientação:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Laura dos Reis Corrêa.

Brasília  
2011



Silva Filho, Marcos de Souza da

O mar e o canavial: transfigurações do real na poética de João Cabral de Melo Neto / Marcos de Souza da Silva Filho. – Brasília: Universidade de Brasília, 2011. 104 f. 27 cm.

Orientador: Ana Laura dos Reis Corrêa  
Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília.

1. Poesia cabralina. 2. Transfiguração. 3. Centro e Periferia.

CDU 81-2(81)

---

## **REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA**

SILVA FILHO, Marcos de Souza da. O mar e o canavial: transfigurações do real na poética de João Cabral de Melo Neto. 2011. 104 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)-Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

## **CESSÃO DE DIREITOS**

AUTOR: Marcos de Souza da Silva Filho.

TÍTULO: O mar e o canavial: transfigurações do real na poética de João Cabral de Melo Neto

GRAU: Mestre em Literatura Brasileira

ANO: 211

É concedida à Universidade de Brasília permissão para reproduzir cópias desta monografia de especialização e para emprestar ou vender tais cópias somente para propósitos acadêmicos e científicos. O autor reserva outros direitos de publicação e nenhuma parte dessa dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem autorização por escrito do autor.

**MARCOS DE SOUZA DA SILVA FILHO**

**O MAR E O CANAVIAL:  
TRANSFIGURAÇÕES DO REAL NA POÉTICA DE JOÃO  
CABRAL DE MELO NETO.**

**COMISSÃO EXAMINADORA**

**Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa**

Orientadora

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Universidade de Brasília.

**Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati**

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Universidade de Brasília.

**Prof. Dr. Homero Vizeu Araújo**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Prof. Dr. Hermenegildo Bastos**

Suplente

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Universidade de Brasília.

**Brasília, 19 de agosto de 2011.**

Para Thyana, Erick e meus pais.

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, primeiramente, aos meus pais que tiveram a rebeldia pessoal de tentar fazer de mim uma pretensão a intelectualismos, sendo que eles mesmos nunca puderam concluir um curso universitário. Assim, se aprendi algo com vocês é que nos cabe sempre a superação de nós mesmos, com muito trabalho e esperança, para além das várias condições contrárias que sempre persistem;

Quero agradecer a Thyana e a criança que a vida me deu, o pequeno Erick, pela paciência e apoio neste trabalho, por vezes tímidos, por vezes imensos, cada um em sua maneira excelente;

Um agradecimento especial à Prof.<sup>a</sup> Ana Laura por acreditar neste projeto de pesquisa;

À Professora Germana pela alegria sem fim, combinada de maneira tão especial com seu enorme conhecimento;

À Professora Deane Castro e ao Professor Alexandre Pilati pelas contribuições pertinentes nos caminhos de discussão dos *Candidos*, ou fora deles, ou mesmo nos idos daquela disciplina na pós-graduação sobre os impasses entre lírica e nação;

Sem me esquecer do Professor Hermenegildo Bastos, que em sua disciplina às sextas-feiras, tenta forjar em nós um espírito crítico que não deixa esquecer as nossas irresoluções como seres humanos e, sobretudo, como brasileiros;

A cada um de vocês, mestres da vida, do coração ou da academia, esse agradecimento inicial. Que saibam sempre de sua importância na minha vida como uma marca que, felizmente contrariando Cabral, não está “longe de minha alma mil metros”;

Quero agradecer também a todos os colegas de discussão nos *Candidos*, em especial à Kárita Aparecida e à Luciana Aguiar, companheiras de crítica literária para uma vida inteira;

Mas também ao grupo de discussão das quartas-feiras, à politicamente (in) correta Clarice, à Marília e ao Carlos, à Luciana “da contemporânea” e ao João Vicente. Que muitos bons vinhos possam ainda ser partilhados entre um bom livro e uma boa briga (como frisado, no *bom* sentido sempre);

Às amigas de longa data, presentes ou não, Dayane e Kelly que me ajudaram a ser o que sou hoje;

Bem como todos aqueles que indiretamente contribuíram para este trabalho: meu muito, muito obrigado!



Fazer o que seja é inútil.  
Não fazer nada é inútil.  
Mas entre fazer e não fazer  
Mais vale o inútil do fazer.

*O Artista Inconfessável,*  
João Cabral de Melo Neto.

## **RESUMO**

Este trabalho de pesquisa estuda a transfiguração da realidade em poesia na obra de João Cabral de Melo Neto. Seu ponto de partida foi a percepção de que a composição das imagens do mar e do canal na poética de João Cabral indicava um caminho de análise que reunia dialeticamente, no mundo dos poemas, as contradições da vida social brasileira, a partir da transfiguração poética da realidade nordestina. Para compreender criticamente esse processo, realiza-se a leitura de alguns poemas de João Cabral com base nos seguintes eixos: a posição da poesia cabralina no sistema literário brasileiro; a relação entre tradição e vanguarda na composição dessa poética; e, por fim, a tensão entre refinamento estético e permanência do regional que se articula no interior do texto poético de Cabral.

Palavras - chave: Poesia cabralina. Transfiguração. Centro e Periferia.

## **ABSTRACT**

This research work studies transfigure of reality in poetry in the work of João Cabral de Melo Neto. Its starting point was the perception that the composition of the images of sea and of canavial indicated a way to analysis which gathered in the world of the poems, in accordance with dialectic criticism, the contradictions of the Brazilian social life, starting from the poetic transfigure of the reality native of northeastern Brazil. To understand that process critically, this work takes place the reading of some poems of João Cabral with base in the following axes: the position of the poetry of Cabral in the Brazilian literary system; the relationship between tradition and vanguard in the composition of his poetic; and, finally, the tension between aesthetic refinement and permanence of the regional which is articulated inside Cabral's poetic text.

Key words: João Cabral de Melo Neto. Transfigure. Center and Periphery.

## SUMÁRIO

**INTRODUÇÃO** \_\_\_\_\_ pg.12

### **CAPÍTULO 1. JOÃO CABRAL NO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO.**

- 1.1 Cabral e a Geração de 45. \_\_\_\_\_ pg. 22  
1.2 A lírica cabralina entre o sujeito e a história. \_\_\_\_\_ pg. 28  
1.3 A escolha transfiguradora de Cabral no interior do sistema literário. \_\_\_\_\_ pg. 33  
1.4 Desumanização e isolamento: em busca do sentido da poesia cabralina no sistema literário brasileiro. \_\_\_\_\_ pg. 38

### **CAPÍTULO 2. PICTURALISMO E TRANSGIFURAÇÃO EM *PAISAGENS COM CUPIM*.**

- 2.1 Cabral e a escola cubista. \_\_\_\_\_ pg. 44  
2.2 Paisagem brasileira transfigurada em quadros poéticos. \_\_\_\_\_ pg. 51  
2.3 Vanguarda à brasileira. \_\_\_\_\_ pg. 54

### **CAPÍTULO 3 – TRANSGIFURAÇÃO DE UM RIO, METÁFORA DE UM POETA. ANTROPOMORFIZAÇÃO E ENLEIO EM *O RIO*.**

- 1.1 O grosso tear da poesia cabralina. \_\_\_\_\_ pg. 57  
1.2 A viagem do Rio: um confronto com a consciência literária do atraso. \_\_\_\_\_ pg. 84  
1.3 “As ondas de cana”: tensão histórica entre refinamento estético e permanência do regional. \_\_\_\_\_ pg. 91

**CONSIDERAÇÕES FINAIS** \_\_\_\_\_ pg. 96

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** \_\_\_\_\_ pg.102

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como núcleo central o estudo da transfiguração<sup>1</sup> da realidade em poesia na obra de João Cabral de Melo Neto.

A crítica literária tem visto esse poeta como um artífice da poesia objetiva, racional, seca, arquitetada formalmente em homologia com a paisagem desértica da geografia nordestina que reflete artisticamente a condição de exclusão social de seus habitantes mais pobres. Entretanto, observa-se que esse reflexo artístico da realidade empobrecida do Nordeste se concretiza a partir da composição de versos de alto refinamento estético que, inclusive, expandem as fronteiras do Nordeste, integrando-o a um conjunto mais amplo que diz respeito à realidade brasileira como um todo, sem que, com isso, os elementos regionais sejam apagados, pois que estão urdidos na tessitura interna dos versos.

O apego do verso à realidade árida e economicamente decadente, uma forma de *mimesis*, exige a construção de formas estéticas potentes, uma *poiesis*, que, para representar a realidade mais dura e seca da terra e da vida nacional, precisa transfigurá-la.

Para buscar compreender esse procedimento artístico da transfiguração, que se realiza como *mimesis* e *poiesis* simultaneamente, procura-se abordar a obra poética de

---

<sup>1</sup> Nesta dissertação, associamos a ideia de processo transfigurador ao procedimento artístico de representação/figuração (*mimesis*) da realidade em termos poéticos, isto é, que exigem uma elaboração estética (*poiesis*) que recria, transforma, deforma ou metamorfoseia a realidade para que seja possível representá-la de forma viva. A transfiguração, embora seja parte nuclear da representação artística em geral, assume forma peculiar ao se desenvolver no chão histórico nacional e constituir-se como processo estético intimamente ligado à formação literária no Brasil. Nos momentos decisivos da formação de nosso sistema literário, os escritores, diante da necessidade de adaptar os modelos estéticos europeus, herdados no processo colonial, à especificidade física e social da terra, colocavam-se na situação de exaltadores da realidade local, que era por eles transfigurada poeticamente de forma bastante idealizada. Entretanto, decorria dessa situação, frequentemente, uma tendência alegórica, ligada à necessidade de imprimir a cor local ao tecido poético, que deixava perceber a dura realidade que subsistia na recriação idealizada do Novo Mundo. João Cabral, embora de maneira diferente da adotada pelos poetas desses primeiros séculos de literatura no país, também dará relevância ao pictórico e ao concreto da realidade brasileira transfigurada em objeto literário, o que ilustra, ao mesmo tempo, a permanência e a transformação desse peculiar processo transfigurador na nossa literatura, em articulação com o que servia de substrato àquela primeira expressão nativista, agora, ela mesma já bastante transfigurada em relação ao que havia sido outrora o nativismo (CANDIDO, 2000). Pela centralidade dessa questão para esta dissertação, o problema da transfiguração estética será retomado com mais detalhamento no primeiro capítulo deste texto e será evocado também ao longo de outros momentos da pesquisa.

João Cabral a partir de três eixos que articulam a poesia à vida social do país: a posição da poesia cabralina no sistema literário brasileiro, levando-se em conta as continuidades e rupturas entre diferentes momentos e formas de transfiguração artística da terra na poesia brasileira; a relação entre tradição e vanguarda na composição dessa poética marcada por um picturalismo que transcende o documental ou o descritivo para alcançar, com força vital, os elementos contraditórios da dinâmica da história nacional; e, por fim, a tensão entre localismo e cosmopolitismo, entendida na perspectiva da relação entre refinamento estético e permanência do regional, como elemento significativo na produção da transfiguração da realidade em poesia.

O ponto de partida deste estudo foi a hipótese de que a recorrência das imagens transfiguradas do **mar** e do **canavial**, se não constituíam uma síntese do processo de transfiguração da vida objetiva em poesia na obra de João Cabral, no mínimo, se mostravam como indicativos de uma construção poética que representava dialeticamente o país real. A realidade nacional, como processo social e histórico, aparece condensada poeticamente no curto circuito provocado pela transfiguração estética do mar e do canavial em imagens vivas que unificam e separam: o exterior e o interior geográfico e político do país; o passado e o presente; o moderno e o arcaico; os elementos extraliterários e a sua internalização na obra; as formas estéticas estrangeiras e sua adaptação à realidade nacional; o centro e a periferia; o universal e o local.

A partir dessa hipótese, desenvolveu-se um estudo da obra de João Cabral de Melo Neto que, considerando-se os limites de uma dissertação, exigia um recorte para que fosse composto o *corpus* específico deste trabalho de pesquisa. Assim sendo, optou-se pela seleção dos seguintes poemas: **Paisagens com cupim**, de *Quaderna* (1959) e *O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1953). Além desses dois poemas, analisados mais detidamente, serão trabalhados também trechos de **Psicologia da composição**, de *Psicologia da composição* (1947); trechos de **O vento no canavial**, de *Paisagens com figuras* (1954); e, na conclusão, uma breve leitura comparativa dos poemas **O mar e o canavial** e **O canavial e o mar**, de *A educação pela pedra* (1965).

Essa seleção se liga, inicialmente, à hipótese que foi o ponto de partida desta pesquisa, isto é, compreender o processo de transfiguração do mar e do canavial em imagens poéticas; entretanto, ao longo do trabalho, foi se configurando a necessidade de

entender como a obra de João Cabral se insere no sistema literário brasileiro; representa artisticamente de maneira peculiar o chão histórico nacional; e explora esteticamente a tensão entre localismo (elemento regional) e cosmopolitismo (refinamento estético) para compor uma poética extremamente ligada ao real e, ao mesmo tempo, marcada por um alto nível de elaboração estética.

Assim sendo, a compreensão do apego à realidade na obra de Cabral reclama leituras que se apeguem à questão estética e à construção poética de *topos* figurativos das obras. De tal modo, esta pesquisa procura também considerar dados concretos de rima, metrificação, estrato, entre outros, para entender como se dá essa transfiguração do real e sua importância para o entendimento da obra cabralina.

João Cabral é sempre colocado como um dos nossos grandes poetas, figurando ao lado de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Cecília Meireles. Por ano são editados vários estudos sobre sua obra, sejam artigos, sejam livros críticos, assim não é de surpreender que seus poemas tenham recebido, nas últimas décadas, muitas leituras, resultado do influxo das várias vertentes surgidas no caldo teórico dos estudos literários no Brasil.

Contudo, entre o grande número de pesquisas recentes sobre sua poesia, há pouca variação efetiva na interpretação de sua obra. Parece haver certa “fixação crítica”, como se sua fenomenologia dentro da história literária brasileira já estivesse bem explicada e não exigisse novos olhares e perspectivas.

Entretanto, é evidente que uma poética tão densa, que reclama o deslocamento do olhar, mantém vivo o conjunto da obra do poeta, que permanece mais como indagação que como resposta, mostrando-se capaz de despertar ainda muitas discussões, apontando para questões que a crítica moderna ainda não conseguiu de todo captar com o devido mérito. Em suma, ao mesmo tempo em que escrever sobre João Cabral nos leva para um mundo cheio de perspectivas críticas antes desconhecidas, também se torna uma tarefa árdua, na medida em que há um *corpus* imenso de estudos sobre o escritor.

Este trabalho pretende nadar um pouco “contra a corrente” que tem sido usualmente empregada nos estudos cabralinos. Pretende-se sugerir o sentido da relação entre vanguarda e prosaísmo empreendido em algumas passagens da obra do poeta e como esse dado estrutural se relaciona à perspectiva de interpretação, ora positiva, ora

negativa, de certos dilemas de formação da nação brasileira, por meio da literatura que Cabral nos apresenta.

João Cabral, cujo livro de estreia, *Pedra do sono*, é de 1942, costuma ser vinculado pela crítica à Geração de 45, que, sendo refratária às, já não tão novas, inovações modernistas, voltou-se para o refinamento formal em busca da poesia pura, distante do cotidiano concreto e mais afeita a temas elevados, na tentativa de fazer do poema um mundo fechado em si mesmo, ainda que tenha acolhido e conservado certos elementos consolidados pela geração de 22, como o verso livre, por exemplo.

Cabral é associado a Geração de 45 não apenas pela contiguidade temporal (as décadas de 40 e 50) entre a sua produção e a dessa geração de poetas, mas também por partilhar com eles alguns traços estéticos, como o hermetismo e o refinamento da linguagem. Entretanto, a crítica também percebe o quanto Cabral se destaca entre os poetas de 45, alcançando uma posição diferenciada que o coliga de forma contraditória a outros momentos da Literatura Brasileira, ou à tradição interna da produção poética nacional, como pretendemos demonstrar, mais adiante, nesta dissertação.

Assim, é possível reconhecer traços da poesia de Drummond e de Murilo Mendes na obra de Cabral, e também da tradição modernista, da qual retoma padrões que lhe asseguraram uma poética que não submergiu no ideal de pureza e na via das vivências psíquicas, elementos esses perseguidos por seus contemporâneos. Cabral vai, por exemplo, se aproveitar da matéria prosaica, laborando sobre um já concedido exotismo regional, indo buscar, no baú nativista de 22, os guardados folclóricos e a linguagem que se quer espontânea, para dar realce à realidade nordestina. Dessa forma, em seus versos se refazem, em chave estética renovada, dilemas literários e históricos que já se anunciavam nos momentos iniciais da formação de nosso sistema literário.

Os versos que fazem parte de *O Rio* (1953), por exemplo, refazem as etapas do curso geográfico percorrido pelo protagonista que nomeia a obra, e, ao refazer-se esse percurso, são retomados elementos regionais já configurados de forma diversa na produção poética anterior em torno da relação entre as formas estéticas e a realidade local.

No poema, o Rio é a entidade que assume o duplo papel de eu - lírico e de objeto da sua própria poesia. Seguindo uma constância de cartógrafo ou de escrivão profissional para o levantamento e o registro de dados, perpassa traços típicos da

paisagem, cruzando com a gente dos caminhos e problematizando a descrição do cultivo da terra. Assim, o Rio se poetisa, vendo a si mesmo no agreste, pois ambos, Rio e paisagem, têm

O mesmo soluço seco  
Mesma morte de coisa  
Que não apodrece mas seca

(MELO NETO, 2003, p. 123.)

Refratária ao pitoresco, à celebração da terra pela terra, ao elogio do homem típico, à louvação da paisagem como etos que esquadrinha a realidade, a poesia de Cabral desmistifica a ambiência regional, ao mesmo tempo em que a retoma, mostrando-a sempre sob o ângulo da penúria e da corrosão. Há algo que rói a poesia cabralina, retirando dela a aparência de aprofundamento subjetivo e de transbordamento de sentidos (SECCHIN, 1999).

No entanto, é importante ressaltar que, mesmo diante do “estofa cariado”, a poesia surge e é legítima enquanto expressão artística, e não como documento ou simples relato da aspereza geográfica. Assim, a poesia de Cabral, mesmo em adesão com a realidade dura e seca do Nordeste, se trai metodologicamente no seu procedimento declarado de buscar somente aquilo que é empírico. Ela traz junto consigo sempre a abstração imaginária, que procura se dobrar às coisas vistas, sendo essa abstração sobre a matéria local, e não propriamente a matéria local em si mesma, o meio possível da exploração do visível que o poeta empreende.

Nos poemas que se intercalam na obra *Paisagens com figuras* (1954), a paisagem se sucede em figuras humanas, passando de uma série natural à cultural, já amplamente explorada em *O Rio* (1953). Contudo, é interessante a configuração lírica de alguns poemas como **O vento no canavial** que associa a cana ao mar e dessa tensão entre o litoral e o interior de Pernambuco decorre que o canavial

É como um grande lençol  
Sem dobras e sem bainha:  
Penugem de moça ao sol  
Roupa lavada estendida

(MELO NETO, 2003, p. 151.)

O canavial, fruto da paisagem histórica pernambucana, ganha outro contorno, “oculta fisionomia”, graças ao movimento do vento, que é a busca do domínio estético e enleio empreendido pelo eu-lírico sobre a natureza anônima e “sem feições” do canavial, pois,

Se venta no canavial  
Estendido sob o sol  
Seu tecido inanimado  
Faz-se sensível lençol

(MELO NETO, 2003, p. 150.)

Portanto, é dessa tessitura entre o abstrato e o concreto que resulta uma esquematização visual do objeto descrito e a transfiguração da paisagem. Todavia, essa plasticidade da obra cabralina, que consegue expressar o prosaico nordestino e revesti-lo em nova proposição estética, entra em diálogo profundo também com as vanguardas européias, principalmente com o Surrealismo e o Cubismo.

É, pois, da vanguarda, que a poesia cabralina se servirá para matizar seu processo de abstração sobre a realidade concreta. Cabral beberá, graças às leituras e convívio com Murilo Mendes, Joaquim Cardozo e Carlos Drummond de Andrade, nas fontes da poesia contemporânea, principalmente no que ela traz de inovação técnica, formalização estética e de busca pela prosificação do verso.

No poema **Paisagens com cupim**, presente na obra *Quaderna* (1959), pode-se vê-lo fazer prosa em poesia (não prosa poética, nem poema em prosa, mas poesia que fica do lado da prosa pela importância que concede a seus estratos linguísticos):

Lá o mar entra fundo no rio  
E em passos de rio, corredios,  
Derrama-se em todos os tanques  
Por onde a salmoura dos mangues

(MELO NETO, 2003, p. 236.)

Utilizando-se da quadra como molde controlador, quase como uma função cartesiana, o poeta consegue desdobrar um objeto em quantas partes forem necessárias para sua completa explanação.

De madeira muito roçada  
 Das paredes muito caiadas  
 De ancas redondas, usuais  
 Nas casas velhas e animais

(MELO NETO, 2003, p. 235.)

Por intermédio dessa divisão analítica, que trabalha sempre em duas frentes (litoral/interior, mar/ canavial, Olinda/Recife,) se delinea o caráter auto-referencial da poesia cabralina. Esse caráter auto-referencial, que associa a aspereza das imagens criadas à própria linguagem que, segundo Secchin (1999), amputa “do signo o excesso” e desconfia do “transbordamento de significados”, é uma tentativa de mostrar o mecanismo da poesia em funcionamento, “dissimulando na impureza do discurso poético o chão raso da matéria prosaica de que provém” (SECCHIN, 1999, p.15).

Relacionada, desde então, com as frentes vanguardistas abertas pelo concretismo, que montam e remontam a poesia no substrato plástico do papel, quanto com a radiciação regional, a poética de João Cabral se situa no percurso da crise da poesia contemporânea, em sua luta para dizer o mundo. Segundo Nunes (1971), a obra de Cabral cresce

em regime de crise interna e, numa luta consigo mesma, que reflete a própria crise histórica da poesia, submetendo o processo criador a uma análise reflexiva e crítica (...) a problematizar (...) o alcance da lírica moderna. (NUNES, 1971, p. 33.)

Assim, se vê em sua obra um movimento de tensão cujo centro irradiador é a composição de uma forma poética que é o resgate do nativismo, em sua expressão prosaica nordestina, mas que, ao mesmo tempo, submete esse prosaico a uma forma nova, associada às vanguardas da virada do século XX.

Este trabalho, como já dito, pretende entender esta relação, no conflito exposto entre essas duas forças prementes na poesia cabralina, basicamente no embate que o autor propõe entre a figuração do mar e do canavial, “do que é centro, com aquilo que está pelas bordas”.

Em suma, o sentido de representação do processo estético de Cabral acaba achando seu entendimento no plano político do texto, pois como representação artística da vida a poesia cabralina é representação de algo profundo que existe na história do

Brasil, o descompasso entre forma estética e forma social e o desconforto de escrever na periferia do capitalismo. Cabral lida com isso de um jeito peculiar, cuja interpretação, neste sentido, este trabalho quer, ao menos, sugerir. Seguindo os eixos propostos para a abordagem da poesia de Cabral – sua relação com o sistema literário brasileiro; a tensão entre tradição e vanguarda; o rendimento estético do curto circuito entre local e universal –, esta dissertação se divide em três capítulos, unidos pela investigação acerca do processo de transfiguração do real em poesia a partir das imagens poéticas do mar e do canavial.

O primeiro capítulo tratará de estudar a posição de Cabral dentro do sistema literário brasileiro, buscando também compreender seu arsenal estético e retomando certas formulações teóricas da crítica acerca da obra cabralina que nos ajudarão a dar prosseguimento, nos outros dois capítulos, às leituras dos textos literários de Cabral. Iniciamos esse primeiro capítulo relacionando a obra de João Cabral à de seus contemporâneos, com a intenção de ressaltar, especialmente, o quanto Cabral se destaca da Geração de 45. Embora seja a ela associado em função do hermetismo atribuído a sua poética, Cabral também soube tirar proveito estético das formas modernistas de 22 e de outras tendências artísticas que se manifestaram na primeira metade do século XX, como as vanguardas, o concretismo e a poesia de Drummond, Murilo Mendes e Joaquim Cardozo. A partir da leitura de trechos do poema **Psicologia da composição**, procuraremos demonstrar como a poesia cabralina, ao contrário do ideal de poesia pura da Geração de 45, quando aparentemente se fecha sobre si mesma, o faz para alcançar uma representação artística mais profunda de si mesma em relação ao mundo de onde emerge: a realidade brasileira e sua relação com o mundo administrado.

Ainda nesse primeiro capítulo, pensando de que maneira a realidade se faz presente na obra poética de Cabral não apenas pela temática abordada, mas, fundamentalmente, pela elaboração formal dada pelo poeta à matéria lírica, discutiremos a relação entre lírica e sociedade, com base em alguns teóricos que se debruçaram sobre essa relação mediada entre a subjetividade poética e a objetividade da história. Seguindo adiante, para aprofundar a relação da poesia de Cabral com a produção poética nacional no interior do sistema literário brasileiro, procuraremos compreender a ligação do processo de transfiguração do real em poesia na obra de João Cabral com a feição nativista, nacionalista e regional da tradição poética anterior. Para

finalizar esse capítulo, abordaremos brevemente alguns aspectos atribuídos à obra de Cabral pela crítica, como o seu isolamento poético e o a influência de um aspecto desumanizador da arte em sua poesia, procurando reconhecer a forma com a qual o poeta lidou com essa tendência artística considerada desumanizadora em vigor no momento de sua produção poética.

O segundo capítulo tratará das relações de Cabral com a arte de vanguarda, centrando-se no caso específico da arte cubista e buscando entender os dilemas que se apresentam para a subjetividade poética do escritor brasileiro quando se depara com as contradições prementes entre os procedimentos de modernização e a realidade histórica nordestina. Divido em três tópicos, o capítulo pretende, inicialmente, apresentar a aproximação, observada pela crítica, entre a poesia de Cabral e o Cubismo, tendo como fio condutor a leitura do poema **Paisagens com cupim**. A partir desse poema, desenvolveremos nos tópicos seguintes a ideia de que o picturalismo, como forma transfiguradora da realidade nacional em poesia, não se compõe exclusivamente como derivação da arte cubista, mas como procedimento estético de adaptação do externo em interno, retomando criticamente um problema estético e histórico enfrentado pelos poetas dos momentos decisivos da formação de nossa literatura e que, em João Cabral, se expressa ainda, embora em resolução estética mais afinada, o que atesta tanto a consolidação da tradição lírica nacional em formas estéticas amadurecidas, quanto a permanência de limites sociais e históricos de nossa dependência e de nosso atraso ainda não superados. No último tópico, **Vanguarda à brasileira**, buscaremos desenvolver a ideia levantada no tópico anterior, considerando, a partir dos versos do poema, a problematização derivada do contato entre vanguarda e tradição interna no chão histórico nacional.

No terceiro capítulo, faremos uma análise dos caminhos percorridos na obra *O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1953), buscando associar o rio e sua trajetória ao poeta e seu percurso estético na busca de representar, a sua maneira, o “referente indócil” que é a experiência social nordestina – e, de algum modo, a brasileira. Assim, na relação entre Rio e poeta, buscamos reconhecer o grosso tear da poesia cabralina em sua homologia com a realidade a ser por ele representada: as várias contradições de nossa formação literária e social: a

constituição de uma consciência estética refinada em relação ao atraso do país e a tensão histórica entre refinamento estético e permanência do regional na obra de João Cabral.

Por fim, servirá de conclusão a análise que se faz dos pares de poemas **O mar e o canavial** e **O canavial e o mar** presentes na obra *A educação pela pedra* (1965), a fim de buscar sintetizar as principais questões abordadas nesta dissertação.

## CAPÍTULO 1

### JOÃO CABRAL NO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

Este primeiro capítulo se divide em quatro tópicos, todos eles ligados à tentativa de situar a obra poética de João Cabral de Melo Neto no interior do sistema literário brasileiro, a fim de, a partir disso, poder avançar, nos capítulos seguintes, na compreensão e significação de sua produção poética para a literatura no Brasil. Para tanto, estudaremos a relação da poesia cabralina com a Geração de 45, buscando demonstrar, pela análise de trechos do poema **Psicologia da composição**, o quanto Cabral se aproxima e se destaca dessa geração de poetas, recolhendo influências de outras tendências do período e construindo uma forma poética que alcança a representação artística da realidade de maneira peculiar e original, mas articulada à produção literária local e universal.

Para compreender melhor essa transfiguração poética do real que resulta na representação artística da realidade materializada, sobretudo, na estrutura dos versos de Cabral, discutiremos ainda, no segundo tópico, a relação entre lírica e sociedade, a partir de alguns teóricos que se debruçaram sobre essa questão estética e política.

No terceiro tópico, para aprofundar a relação da poesia de Cabral com a produção poética nacional no interior do sistema literário brasileiro, procuraremos compreender a ligação do processo de transfiguração do real em poesia na obra de João Cabral com a feição nativista, nacionalista e regional da tradição poética anterior. Por fim, no quarto tópico, discutiremos brevemente o isolamento poético e a influência de um aspecto desumanizador da arte como elementos atribuídos à obra de Cabral pela crítica, procurando reconhecer de que forma o poeta lidou com essas tendências artísticas em vigor no momento de sua produção poética.

#### 1.1 Cabral e a Geração de 45.

A poesia de João Cabral de Melo Neto constitui uma das mais significativas produções literárias brasileiras do século XX. Seria descabido ter a pretensão de apresentá-la em sua totalidade aqui, levando em consideração que a obra do poeta despontou por volta de 1940 com *Pedra do sono* e foi levada a cabo em mais de 20

obras que são apontadas, quase unanimemente, como grandes frutos da poesia brasileira contemporânea.

Ao aparecer o primeiro livro de Cabral, o surrealismo se encontrava em processo de sedimentação figurativa. A chamada Geração de 45, a partir de então, despontaria, estando numa encruzilhada histórica entre uma vanguarda decadente e as concepções intelectualizadoras da arte de Paul Valery.

Os escritores dessa geração, por outro lado, ganhariam fôlego escolhendo a transcendência e o sentimento do invisível, influenciados também por T.S. Elliot e Rilke, e deixando de lado as teorias de Valery. Era toda uma poesia pura, revivida por esperanças políticas na queda do Estado Novo e no fim da Segunda Grande Guerra. Coube, desse modo, à geração de Cabral o julgamento do modernismo brasileiro, cujo impacto revolucionário se diluíra desde a década de 30.

Contudo, não podemos deixar de entender que esta geração de escritores era herdeira das transformações no modo de se fazer literatura que o Modernismo havia legado. A concepção da poesia como um problema, a função social do poeta, a utilização de processos formais em meio ao verso livre, tudo isso formava uma poderosa tradição, aparentemente negada por muitos poetas de 45. Entretanto, eles trabalhavam também sobre aquilo que negavam, pois a lista de acusações que foi levantada contra a poesia modernista era mesmo o estímulo do qual a nova geração nascia.

Preocupados em captar na essência poética o aprofundamento da realidade psíquica, inspiravam-se na ideia da forma como revestimento de conteúdos significativos, elemento propício à união com um passado de metros e rimas tradicionais com o qual o modernismo romperá. Isso configurava o que se chamou de “reacionarismo estético” de 45, esforço que, por vezes, não conseguia, em contrapartida, o domínio racional da forma e estilizava-se num subjetivismo enfatizado e transcendental.

Cabral, herdeiro dessa geração, por afinidade de idade no campo poético, parece se destacar de maneira peculiar. Como dito por Benedito Nunes (2007), “não se escolhe a Geração que se nasce, escolhe-se a partir dela”. Assim o fez Cabral, que aparentemente preferiu uma escolha diferente à de seus contemporâneos, não renegando

de todo o modernismo, nem se posicionando de modo reacionário em sua geração, mas preferindo a síntese dialética entre as duas tendências.

Nos seus dois primeiros livros, *A Pedra do Sono* (1942) e *O engenheiro* (1945), Cabral assimilou o tom prosaico de Carlos Drummond de Andrade, o relevo plástico das imagens de Joaquim Cardozo e o visionarismo de Murilo Mendes, aspectos que convergem na tendência comum, partilhada por esses três modernistas, de neutralização do lirismo puro.

Citemos algumas passagens do poema **Psicologia da composição** em que Cabral problematiza o alcance da lírica moderna de seu tempo. Assim, o eu-lírico diz na parte VI que nega a “escrita frouxa”, ou a forma “santa e rara”, preferindo a atenção lenta que se desenrola na sondagem do objeto. Desse modo, o poeta se assume como uma aranha em constante trabalho a compor um “fio frágil”, contudo “extremo”, emblema mesmo de sua perspectiva poética que prima pelo hermetismo e pela mineralização da palavra. Contudo, do mesmo modo que se compõe, esse fio frágil corre sempre o risco de se romper ao peso de “mãos enormes”.

## VI

Não a forma encontrada  
como uma concha, perdida  
nos frouxos areais  
como cabelos;

não a forma obtida  
em lance santo ou raro,  
tiro nas lebres de vidro  
do invisível;

mas a forma atingida  
como a ponta do novelo  
que a atenção, lenta,  
desenrola,  
aranha; como o mais extremo  
desse fio frágil, que se rompe  
ao peso, sempre, das mãos  
enormes.

(MELO NETO, 2003, p. 95-96.)

O poema segue, delineando melhor suas escolhas estéticas, afirmando seu mundo feito de “coisas minerais”, gestos cristalizados e a angústia do poeta ao encontrar um mundo prévio já constituído formalmente de natureza fria e morta.

## VII

É mineral o papel  
onde escrever  
o verso; o verso  
que é possível não fazer.

São minerais  
as flores e as plantas,  
as frutas, os bichos  
quando em estado de palavra.

É mineral  
a linha do horizonte,  
nossos nomes, essas coisas  
feitas de palavras.

É mineral, por fim,  
qualquer livro:  
que é mineral a palavra  
escrita, a fria natureza

da palavra escrita.

(MELO NETO, 2003, p. 96.)

Assim, o problema da própria representação poética para Cabral vai se tornando mais agudo, pois o poeta põe em xeque a natureza da palavra escrita, que, como fruto do trabalho poético, cristaliza tudo que ela busca representar. Esse confronto poético com a natureza fria da palavra escrita parece sugerir um certo desconforto do poeta em relação ao próprio hermetismo dos versos que o poeta compôs.

## VIII

Cultivar o deserto  
como um pomar às avessas.

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

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

Cultivar o deserto  
como um pomar às avessas:

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

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

(MELO NETO, 2003, p. 96-97.)

O poema toma a si mesmo como matéria. Nesse sentido, parece se fechar em si mesmo, contradizendo a decisão poética expressa na parte VI de não ser “forma encontrada como uma concha, perdida nos frouxos areais como cabelos”. Entretanto, ao voltar-se para si mesmo, o poema encontra saída para o mundo: escrever é “cultivar o deserto como um pomar às avessas”. Às avessas, o poema expõe passo a passo o processo de transfiguração do mundo e da natureza em palavra escrita, como se recuperasse o próprio gesto de produção das palavras maduras que o compõem.

O poema é a confissão do próprio gesto poético transfigurador que estetiza a vida e a mineraliza em palavra escrita: o que era “fruto” transfigura-se em “palavras maduras”; o que foi “maçã” transfigura-se em “fome”, o que foi “palavra, potros ou toros” transfigura-se em “forma do vazio”. A transfiguração é regida pela precariedade, evidente nas imagens áridas em estado crescente de esvaziamento: deserto>pomar às avessas>nada mais destila>evapora> resta uma fome>contidos>resta a severa forma do vazio. A associação entre escrever e cultivar o deserto insere o ato da escrita no mundo do trabalho reificado<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> “O trabalho, no interior da lógica totalizante do capital, vai se tornando abstrato, alienado e reificado; assim, o homem não se reconhece nos produtos por ele produzidos e a força de trabalho empreendida na consecução dos produtos do trabalho acaba se voltando contra o próprio homem que os produziu. Também o trabalho estético (artístico) é um trabalho concreto e, como tal, produz um valor de uso: satisfaz uma necessidade humana (de expressão, afirmação e comunicação através da forma dada a um conteúdo e a uma matéria num objeto concreto-sensível). (...) Articulada à totalidade da produção

O poema, nessa perspectiva de transfiguração do mundo natural em palavra mineralizada, torna-se partícipe do deserto da reificação da vida, mas, ao mesmo tempo, como produto da transfiguração da vida em poesia, é “pomar às avessas”, que, justamente por se assumir como reificação, erige-se também como resistência. A imagem de “pomar às avessas”, portanto, parece se duplicar (e de fato o dístico “Cultivar o deserto como um pomar às avessas” aparece duas vezes no poema): seja como elemento reificador que aponta na direção da vida no mundo reificado do trabalho do qual o próprio poema é parte, seja como a luta para cultivar o deserto e produzir palavras maduras em um mundo onde nada mais resta vivo.

Estamos diante do olhar da poesia sobre o mundo em uma consciência aguda de si mesma, que se vê como parte do mundo administrado, não conseguindo fugir do deserto que é a própria vida reificada, mas que consegue certa superação pela dupla visão de reificação que o poema deixa ver ao se assumir como “uma severa forma do vazio”. Na poesia de Cabral é importante não perder de vista esta “severa forma”, emblema do processo de transfiguração da realidade de onde a poesia emerge.

Assim, Cabral soube bem retirar das tendências de sua geração alguns elementos que se alinhavam: a matéria prosaica e a prosificação do verso do modernismo junto a certa sondagem interna das coisas do subjetivismo de 45. Mesmo que abertamente declarasse repúdio à poesia pura e à linguagem elevada, a sondagem, típica de sua geração e constantemente presente em sua obra, sempre se regulamenta pelo rigor da forma e pela racionalidade combinada a certa espontaneidade humana ordenada pela sensibilidade poética (CANDIDO, 2002, p.137).

---

humana, a criação literária se apresenta como trabalho, mas que tem como traço fundamental a liberdade. (...). A constituição do trabalho artístico supõe uma relação arbitrária e deformante com a realidade. Essa condição poética transfiguradora da realidade é em si mesma reificadora, na medida em que separa arte e vida, reduzindo o mundo à estrutura literária, transformando-o em uma realidade outra, regida por suas próprias leis. Entretanto, paradoxalmente, é essa mesma condição que faz do trabalho artístico uma práxis diferente da dominante, que não apresenta utilidade ou finalidade imediata, evocando em sua forma constitutiva uma atitude estética de resistência à reificação do mundo, ao trabalho reificado, à dominação da mercadoria sobre as relações sociais humanas. A liberdade está, então, no gesto estético criativo que se configura como prática de liberdade em um mundo onde o trabalho está associado a servidão, alienação e reificação.” CORRÊA, Ana Laura dos Reis.; HESS, Bernard H.. Termos Chave para a prática da crítica literária dialética. In: BASTOS, H. e ARAÚJO, Adriana de F. B.. *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora UnB, 2011, p. 177-179.

No decorrer desse estudo analisaremos mais apropriadamente essa contradição, em que sua sondagem se dá pela forma e não propriamente pela temática. Deste modo, este trabalho tem como pressuposto principal as relações empreendidas entre forma literária e história social, atestando que, no mecanismo de apropriação desta por aquela, se abre a possibilidade de encontrar as tensões e contradições da forma literária quando esta se debruça na representação da forma objetiva.

### **1.2 A lírica cabralina entre o sujeito e a história.**

Tradicionalmente, a poesia é tida como produção literária afastada da história, apontando, sobretudo, para a individualidade, o metafísico e para a autonomia da arte. A lírica define-se, assim, modernamente como uma oposição à narrativa. Essa crítica elege a poesia como o reino da palavra, onde gravita um “verbo mágico” tornando o espaço poético lugar “do sagrado inerente em todas as coisas”, em que se apresenta, portanto, a glorificação da técnica ou “a arte pela arte” (FRIEDRICH, 1991).

Embora haja na obra de Cabral uma grande diversificação temática explorada por meio de vários recursos, a poesia cabralina tem sido vista, exclusivamente, sob o signo da impessoalidade e do antilirismo, nas figuras da pedra e do corte, ou faca. Ou seja, a poesia de João Cabral é tida como recusa ao sentimentalismo exacerbado da lírica portuguesa, ao mesmo tempo em que adere ao ajustamento das rimas duras e prefere o viés sociopolítico ao derramamento confessional. Este trabalho não deixa de levar estes aspectos em consideração, pois eles fazem parte da fatura da obra cabralina, mas tenta ir além deles mesmos, buscando entendê-los de maneira histórica.

Assim, podemos dizer que o processo lírico traz consigo as marcas daquilo que deseja negar. Desse modo, é mesmo a subjetividade colocada em primeiro plano que garante a ligação da lírica com a experiência histórica. Na lírica, o universo interior, por dismantelar o exterior, e reorganizá-lo, recria a partir de dentro o exterior (ADORNO, 1991).

Antonio Candido (2000) fala sobre esse processo no seu ensaio *Literatura de dois gumes*, dizendo que a criação literária é relativamente autônoma, ou seja, “a explicação de seus produtos deve ser encontrada sobretudo neles mesmos” (CANDIDO,

2000, pg. 163). Complementa, em seguida, ao dizer que, mesmo sendo um sistema autônomo, a literatura é também instrumento de comunicação entre os homens, possuindo tantas ligações com a vida objetiva, que “vale a pena estudar a correspondência entre ambas” (CANDIDO, 2000, p. 163).

(...) a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências no meio se incorporam à estrutura da obra - de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador. (CANDIDO, 2000, p. 164.)

Antonio Candido (2000) advoga a favor da crítica que leva em consideração o princípio de que a forma é também conteúdo que condensa o verdadeiramente social na obra literária. Para ele “a obra literária pede uma interpretação dialeticamente íntegra”, capaz de harmonizar explicações externas a ela e também não desprezar a visão de que a estrutura da obra de arte é virtualmente independente.

Ele afirma no ensaio *Crítica e sociologia* que “O externo (no caso o social) importa, não como causa nem significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto interno”. O núcleo analítico de Candido (2000) é, pois, o encontro de transformações de formas pré-existentes, artísticas ou não artísticas, na estrutura interna da obra.

Como anteriormente apontado, críticos de várias vertentes podem diferir em traços específicos em suas análises, mas em seus traços gerais a radicalidade da estética de concretude na poesia cabralina sempre é ponto central de leitura.

Quando se confronta a teorização de um autor em relação à sua produção literária, muitas vezes o crítico parece estar diante de uma emboscada para a realização de sua tarefa. Quanto mais erudito e mais brilhante for o trabalho estético, mais fascinado o leitor e o crítico ficam, assim, quanto mais engenhosa for essa armadilha, mais se deve desconfiar dela. As opiniões revelam de Cabral um comprometimento com certa “mentira refinada” que se faz passar por rebuscamento e postura crítica.

Este estudo partilha da convicção de que se deve atentar para as estratégias e as técnicas utilizadas pelo escritor. Seu “como fazer” deve ser visto como uma série de soluções encontradas pela subjetividade artística frente aos problemas estéticos que a ela se apresentam quando sua individuação se depara com a tradição. Tradição aqui

deve ser entendida não como cânone apenas, mas como constructo histórico, mais ou menos sedimentado, de apreensão da realidade humana por meio dos modos de sentir e de ser cristalizados pelo modo operante literário.

A tradição é, portanto, força constitutiva, sendo que a literatura amadurece quando é possível a um escritor reportar-se, para elaborar a sua linguagem e os seus temas, ao acúmulo de técnicas e obras produzidas por escritores precedentes do seu país, no caso da tradição interna. Assim, é premissa fundamental deste trabalho ao menos tentar percorrer as estruturas e arsenais estéticos do poeta, seus métodos de seleção de técnicas e materiais, a lógica que os organiza, ouvir razões e argumentos de outros críticos e, por fim, desconfiar, seja de uma objetividade absoluta seja de uma originalidade que isole a produção do poeta do fluxo entre as suas obras e as produzidas anteriormente, fluxo que promove o seu movimento no interior do sistema literário.

A obra deve ser vista, desse modo, como uma formalização da heterogeneidade das relações histórico-sociais. Isso é possível por meio do modo particular com que cada obra literária assume os processos de transformação de suas formas, e, portanto, identifica a historicidade como substância mesma das obras.

Adorno (1993) sintetiza bem essa questão em *Teoria estética*, propondo que

Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte com a sociedade. (ADORNO, 1993, pg. 16.)

Este ângulo de visão requer um método que seja histórico e estético ao mesmo tempo, mostrando, por exemplo, como certos elementos da realidade social brasileira (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético). Contudo, para a obra, o dado histórico-social não é determinante de si, mas guarda com ela uma “aparência distante”.

Nos poemas de Cabral há sempre um sujeito, mesmo que não abertamente declarado, que sistematiza e reorganiza o mundo por meio dos estratos lingüísticos que ele propõe escrutinar. Não perder esse sujeito de vista é fundamental para uma crítica que vê as peculiaridades do texto em uma abordagem material.

A procura desse sujeito lírico na poesia cabralina, desse sujeito do trabalho poético, se faz necessária diante de uma obra em que parece predominar a impessoalidade e a objetividade no tratamento artístico do objeto do poema. Tal predominância atestada pela crítica em relação à poesia de João Cabral não pode elidir as marcas do ofício árduo do poeta a orquestrar a composição dos versos.

Esse sujeito não é a persona objetiva, o autor real do texto literário, mas uma visão subjetiva e artística de mundo que se objetiva esteticamente no texto literário. A diferença da lírica, em relação aos outros gêneros, é atribuída à ação posta pela subjetividade que assume um papel dinâmico na forma da obra. Sobre as características peculiares do reflexo lírico Lukács (2009) afirma:

Por isso, quando insistimos em definir o poeta lírico como “espelho do mundo”, aceitamos esta contradição lingüística na medida em que se trata não de uma contradição lógico-formal, na qual se põe um ou/ou entre verdadeiro e falso, mas de uma contradição ativa e fecunda da própria vida: o comportamento do poeta lírico é indissociavelmente ativo e passivo, ou seja, ele ao mesmo tempo cria e reflete. (LUKACS, 2009, p. 247.)

Segundo ele, a lírica é a forma mais

profunda e autêntica do reflexo da realidade objetiva, já que “a realidade apresentada na lírica se manifesta de certo modo diante de nós *in statu nascendi*; (...) o que na épica e no drama se desenvolve como *natura naturata*, aparece-nos na lírica como *natura naturans*. (LUKACS, 2009, p. 247.)

Desse modo articulado teoricamente, não é preciso que a mensagem de uma poesia seja uma realidade que todos percebam imediatamente como experiência de si. Sua universalidade não é pura e simplesmente comunicação daquilo que todos experimentam sem, no entanto, ter a capacidade de exprimir. O que eleva a poesia lírica ao universal é a imersão numa realidade individualizada. A figuração lírica busca atingir o universal por meio de uma individuação implacável (ADORNO, 1991).

A lírica é, portanto, dialeticamente, uma expressão da subjetividade à qual a linguagem empresta objetividade. O poeta se representa dentro do poema, recria uma

subjetividade outra, que não aquela biográfica própria do mundo e faz isso pelo espelho da linguagem.

A subjetividade criada pela lírica é, pois, cúmplice do mundo e não pode, pela sua própria forma, fugir a isso. Não pode simplesmente rejeitar ou fugir da história, mas, podendo fraturá-la pelo vetor subjetivo, assume-se muitas vezes como parte da história e da sociedade e ao mesmo tempo como representação artística de suas contradições.

Seja fundamentalmente confessional, seja fundamentalmente dramática, a poesia lírica serve para transmitir um gesto, não para documentar a identidade nem estabelecer fatos biográficos. Quando o exercício poético é significativo, ele revela algo acerca da linguagem, e esta nos leva de volta à consciência humana e à natureza do homem.

A poesia moderna, segundo Octavio Paz (1982), se desloca entre dois polos, que o crítico chama de mágico e revolucionário. O mágico consiste num desejo de retornar à natureza, dissolvendo a autoconsciência que nos separa dela, “perder-se para sempre na inocência animal, ou libertar-se da história”. A aspiração revolucionária, por outra parte, requer uma “conquista do mundo histórico e da natureza”. Ambas as coisas são formas de transpor a mesma lacuna e reconciliar a “consciência alienada” e o mundo exterior.

Esses dois polos, no entanto, não estão posicionados de forma dicotômica no fazer poético nem em seu produto, antes parecem tensionar os nervos que dão vida à produção poética como representação estética da vida concreta em suas camadas mais profundas e nem sempre visíveis pelo seu grau agudo de contradição.

O que caracteriza um poema é sua dependência necessária às palavras, tanto quanto sua luta para transcendê-las. A dependência está relacionada ao envolvimento do poeta com a história, a transcendência pelo atalho mágico que busca levar de volta à natureza e à unidade primitiva da palavra e da coisa. Essa magia, ao mesmo tempo em que partilha do caráter reificador e fetichizante da história do trabalho humano, transformando a natureza e o próprio homem em mercadoria, é também uma afirmação do trabalho livre, que, no interior do mundo administrado, se produz como trabalho que pensa a si mesmo e no qual o homem ainda é capaz de reconhecer as marcas de seu

próprio trabalho, produzindo um objeto – a literatura – que envolto pela alienação, consegue dar um salto dialético na formalização das contradições da realidade objetiva<sup>3</sup>.

Olhando a obra do poeta nessa perspectiva, percebe-se que João Cabral mascara artisticamente a realidade, desejando colocar em seu lugar certa tranquilidade imposta pela matéria figurada por certos traços da paisagem nordestina, mas não deixa de criar brechas em sua “engenharia de construção”. Ocultar e revelar são dialeticamente tratados aqui, portanto, como duas faces do mesmo projeto estético, pelo qual o poeta dá a ver a realidade das coisas, matizando-as, ancorado em uma poética rigorosa que esconde e dá forma, negando e revelando um impasse que a poesia de Cabral tenta, ao seu modo, articular.

### **1.3 A escolha transfiguradora de Cabral no interior do sistema literário brasileiro.**

Da poesia de Cabral quase sempre advém uma visão crítica da realidade. E tem razões morais e sociais para isso, pois o poeta não consegue desprezar a realidade dolorosa que o cerca, marcada por profundas desigualdades sociais e culturais.

Cada escritor lidará com este problema à sua maneira, assim, este estudo pretende evidenciar como a busca rigorosa pela razão e a pretensa fuga da individualidade, elementos estruturais da obra cabralina, são escolhas peculiares de escrever poesia que não necessariamente retiram o trabalho do escritor das formulações sobre lírica e realidade apresentadas anteriormente.

---

<sup>3</sup> No mundo moderno capitalista, as relações sociais são desfeticizadas na medida em que se estabelecem entre sujeitos iguais perante a lei. Entretanto, a contrapartida dessa desfeticização das relações sociais é o fetichismo da mercadoria – a aura mística da relação senhor e servo do feudalismo, na passagem para o capitalismo, se desloca para a relação entre as coisas. As relações de dominação e de servidão do mundo feudal se disfarçam sob a forma de relações sociais entre as coisas, portanto a forma-mercadoria carrega o fantasma das relações de dominação e servidão. Isto se dá como fantasma, em uma relação recalcada e o que se apresenta é uma aparência ideológica de igualdade entre os sujeitos. Dado este caráter de dominação disfarçada, no mundo moderno, a mercadoria produz, então, um processo de reificação, isto é, a relação social entre os homens assume-se como relação social entre coisas, transformando os seres humanos em seres semelhantes a coisas. A reificação é um caso especial de alienação, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista. (CORRÊA, Ana Laura dos Reis. e HESS, Bernard H.. Termos Chave para a prática da crítica literária dialética. In: BASTOS, H. e ARAÚJO, Adriana de F. B.. *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora UnB, 2011, p.161.)

Cabral apresenta os dilemas formativos nacionais, colocando-se frente aos problemas e fornecendo-nos, na máquina interna do poema, instrumentos de síntese e questionamento de elementos irresolutos dentro de nossa história social. Sua subjetividade se apresenta nos textos de maneira indireta, mas está sempre presente como forma ordenadora da matéria e da forma poética.

Entre as várias possibilidades formais para se lidar com reconhecimento do “referente indócil” que é a forma objetiva brasileira transfigura em forma estética no poema, este estudo buscará focalizar a perspectiva ambígua dos escritores brasileiros, expressa por Antonio Candido (2000) como “sentimento dos contrários”. Esse aspecto é largamente encontrado na lírica nacional e presentificando a seu modo em certas passagens da poesia cabralina pelo mecanismo de *transfiguração*.

A *transfiguração* é uma operação estética tão intimamente ligada ao trabalho literário que chega a ser um dos elementos definidores daquilo que se constitui como texto literário, especialmente na poética.

Entretanto, apesar de o ato transfigurador, no que ele retém de transformação, deformação ou recriação artística da realidade, dar significação especificamente literária a um texto, ele está profundamente ligado à vida, uma vez que o gesto de transfigurar está familiarizado às transferências de sentido que constituem o sentido figurado na própria fala cotidiana do povo. O jogo de sentidos entre as palavras, que altera o seu significado próprio e usual, produz uma renovação ou inversão de sentidos e está plenamente entranhado na fala popular e forma o substrato próprio da literatura, já que antes de ser escrita, a literatura era eminentemente oral.

Na fatura do texto literário, essa transfiguração das palavras é, portanto, uma forma mimética da vida popular, que se materializa para além do tema de um texto poético e toma vida na própria estrutura transfigurada do destino que as palavras assumem nos poemas.<sup>4</sup>

O elemento de especificidade estética a ser considerado é o de que, no texto poético, a transfiguração artística do mundo pelas alterações de sentido das palavras é uma forma de trabalho (*poiesis*), constitui o ofício do poeta, enquanto que, na fala

---

<sup>4</sup> CANDIDO, Antonio. O destino das palavras no poema. In: *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2004.

popular, o sentido figurado é, de certa maneira, automatizado no fluxo de fala na vida administrada. Trata-se de uma figuração que raramente pode pensar a si mesma, pode dobrar-se de forma consciente sobre si mesma, enquanto no trabalho do poeta esse é um gesto medido, elaborado, trabalhado a tal ponto que se volta para si mesmo, que se vê e se pensa em sua própria contradição, que tanto o liga quanto o distancia da vida do qual partiu originariamente e a qual busca representar como totalidade dialética para voltar a ela por meio da mesma transfiguração.

Na literatura brasileira, a transfiguração assumiu peculiaridades advindas das próprias condições de formação da literatura no país. Essas peculiaridades da transfiguração na literatura brasileira ajudaram a consolidar grande parte da obra árcade e romântica. Tanto na configuração artística do nativismo que a primeira empreendia, quanto, no caso da segunda, na busca pela cor local, em detrimento de uma simples apropriação direta dos modelos estrangeiros. Na construção de uma literatura nacional, os escritores foram em busca do que havia de mais particular no território local o que, em grande parte, era representado pela exuberante natureza brasileira.

No Arcadismo, e mesmo nas manifestações literárias anteriores, surgia uma tradição descritiva na poesia brasileira. Nos primeiros poemas descritivos a apresentação minuciosa e enaltecida da terra ainda não se alimenta do sentimento nativista; as molduras poéticas que transfiguram os frutos da terra compõem a riqueza do colonizador por meio de versos que, muitas vezes, apenas listam as posses da Metrópole na terra colonizada.

Com o Arcadismo, esboço da configuração do sistema literário brasileiro, vemos se formar esteticamente a ânsia nativista de dar forma à nova realidade americana por meio da exposição da paisagem. Esse nativismo, entretanto, se contradiz em sua objetividade estética, articulada à objetividade histórica, pois a paisagem poetizada, transfigurada, se “descaracteriza”, enquanto instrumento prático de sondagem da recém-sociedade colonial.

Essa matização, que vai facilmente de certo senso do concreto à imaginação figurativa e ao devaneio, manifesta-se na expressão dos poetas árcades como sinal de uma dupla fidelidade a terra. Ela indicava o surgimento de um sentimento nativista e ao mesmo tempo uma relação de dependência e apreço aos modelos da metrópole. A transfiguração, no Arcadismo, dosada pela contenção exigida pela forma clássica,

pendia menos para o devaneio, que encontrou livre curso no Romantismo; entretanto, em ambos os momentos decisivos da formação de nosso sistema literário, a transfiguração da terra serviria como uma espécie de compensação à vida rústica e ao atraso da organização social do Brasil colônia, atraso que se manteve mesmo depois da Independência.

Assim, as distorções de forma da transfiguração, e mesmo suas manifestações mais exuberantes no “barroquismo”, surgiriam como forma literária positiva a tentar dar conta da realidade tão díspar entre a Colônia e a Metrópole. Candido (2000) aponta que a linguagem metafórica e os jogos de argúcia afloraram bastante nos primeiros anos de nossa literatura, graças aos contrastes entre aparência e realidade no Brasil. Segundo ele, isso é uma *visão*, sendo algo congenial ao país, e permaneceu implícito em muitas formas de expressão local, atestando que a formação do sistema literário pressupõe a continuidade que determina a fisionomia geral da literatura.

Importante entender que a expressão “congenial” é tomada aqui na perspectiva de análise histórico-literária que tem como pressuposto o mecanismo interno de configuração do sistema literário brasileiro. Esta perspectiva foi bem desenvolvida na matéria teórica de *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)* do Prof. Antonio Candido (2000), que alimenta as discussões que vem sendo elaboradas e formalizadas, em várias teses e dissertações sob a influência teórica do grupo Literatura e modernidade periférica, grupo vinculado ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB) <sup>5</sup>.

Contudo, não queremos aqui interpretar a obra de Cabral de maneira linear, tomando como base teórica o nacionalismo crítico, pois não obstante o fato de que a poética cabralina levanta índices característicos do país, tanto humanos quanto naturais, sabemos que esse levantamento nem é exclusividade do nacionalismo crítico, nem basta para caracterizar a obra de nosso poeta como linearmente pertencente a ele. Não se trata de traçar uma linha evolutiva que posicione a poesia de João Cabral em uma perspectiva sucessória no interior do sistema literário; o que seria na verdade uma forma de negar a

---

<sup>5</sup> Faço referência especial ao Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, mesmo considerando os vários outros grupos e a posição decisiva da obra de Antonio Candido nos mais diversos campos de estudo da literatura no Brasil e na América Latina, obra que teve continuidades renomadas e fecundas, porque o grupo de pesquisa tem influxo decisivo nesta pesquisa, uma vez que as discussões aqui propostas tem sido travadas coletivamente há alguns anos nesse grupo, no qual parte significativa de minha formação vem se desenvolvendo desde a graduação.

própria dinâmica formativa desse sistema, desenvolvida especialmente no movimento contraditório das relações de continuidade e ruptura.

O nacionalismo crítico propriamente dito apresenta entre os seus pressupostos a noção de que o conteúdo temático local determina o valor das obras de arte. Isso não é de todo verdade na obra de Cabral, sendo mais adequado afirmar que a dialética local *versus* universal se infiltra como algo subjacente e sempre de maneira problemática e diversa em cada poema. A poética de João Cabral sintetiza nos seus impasses internos as relações de adaptação de novas técnicas artísticas frente à forma objetiva brasileira “incharacterística” por natureza em relação a essas formas importadas.

Não se quer aqui, portanto, afirmar que a obra de João Cabral seja transfiguradora da realidade no sentido do nacionalismo anterior, ele mesmo já transfigurado decisivamente pela obra de Machado de Assis<sup>6</sup>, mas procura-se abrir um espaço de discussão acerca de um ponto importante da história literária brasileira que ainda é pouco estudado. Em que medida a transfiguração como fazer literário articulado ao nacionalismo e derivado das contradições coloniais sobreviveu? Se realmente permaneceu, porque o seu uso por um poeta entre as décadas de 40 e 50? Em que medida o procedimento de transfiguração é crítico e qual o porquê dessa crítica? São questões para as quais não se pretende exatamente obter respostas imediatas, mas em torno das quais se pretende gravitar a fim de estabelecer alguns parâmetros para o questionamento da obra de João Cabral.

Em entrevista recente, o crítico dos contrários reitera algumas questões ligadas à transfiguração, indicando, ao seu modo, que essas questões ainda são válidas para a crítica literária, formando um campo aberto, consistente e ainda frutífero para análise.

Segundo Candido (2010), há na literatura brasileira duas tendências, que, superficialmente antagônicas, acabam se complementando:

Para simplificar, podemos dizer que em literatura há a “imaginação interna”, como a de Machado de Assis, e a “imaginação externa”,

---

<sup>6</sup> Refiro-me à ideia de “sentimento íntimo de país”, que, materializada esteticamente na obra de Machado, representou um salto estético significativo para a consolidação do sistema literário brasileiro, pois deixava claro que a concretização de um modelo de representação no Brasil não exigia mais a prevalência da cor local para ser nacional. Ver ASSIS, Machado de. Notícia atual da literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

como a de Guimarães Rosa. Nesta, a palavra, além de se organizar de maneira pouco canônica, parece adquirir corpo, parece ter peso, cor, densidade, como se fosse algo completo em si. Ela parece transcender o concreto, formar um universo diferente, que perde o caráter de realismo e propõe outro mundo, por mais ancorado que este seja na observação. (CANDIDO, 2007.)

A inter-relação entre “ancorado na observação” e “formar um universo diferente” forma peça motor na literatura brasileira e tem rendido muitos resultados estéticos para a representação artística da realidade. Para esses escritores, e muitos outros, incluindo Cabral, personalidade e sociedade deixam de ser na literatura objetos de validade exclusivamente local, como aparentemente eram para os árcades e, especialmente, para os românticos, e se tornam efetivamente universais, mesmo ainda tendo de lidar com as peculiaridades dessa resolução estética. O processo de transfiguração realizado nos textos literários, que amadurece gradativamente e “propõe outro mundo”, expande-se para o conjunto do sistema literário; assim, nativismo, nacionalismo e regionalismo são trabalhados em chave transfiguradora que promove a “explosão nuclear”<sup>7</sup> capaz de superá-los sem, no entanto, negá-los.

Assim sendo, pode-se atestar que a lírica de João Cabral representa literariamente a realidade brasileira sem aderir diretamente à cor local, e isso é fruto do avanço do sistema literário brasileiro, desde Machado. A poesia de Cabral tampouco está circunscrita à descrição do ambiente regional do Nordeste, uma vez que os elementos pitorescos estão transfigurados por uma composição refinada, em arquitetura formal extremamente elaborada, que atinge assim universalidade poética, mas a partir do acúmulo interno desde o nativismo, o nacionalismo e o regionalismo.

#### **1.4 Desumanização e isolamento: em busca do sentido da poesia cabralina no sistema literário brasileiro**

Em 1999, o Brasil perdeu João Cabral de Melo Neto. Como dito anteriormente, ele foi visto, sobretudo quando estreou na literatura, como um poeta hermético, frio,

---

<sup>7</sup> Conforme menção de Antonio Candido à transfiguração do indianismo operada por Darcy Ribeiro em *Maíra*. CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

esquemático, que não se interessava pela recepção do público, e por fazer uma poesia construída, mais “racional” ou até desumana.

Atribuir certa desumanidade aos poetas modernos é prática de muitas leituras críticas, a começar pela obra de Friedrich (1991), já mencionada aqui. Nela, essa desumanidade do poeta estaria relacionada à criação de um universo pretensamente inacessível, que nega o contato imediato com o público, com a sociedade de modo geral. Nesse caminho, o poeta adotaria uma pureza, visando a um mundo voltado para a linguagem, ou seja, na visão de Friedrich, afastado da realidade, negando a premissa básica de que o homem é construído, em suas relações, pela linguagem, estando aparentemente próximo ou afastado do diálogo social.

Nesse esteio crítico interessa apontar que grande parte da fortuna crítica de João Cabral divide sua poética em duas vertentes: as “duas águas”. Essa divisão, nomeada inicialmente pelo próprio poeta, quando da publicação do volume homônimo de 1956, foi depois incorporada ao vocabulário crítico e raramente discutida em função das obras publicadas no decorrer dos anos 80 e início dos anos 90.

Segundo o poeta, esta divisão estabeleceria um corte em sua poesia entre os poemas feitos “para leitura atenta e reflexiva”, enfeixados na “primeira água”, e a “poesia para largos auditórios”, presente na “segunda água”. A divisão prontamente aceita pelos críticos foi entendida por Campos (1967) como sendo ordenada por um critério temático-formal.

Para Haroldo de Campos (1967), a “primeira água” seria a dos poemas metalingüísticos, em que se nota o “descascamento do objeto poemático”, e a “segunda água” seria a do conjunto de poemas que “põe a poesia, uma vez passada pelo crivo dessa crítica, a serviço da comunidade”. Essa distinção não deixou também de, ao reconhecer a divisão, sustentá-la sobre um juízo valorativo que hierarquiza todo o fazer poético cabralino modulado pela reconsideração da linguagem como sendo superior à “prestação de serviço à comunidade”. O que faz supor que a “segunda água” seja o espaço de uma poesia menor e prejudicada.

Para o crítico francês Antoine Compagnon (1999), a tradição moderna ser reduzida a uma “evasão” ou a uma “fuga diante da realidade social” é um “salto brutal” (COMPAGNON, 1999, p. 46-47) e poetas como Mallarmé, Baudelaire e Rimbaud,

figurantes da teoria reducionista de Friedrich, são mais interessantes do que parecem e, podemos dizer algo parecido acerca de Cabral.

Com um argumento oposto ao de Friedrich (1991), Augusto de Campos (1978), observa que a possível desumanização imputada a Cabral não é mais do que a “tomada de consciência, por parte do poeta, em plena lucidez, de sua verdadeira função ética e social”. Segundo Campos (1978), existe “a busca do verdadeiramente humano na linguagem, tomada em si, como fonte de conhecimento e apreensão da realidade” (CAMPOS, 1978, p. 126).

O poeta pernambucano tem pontos de contato com a poesia concreta, principalmente o desejo de compor uma poesia crítica, ligando-a aos campos da arquitetura e da pintura. A sua poesia, no entanto, ao mesmo tempo em que concentra a matéria em seus versos, dá a sensação de fixar rótulos às coisas que a cercam; assim, a estrutura verbal imposta ao poema se realiza não por uma sintaxe analógica própria da poesia concreta, nem por uma concisão, mas por uma sintaxe trabalhada pela quebra constante do verso e do pensamento.

Em carta de 22 de janeiro de 1957, em resposta a uma carta de Augusto, Cabral dizia sobre a poesia concreta: “Não participo da aversão que vocês sentem pelo verso: isto é, pela frase, pelo discurso. Não creio que a retórica, por pior que seja, tenha o poder de corromper este aspecto da linguagem e de seu uso possível: o discursivo. O que é possível é introduzir no discurso a preocupação com a estrutura”<sup>8</sup>.

Cabral não era um poeta de todo afastado do “mundo externo” à literatura, mesmo desinteressado pelo debate poético público. Ele não se propôs a ser um guia da poesia brasileira, não só em razão de seu afastamento das rodas literárias, mas, sobretudo, porque não se considerava um autor divino, capaz de conduzir todos os seus contemporâneos, ou sucessores, numa linha específica de rigor, e trazer soluções sócio-políticas ou culturais para os problemas do mundo.

Drummond, em carta de janeiro de 1942 para João Cabral, dizia: “É certo que sua poesia tem muito hermetismo para o leitor comum, mas se você a faz assim hermética, porque não pode fazê-la de outro jeito, se você é hermético, que se ofereça assim mesmo ao povo”.

---

<sup>8</sup> MELO NETO, João Cabral de. *apud* CAMPOS, Haroldo de. João Cabral: um testemunho. In: *Continente Sul/Sur* (Revista do Instituto Estadual do Livro). Porto Alegre, n.º. 3., dez. 1996, p. 127-128.

O conselho de Drummond é valioso para a interpretação proposta por este trabalho, pois deixa ver que a fala popular, de onde o processo transfigurador da poesia emergiu, não se faz reconhecer imediatamente no texto poético. Desse modo, o texto poético se assume, em seu processo de transfiguração, como máquina fetichizadora, mas se torna, ao mesmo tempo, o lugar em que a liberdade pode alcançar algum vislumbre de conscientização da sua possibilidade.

A questão que fundou a crítica sobre a obra de Cabral é a de que ele costuma ser lembrado como um poeta que descreve lâminas de faca, cactos, cercas de arame, canaviais, engenhos e outros elementos regionais, próprios da paisagem do sertão nordestino, mas o faz mantendo o máximo de distância possível de suas figuras. Pouco se fala de sua emoção, que, como ele dizia, não é a mesma manifestada pelo romantismo, guiada, segundo ele, pela inspiração ou intuição.

O romantismo a que Cabral se referia é aquele que dita que a alma desempenha o papel de inspiração, e contra o qual o poeta com clareza se volta, como observa Castello (1996) na biografia de Cabral:

Diz-se que todo poeta tem contato direto com o imaterial, guarda um coração descontrolado e vive às expensas de forças obscuras que lhe ditam seus versos. O poeta, visto assim, é antes de tudo um porta-voz. Alguém que exerce o posto de lugar-tenente e, ao escrever, representa forças indefinidas e disformes que, de outro modo, não poderiam se expressar. Mesmo decidido a escrever poesia, Cabral se nega desde logo a aceitar esse destino. (CASTELLO, 1996, p. 20.)

Cabral opta, então, pelo “terreno áspero e desespiritualizado da matéria”, mas todo objeto “carrega um fantasma: o homem que o torneou.” O grande equívoco, assim, é entender que o poeta capaz de reconhecer a linguagem – o moderno focado por Friedrich em sua obra – seja menos humano do que aquele romântico, em que a forma se deveria à “liberdade da alma”, ao contato com um sentimento sublime, superior ao de um ser humano comum.

A angústia aguda da representação artística da obra cabralina e seu posicionamento “de cristal” dentro do sistema literário brasileiro talvez se devam pela presença de uma subjetividade artística, e não a sua negação propriamente dita, que, no caso peculiar de Cabral, conjura toda a objetividade do trabalho reificado.

Na poesia de Cabral está o homem que não pode se reconhecer como autor do produto de seu trabalho, sendo assim, o fantasma do próprio homem que não pode se reconhecer como agente da história em que está subsumido. Por isso, a poesia de Cabral é crítica e distante da vontade de colaboração e de sintonia emocional; nela, a aliança com a história se dá de modo difícil, sob o signo da “pedra”, de tudo aquilo que é seco e áspero, afinal subsumido em sua poesia está o processo claudicante com que a arte moderna tenta abraçar a vida social do país.

A poesia cabralina, como resistência à reificação, é exatamente a afirmação de um trabalho livre, o cenário onde os fantasmas dos impasses da modernização em país periférico se tornam visíveis, como representação da vida reificada e, ao mesmo tempo, como utopia da superação da reificação.

Um escritor não existe sozinho, apenas com sua inspiração, seus sentimentos pretensamente superiores e seu vocabulário inovador. A poesia de Cabral não é estritamente confissão, mas tampouco é uma negação do mundo vivido pelo poeta. É preciso, portanto, pensar o conceito de subjetividade não como algo ligado apenas ao romantismo e à escrita automática do surrealismo, mas também articulado à poesia construída, como é, no caso, a de Cabral.

E o que surge como explicação para tal escolha na trajetória do poeta é o elemento da melancolia, que não deve ser considerada uma característica exclusivamente romântica e sim da modernidade como um todo. Avesso a sentimentalismos, João Cabral é um poeta essencialmente melancólico, mesmo tendo escrito a Drummond numa carta: “Manejar a melancolia e a morbidez é perigoso porque termina sendo criado um gosto por elas” (MELO NETO, 2001, p. 206).

Como escreve Antonio Candido (1970) em “Inquietudes na poesia de Drummond”, numa reflexão que pode ser estendida à obra de Cabral, o

(...) eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai. O constrangimento (que só poderia tê-lo encurralado no silêncio) só é vencido pela necessidade de tentar a expressão libertadora, através da matéria indesejada. (CANDIDO, 1970, p. 97.)

Enquanto Drummond utilizava, por exemplo, o verso mais longo, Cabral era simétrico – sua simetria é uma escolha subjetiva, embora, para alguns críticos, isso seja

um índice do caráter desumanizador da arte. Todavia, mesmo para esses, é inegável a imagética nordestina presente de forma viva na obra de Cabral: o rio Capibaribe, por exemplo, retorna em muitos escritos e o sertão pernambucano, por sua vez, é continuamente lembrado em vários livros.

A melancolia como índice estrutural da poesia cabralina parece colocá-lo num espaço imaginário, em que o passado não passa e, incapaz de pertencer a sentimentos vagos, dispersos, necessita se cristalizar em palavra “mineral” para acabar tornando-se imagem de si mesmo. Em vários de seus poemas há um sentimento que surge quando o poeta se volta aos mesmos ambientes, sem poder preenchê-los, em que tudo deixa lacunas, como o homem que, imerso na sua própria vida, não consegue alcançar o sentido de si mesmo.

É o que descreve Barbosa (1975) a respeito da obra cabralina dizendo que é na sua estruturação melancólica e solitária que a poesia cabralina encontra abertura para a realidade.

É a realidade da linguagem, a sua viva e espessa função no plano da invenção poética que permite a maior abertura para a realidade de circunstância que se incorpora ao texto. Ao fazer-se real no espaço do poema, a linguagem *cria* a realidade, na medida em que esta só faz parte daquele espaço por sua efetivação. (BARBOSA, 1975, p. 109.)

A poesia de João Cabral, no seu diálogo com escritores, pintores e arquitetos, representa algumas perspectivas dispersas de certos dilemas vividos pelo escritor e pelo sistema literário brasileiro, dilemas que pretendemos compreender no próximo capítulo, considerando a relação entre a poética de Cabral e a arte de vanguarda.

## CAPITULO 2

### PICTURALISMO E TRANSFIGURAÇÃO EM PAISAGENS

#### *COM CUPIM*

Neste segundo capítulo, dividido em três tópicos, buscaremos explorar a aproximação entre a obra poética de Cabral e a arte de vanguarda, especialmente o cubismo; proximidade muito observada pela crítica, tendo em vista o caráter pictórico da poesia de Cabral e a forte tendência à plasticidade de seus versos como elementos que atuam no processo de transfiguração da realidade empreendido pelo poeta. Iniciaremos o capítulo apresentando a relação entre a poética cabralina e a arte cubista, tendo como fio condutor dessa aproximação a leitura do poema **Paisagens com cupim**. No segundo tópico, **Paisagem brasileira transfigurada em quadros poéticos**, procuramos chamar a atenção para o fato de que o caráter pictórico da poesia de João Cabral não deriva apenas do contato com as vanguardas, pois a técnica de composição cubista se adapta à realidade social representada nos versos do poema e ao modelo de representação poética que aqui foi se construindo na lírica nacional, armando em outras bases estéticas, mais avançadas, a permanência de problemas já internalizados nos versos de nossos poetas desde o início da configuração do sistema literário brasileiro. No terceiro tópico, **Vanguarda à brasileira**, buscamos desenvolver a ideia levantada no tópico anterior, considerando, a partir dos versos do poema, a problematização derivada do contato entre vanguarda e tradição interna no chão histórico nacional.

#### 1.1 Cabral e a escola cubista

A relação entre a poesia de Cabral e as artes plásticas tem sido extensamente trabalhada na crítica literária acerca do escritor pernambucano<sup>9</sup>. Suas formas poéticas sempre marcadas pelos elementos de ordem, clareza e sistematização da poesia foram

---

<sup>9</sup>Este capítulo se baseia, principalmente, nas análises sobre plasticidade na obra de João Cabral de Melo Neto, presentes em *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos* (1999), do Prof.º Antonio Carlos Secchin, bem como nos estudos do Prof.º Danilo Lôbo sobre cubismo e poesia cabralina, resumidos em *O poema e o quadro: o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto* (1981).

apontadas, por exemplo, por Secchin (1999), como a celebração do mundo em sua “plasticidade”. Esse tipo de correlação surge frequentemente ao lado de outros índices sobre a obra do poeta, como a objetividade com que sua poesia inscreve o mundo, bem como a construção de seus poemas de modo bem arquitetado, como uma verdadeira montagem. Assim, Cabral “pintaria” em seus poemas “quadros”, trazendo para nossas Letras muito do método de construção artística das artes plásticas.

Emblemático desses procedimentos é o extenso poema **Paisagens com cupim** presente na obra *Quaderna* (1960). Vamos lê-lo.

1

O Recife cai sobre o mar  
sem dele se contaminar.  
O Recife cai em cidade,  
cai contra o mar, contra: em laje.

Cai como um prato de metal  
sobre outro prato de metal  
sabe cair: limpo e exato  
e sem contágio: em só contato.

Cai como cidade que caia  
Vertical e reta, sem praia.  
Cai em cais de cimento, em porto,  
Em ilhas de aresta e contorno.

O Recife cai na água isento.  
Bem calafetado o cimento:  
ao dentre da ostra, ou sua raiz,  
aos bichos do mar, seus cupins.

2

*Olinda* não usa cimento.  
Usa um tijolo farelento.  
Mesmo com tanta geometria  
*Olinda* é já de alvenaria.

Vista de longe (tantos cubos)  
ela anuncia um perfil duro.  
Porém de perto seus sobrados  
revelam esse fio gasto

da madeira muito roçada,  
das paredes muito caiadas,  
de ancas redondas, usuais  
nas casas velhas e animais.

Porque Olinda, uma Olinda baixa,  
se mistura com o mar na praia:  
que é por onde se vão infiltrar  
em seu corpo os cupins do mar.

3

*Os arrabaldes do Recife*  
não opõem os mesmos diques  
contra o rio que em horas é  
o mar disfarçado em maré.

Lá o mar entra fundo no rio  
e em passos de rio, corredios,  
derrama-se em todos os tanques  
por onde a salmoura dos mangues.

O mar por lá vai de água parda  
de rio, e de boca calada.  
É água de mar, também salobra.  
Só que sonolenta e mais gorda.

E lá no que se infiltra, quando,  
o mar não rói: corrompe inchando.  
Não traz cupins de fome enxuta.  
Traz unidos bichos de fruta.

4

As vilas entre coqueirais  
(as muitas Itamaracás)  
mais que as corrói o tal cupim:  
ele mesmo as modela assim.

São aldeias leves de palha,  
plantadas raso sobre a praia  
com os escavados materiais  
que o cupim trabalha e o mar traz.

São menos da terra que da onda:  
têm as cavernas das esponjas,  
das pedras-pomes, das madeiras  
que o mar abandonada na areia.

Menos da terra que do mar:  
dos cupins que ele faz medrar  
e dão a tudo a carne leve  
que o mar quer nas coisas que leve.

5

*As cidades do canavial,*  
 escava-as um cupim igual.  
 Ou outra espécie de cupim,  
 já que o mar cai longe dali.

Igaracu, Sirinhaém,  
 o Cabo, Ipojuca e também  
 Muribeca, Rio Formoso:  
 há algo comido em seu estofo.

E outras ainda mais de dentro:  
 Nazaré, Aliança, São Lourenço:  
 imitam no estilo, no jeito,  
 casas de cupim, cupinzeiros.

Cidades também em colinas,  
 do mesmo tijolo de Olinda,  
 também minadas por marés  
 (ora de cana) pelos pés.

6

*A paisagem do canavial*  
 não encerra quase metal.  
 Tudo parece encorajar  
 o cupim, de cana ou de mar.

Não só as cidades, outras coisas:  
 os engenhos com suas moitas  
 e até mesmo os ferros mais pobres  
 das moendas e tachas de cobre.

Tudo carrega o seu caruncho.  
 Tudo: desde o vivo ao defunto.  
 Da embaúba das capoeiras  
 à economia canavieira.

Em tudo pára o ar de abandono  
 de meia-morte ou pleno-sono,  
 e esse deixar-se imovelmente  
 próprio da planta e do demente.

7

*No canavial* tudo se gasta  
 pelo miolo não pela casca.  
 Nada ali se gasta de fora,  
 qual coisa que em coisa se choca.

tudo se gasta mas de dentro:  
 o cupim entra os poros, lento,

e por mil túneis, mil canais,  
as coisas desfia e desfaz.

Por fora o manchado reboco  
vai-se afrouxando, mais poroso,  
enquanto desfaz-se, intestina,  
o que era parede em farinha.  
E se não se gasta com choques,  
mas de dentro, tampouco explode.  
Tudo ali sofre a morte mansa  
do que não se quebra, se desmancha.

8

*No canavial*, antiga Mata,  
a vida está toda bichada.  
Bichada em coisas pouco densas,  
coisas sem peso, pela doença.

Bichada até a carne rala  
da bucha e do pau-de-jangada.  
Até a natureza poída,  
porém inchada, da cortiça.

Eis o cupim fazendo a vez  
do mestre-de-obras português:  
finge robustez na matéria  
carcomida pela miséria.

Eis os pais do nosso barroco,  
de ventre solene mas oco  
e gesto pomposo e redondo  
na véspera mesma do escombros.

9

*Certas cidades* de entre a cana  
(Escada, Jabotão, Goiana)  
procuraram se armar com aço  
contra a vocação de bagaço.

Mas o aço tomado deu mal:  
não se fecharam ao canavial  
e somente em bairros pequenos  
seu barro salvou-se em cimento.

E nelas (como nas usinas,  
que de aço também se vacinam,  
nas quais só a custo a ferragem  
vive, azul, nos meses de moagem)

a cana latifúndia em volta,

com os cupins que ela cria e solta,  
penetra ainda fundo: combate-as  
até a soleira das fábricas.

10

O Recife, só, chegou a cristal  
em toda a Mata e Litoral:  
o Recife e a máquina sadia  
que bate em Moreno e Paulista.

Essas existem matemáticas  
no alumínio de suas fábricas.  
Essas têm a carne limpa,  
embora feia, em série, fria.

O cupim não lhes dá combate:  
nelas motores vivos batem  
que sabem que enquanto funcionem  
nenhuma ferrugem os come.

Mas nem na Mata ou Litoral  
há mais desse aço industrial  
para opor-se ao cupim, ao podre  
que o mar canavial traz, ou fosse.

O poema se inicia em Recife, perpassando as cidades ao redor da capital pernambucana para retornar a ela, expondo, assim, 10 quadros-poemas que mimetizam o movimento histórico de ascensão e decadência da economia canavieira no estado, por meio da recriação poética das cidades que estiveram (ou ainda estão) intrinsecamente ligadas ao cultivo e corte da cana. Não há rebuscamentos, idealizações ou subjetividade explícita na exposição desses quadros. A objetividade colocada por meio do ritmo sincopado (cai sobre o mar > cai em cidade > cai contra o mar) apenas **mostra**, aparentemente deixando ao leitor o julgamento e a impressão daquilo que seus versos expõem.

Quando perguntado sobre seus procedimentos poéticos, João Cabral reiterava sempre que a poesia deveria “dar a ver as coisas da vida”. De maneira simples, o poeta acabava expondo certa problemática sobre o trabalho literário, pois o instrumento proposto a clarificar a percepção e a mostrar “as coisas da vida” é o mesmo que serve para encobri-la e mascarar-la: a palavra artística não copia a realidade, mas antes a reorganiza num novo mundo, o do texto literário. A palavra para ser arte precisa necessariamente se alienar e é mesmo esse alheamento sua própria parte na vida.

Atesta-se, contudo, que isso não se configura como metalinguagem pura e fechamento do objeto artístico em si mesmo, mas sim que, quanto mais a arte mergulha em si mesma, expondo seu trabalho, mais ela tem possibilidade de expor a vida e as suas contradições. Assim, objetividade em Cabral não é deixar o objeto falar, é antes escolher estratégias discursivas propícias a uma simulação do objeto em nível artístico também subjetivo.

No poema, é premente a necessidade de visões contínuas que cercam o objeto, criando metáforas até certo ponto de vigência restrita, convocadas para ser a denúncia de sua própria insuficiência. Vejamos, por exemplo, a descrição de Olinda no segundo quadro-poema, que começando a metáfora nos sobrados que “revelam o fio gasto” acaba aglutinando no mesmo movimento de porosidade, passo a passo, as “casas velhas e animais”.

Porém a metáfora continua, mesmo parecendo emperrada, em si mesma gasta, fazendo o cenário se plasmar pela correção de planos e pela multiplicidade de sentidos que esses planos geram. É interessante perceber a transfiguração das imagens de um elemento a outro, unidos em metáfora, que acabam explorando o sensível pelo conceito, sistematicamente (o rio que em horas é/ o mar disfarçado em maré > rio mar/é).

A preferência de Cabral por versos curtos contribui para um efeito de fragmentação e “encaixe” (mais que as *corrói* o tal cupim:/ ele mesmo as *modela* assim.<sup>10</sup>), a aliteração dá ao verso um ritmo imperfeito, que junto com os processos de reiteração das figuras (casas de cupim > cupinzeiros) parecem “palmilhar” a paisagem ao redor de Recife que, palavra a palavra, acaba sendo explorada.

Essa técnica de escrita se assemelha muito à técnica de simultaneidade dos quadros cubistas. Esse procedimento é aquele que faz com que o objeto se mostre em vários ângulos que são apresentados num mesmo plano simultâneo. Essa técnica promete uma representação mais eficiente, mais objetiva e menos alienada com o objeto que tenta imitar. No entanto, se observarmos os quadros da vanguarda cubista que se utilizam dessa técnica, a pretensa objetividade gera distorção da perspectiva e deformação do objeto<sup>11</sup> para o espectador. Importante mencionar que essa técnica não

---

<sup>10</sup> Grifo nosso.

<sup>11</sup> Vejam-se, por exemplo, as obras de Picasso, como *Les Femmes d'Alger (O J) (1911)* e de Georges Braque, como *Natureza morta* (s.d.).

pressupõe o detalhamento obrigatório de todo o objeto, mas possibilita selecionar aquelas facetas que se mostram mais representativas para o pintor.

Como num quadro cubista, os novos arranjos propostos pelo poema não implicam na alteração da realidade, mas oferecem a possibilidade de colocar ênfase em certos elementos que antes estariam despercebidos. Aderindo à realidade, o picturalismo em Cabral termina por transfigurá-la, matizá-la com novas cores e ênfases, assim como num quadro cubista. No poema, a simultaneidade resulta em angularidade e fragmentação que transfiguram a paisagem apresentada. Quem interpõe esse processo é a linguagem, a rima, o metro obsessivo, a cesura dos versos e a sua peculiar inversão das palavras.

### **1.2 Paisagem brasileira transfigurada em quadros poéticos.**

O poema contempla a paisagem e com palavras desenha quadros das cidades, desde o litoral até o interior, usando rimas e aliterações como pincéis e tintas, criando, assim, uma visão muito particular sobre a paisagem nordestina, colorindo-a e transfigurando-a, dando a ela matizes e maior relevância em alguns índices em detrimento de outros. O percurso entre litoral e interior – entre mar e canavial – parece problematizar o contato estético e histórico entre centro e periferia, entre vanguarda e tradição, entre modelos externos e matéria local. E, no poema, esse contato entre opostos não se dá sem que haja a mistura, a transfiguração de um em outro, mas ao mesmo tempo mantendo-se a tensão entre ambos, unindo-os e separando-os:

Porque Olinda, uma Olinda baixa,  
se mistura com o mar na praia:  
que é por onde se vão infiltrar  
em seu corpo os cupins do mar.

*As cidades do canavial,*  
escava-as um cupim igual.  
Ou outra espécie de cupim,  
já que o mar cai longe dali.

Sendo assim, é possível elaborar a premissa de que a técnica de composição cubista, da qual Cabral se aproxima, é de certa forma adaptada à expressividade poética

demandada pelo poeta em confronto com a sua condição de autor que produz em região periférica. Os versos do poema retomam criticamente inclusive a própria tradição da transfiguração poética da terra na literatura brasileira:

Eis o cupim fazendo a vez  
do mestre-de-obras português:  
finge robustez na matéria  
carcomida pela miséria.

Eis os pais do nosso barroco,  
de ventre solene mas oco  
e gesto pomposo e redondo  
na véspera mesma do escombros.

Os elementos locais ou regionais se sedimentam no poema como tradição descritiva presente largamente na literatura brasileira, desde Bento Teixeira, passando por Manoel Botelho e, de forma mais problematizada, por Cláudio Manoel da Costa. Vê-se, nesses poetas, a ânsia de dar forma à nova realidade americana por meio da descrição da paisagem, em esforço estético que, ao mesmo tempo, se contradiz em sua objetividade, pois produz efeito transfigurador da realidade concreta. Essa ambiguidade é bem vista, por exemplo, no decorrer do Prólogo ao leitor de Cláudio Manoel da Costa, presente em suas *Obras* (1768), quando o poeta discorre sobre suas dificuldades de escrever poemas em meio à “grossaria”, emblema da aspereza da terra nova:

A desconsolação de não poder subestabelecer aqui as delícias do Tejo, do Lima e do Mondego me fez entorpecer o engenho dentro do meu berço, mas nada bastou para deixar de confessar a respeito a maior paixão. Esta me persuadiu a invocar muitas vezes e a escrever a Fábula do Ribeirão do Carmo, rio o mais rico desta Capitania, que corre e dava o nome à Cidade Mariana, minha pátria, quando era Vila. (COSTA. *In*: BRANDÃO, 2001, p. 218).

Essa matização, que vai facilmente de certo senso do concreto à imaginação figurativa e ao devaneio, é colocada na expressão do poeta como dupla fidelidade a terra, ilustrada, no caso específico, no desconsolo e na paixão. Ela serviria como uma espécie de compensação à vida rústica e aos disparates sociais da organização colonial, portanto, as distorções de forma e o “barroquismo” surgiriam como forma literária positiva a tentar dar conta da realidade tão díspar entre a Colônia e a Metrópole. Candido (1989) aponta que a linguagem metafórica e os jogos de argúcia afloraram

bastante nos primeiros anos de nossa literatura, graças aos contrastes entre aparência e realidade no Brasil. Segundo ele, como já dissemos, isso é algo congenial ao país, e permaneceu implícito em muitas formas de expressão local.

Como a desproporção gera o senso dos extremos e das oposições, esses escritores se adaptaram com vantagem a uma moda literária que lhes permitia empregar ousadamente a antítese, a hipérbole, as distorções mais violentas da forma e do conceito. Para eles o estilo barroco foi uma linguagem providencial, e por isso gerou modalidades tão tenazes de pensamento e expressão que, apesar da passagem das modas literárias, muito delas permaneceu como algo congenial ao País (CANDIDO, 1989, p. 169).

Talvez possamos entender essa permanência como a continuidade do “senso dos extremos” e oposições na forma objetiva brasileira. Cabral nos dá, assim, uma visão em segundo grau daquela que Candido (1989) particularmente apontava acerca do início da literatura no Brasil. Portanto, por meio da poesia de Cabral podemos ver o desenvolvimento e a permanência dessa tendência em nossas Letras – e como essas questões se configuram hoje, quando se mostram melhor resolvidas esteticamente em Cabral que nos árcades e românticos, embora ainda permaneçam como sintoma da impossibilidade de sua resolução na vida concreta da nação brasileira.

O estilo barroco se enraizou com mais vigor e resistiu mais tempo nos países latinos que sofreram com o impacto da colonização por parte dos estados mercantis europeus, criando na arte neolatina uma estética defensiva, organicamente presa ao atraso e em luta contraditória com as idéias liberais e o racionalismo burguês. Há, sem demora, um nexo lógico-histórico entre o barroco, como meio de expressão, e toda uma realidade social e cultural que se inflecte sobre si mesma perante a agressão da modernidade científica e leiga. Tal inflexão de pensamento não é retorno ao medievalismo, puro e simplesmente, porque a atmosfera barroca está eivada de formas de elocuições herdadas do classicismo. No entanto, a vida social é outra, outra a penhora em que se dão as relações da vida objetiva. Como afirma Carpeaux (1999) sobre a atualidade do barroco:

Essas análises ideológicas do “espírito objetivo” de uma época e das suas expressões esclarecem as analogias entre a mentalidade do século XVII e a de hoje, o encontro com um racionalismo altamente técnico

com uma angústia religiosa em época de transição social. (CARPEAUX, 1999, p. 657.)

Capeaux continua, afirmando que essas analogias são apenas aparentes, mas que ficam evidentes na expressão artística, “sobretudo poética”, nas quais reside a permanência, uma entre outras, do Barroco. Sempre produzindo duas visões simultâneas do mesmo objeto, a poesia cabralina une objetividade e transfiguração e seu conhecimento se dá pela via dessas contradições.

### **1.3 Vanguarda à brasileira.**

Há muito na poesia cabralina sobre o processo claudicante com que a arte de vanguarda tenta abraçar a vida social do país. No poema, a paisagem não é pura natureza descrita, não é repouso para os sentidos. Contemplar a paisagem no poema é fabricá-la, procurando fixá-la e dissipá-la, simultaneamente monumentalizá-la e arruiná-la, gravando-a em algum suporte que garanta sua perenidade ou que apague e reformule suas marcas. Assim, é sob o signo da pedra e do menos, do que é careado e do que falta que Cabral vai efetuar essa visão das cidades ao redor de Recife.

A paisagem no poema é sistematização, “cai como um prato de metal/sobre outro prato de metal”, ultrapassando o conceito, produz uma gama de sentidos, como os túneis formados pelo cupim, as transformações que o mar e a cana vão tomando no poema. E nesse movimento de sublimação e permanência é interessante perceber as contradições entre essência e aparência presentes formalmente no poema. Por vezes, o poema pretende ser limpo, claro, isento, “bem calafetado o cimento”, identificado com a arte moderna, atualizado em técnicas e vanguardista, outras vezes se identifica com as cidades no que elas tem de careadas, tomadas pelo cupim, desfeito internamente no “que era parede em farinha”.

Se se acredita que a vanguarda é sua essência, deparamo-nos com os cupins roendo e careando essa afirmação (o cupim entra os poros, lento, /e por mil tuneis, mil canais,/ as coisas desfia e desfaz). A vanguarda seria, assim, aparência? Se se acredita que o careado é a essência do poema e que ele vive só de atualização vazia, ou de modismo literário, percebe-se que a essência está no interior da aparência, ou seja, ela corrói o cubismo, e se, por um lado, ela o ultrapassa, por outro, é por meio dele que se

apresenta algo que não é de todo vanguarda. Interessante perceber que é mesmo nessa contradição que o poema se faz como “máquina sadia que bate”. Ele não matiza a problemática com traços subjetivos (E se não se gasta com choques,/ mas de dentro, tampouco explode), mas vive e se organiza nas dificuldades de adaptação das formas novas de realização estética dentro de um país que não deixa de ser parte do atraso sistêmico.

Em si, o poema se mostra como cristal, assim como Recife, que no final do poema chegou sozinho para além de toda a penúria, no entanto sua “armação” não consegue deixar de participar do careado, com aquilo que não é inteiriço, aquilo que, como certas cidades de entre a cana possui a “vocação de bagaço”. Ele articula a realidade pobre a uma posição superior, cosmopolita, contudo também nega essa condição mesma – e permanece no impasse.

Como já foi evidenciado, são produtivas no poema formas literárias ultrapassadas, como o Barroco e certas técnicas árcades de figuração da paisagem, que ressurgem numa roupagem de vanguarda. O trabalho do cupim identificado com o trabalho do poeta moderno é um referencial estético que faz alusão histórica à careação latente desde o princípio de nosso país, e acaba por interligar passado e presente ilustrando, ao seu modo, os empecilhos da formação brasileira.

E essa ligação se dá no poeta menos porque ele coloca em temática os problemas tão evidentes do país e mais porque repete e questiona, estruturalmente, o gesto do mestre de obras português, “com gesto pomposo e redondo/ na véspera mesma do escombro”, transfigurado, assim, em expressão artística da angústia formativa do país.

Contudo, os polos se inverteram. O sistema literário brasileiro, quando da enunciação do poema, já deixara a relação de dependência com a forma literária importada e passara a um sentido de interdependência dialética entre essas formas e os seus próprios escritores. No entanto, esse campo moderno de escrever literatura não significou solução para a forma social brasileira.

Esse “atraso” provém, portanto, do modo como o poema se arquiteta. O cubismo submetido ao Nordeste sofreu adaptações e não cessou de ilustrar, por meio da imposição do seu mecanismo, seu descompasso com nossa terra. O cupim come a paisagem, quebra-a em quadros que, sistematizados, mais ou menos se encaixam. Todavia, ao mesmo tempo a reconstrói, recria essa mesma paisagem. Combinação de

uma objetividade e um lirismo muito particular, em matizes de um quadro transfigurado que pretende ser a realidade objetiva daquelas cidades ao redor de Recife, mas acaba encontrando os limites da forma lírica no Brasil. Expondo-se dentro dessas questões o poema está nos perguntando e se perguntando ao mesmo tempo: Qual a essência da literatura brasileira? Em que medida ela vive de aparência?

É premente nesse movimento o caráter de engodo da forma literária. O poeta moderno não pode, nem consegue criar um mundo – e de verdade, nem tenta mais. O cristal de Recife pressupõe o movimento de careação de seu caminho, Recife chega ao final do poema sozinho, na sua armação contra o cupim. E no fundo, essa é a posição do poeta – a aparência mesmo vazia seria, então, nossa essência?

É interessante perceber, contudo, que o poema parece evidenciar o seu próprio processo de simulação, e o papel que a memória sedimentada de seus signos tem na construção dos seus quadros. O texto trabalha por sobre um localismo já visitado em grandes obras da nossa literatura, e em muitos poemas, mas o faz de modo bem distinto da descrição de Recife em *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, por exemplo. Cabral esgarça a possibilidade de representação desses signos, os satura de ambigüidade na sua construção entre o histórico e o estético no Brasil.

Candido (2000) diz que a adaptação das formas estéticas estrangeiras ao meio brasileiro fez com que muitas vezes as obras literárias aqui produzidas fossem vistas de ângulos divergentes, ou mesmo duplos, pois foi justamente o fato de nossos poetas terem que lidar com a matéria local o que fez com que nossa literatura incorporasse nossas contradições sociais à estrutura e ao significado das obras. A literatura brasileira, assim, tornou-se fator de unidade, de continuidade e de consciência do real do povo brasileiro. Ainda hoje, entre as continuidades e rupturas do sistema literário, Cabral nos questiona em sua poética: qual é o nosso real?

Portanto, o estético é também histórico, constituiu-se nesse país periférico, no embate entre o desejo de construir uma literatura nacional e a necessidade de inserir-se em um modelo estético universal. O nosso estético é assim ainda mais político, e se mostrará sempre com seu grão de atraso, remanescente ainda na modernidade daquela dupla fidelidade com a terra dos nossos primeiros líricos.

## CAPÍTULO 3

### TRANSFIGURAÇÃO DE UM RIO, METÁFORA DE UM POETA. ANTROPOMORFIZAÇÃO E ENLEIO EM *O RIO*.

Neste terceiro capítulo, procuramos acompanhar o andamento da transfiguração do rio Capibaribe, no poema *O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1953), compreendendo-o, no primeiro tópico deste capítulo, como andamento da própria escrita poética de João Cabral. Assim, na relação entre Rio e poeta, buscamos reconhecer o grosso tear da poesia cabralina em sua homologia com a realidade a ser por ele representada: as várias contradições de nossa formação social, entre as quais figura, o problema da formação, no interior de nosso sistema literário, de uma consciência estética refinada em relação ao atraso do país, questão de que tratará o segundo tópico deste capítulo. Para finalizar, a partir da imagem que reúne na transfiguração poética o canavial e o mar – “as ondas de cana” – procuramos explorar a tensão histórica entre refinamento estético e permanência do regional na obra de João Cabral.

#### 1.1 O grosso tear da poesia cabralina

No poema *O Rio*, João Cabral recompõe sua terra, selando um pacto nunca rompido com sua suas águas ricas e sujas e seu povo sofrido, trabalhando restos de memórias que documentam a realidade nordestina e abstraem-na simultaneamente. Mesmo sendo longo esse poema, vamos lê-lo.

##### **Da lagoa da Estaca a Apolinário**

Sempre pensara em ir  
caminho do mar.  
Para os bichos e rios  
nascer já é caminhar.  
Eu não sei o que os rios  
tem de homem de mar;

sei que se sente o mesmo  
 e exigente chamar.  
 Eu já nasci descendo  
 a serra que se diz do Jacará,  
 entre caraibeiras  
 de que só sei por ouvir contar  
 (pois também como gente,  
 não consigo me lembrar  
 dessas primeiras léguas  
 de meu caminhar).

Desde tudo que 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 eu buscava,  
 que não leito de areia  
 com suas bocas multiplicadas.  
 Leito de pedra abaixo  
 rio menino eu saltava  
 saltei até encontrar  
 as terras fêmeas da mata.

### **Notícia do Alto Sertão**

Por trás do que lembro  
 ouvi de uma terra desertada.  
 vazia, não vazia,  
 mais que seca, calcinada.  
 De onde tudo fugia,  
 onde só pedra é que ficava,  
 pedras e poucos homens  
 com raízes de pedra, ou de cabra.  
 Lá o céu perdia as nuvens,  
 derradeiras de suas aves;  
 as árvores, a sombra,  
 que nelas já não pousava.  
 Tudo o que não fugia,  
 gaviões, urubus, plantas bravas,  
 a terra devastada,  
 mais fundo devastava.

### **A estrada da ribeira**

Como aceitara ir  
 no meu destino de mar,  
 preferi essa estrada,

para lá chegar,  
 que dizem da ribeira  
 e à costa vai dar,  
 que deste mar de cinza  
 vai a um mar de mar;  
 preferi essa estrada  
 de muito dobrar,  
 estrada bem segura  
 que não tem errar  
 pois é a que toda gente  
 costuma tomar  
 (na gente que regressa  
 sente-se cheiro de mar).

### **De Apolinário a Passo fundo**

Para o mar vou descendo  
 por essa estada da ribeira.  
 A terra vou deixando  
 de minha infância primeira.  
 vou deixando uma terra  
 reduzida à sua areia,  
 terra onde as coisas vivem  
 a natureza da pedra.

À mão direita os ermos  
 do Brejo da Madre de Deus.  
 Taquaritinga à esquerda,  
 onde o ermo é sempre o mesmo.  
 Brejo ou Taquaritinga,  
 mão direita ou mão esquerda,  
 vou entre coisas poucas  
 e secas além de sua pedra.

Deixando vou as terras  
 de minha primeira infância.  
 Deixando para trás  
 os nomes que vão mudando.  
 terras que eu abandono  
 porque é de rio estar passando.  
 Vou com passo de rio,  
 que é de barco navegando.  
 Deixando para trás as fazendas que vão ficando.  
 Vendo-as enquanto vou,  
 parece que estão desfilando.  
 Vou andando lado a lado  
 da gente que vai retirando;  
 vou levando comigo  
 os rios que vou encontrando.

### **Os rios**

Os rios que eu encontro  
 vão seguindo comigo.  
 Rios são de água pouca,  
 em que a água sempre está por um fio.  
 Cortados no verão  
 que faz secar todos os rios.  
 Rios todos com nome  
 e que abraço como a amigos.  
 Uns com nome de gente,  
 outros com nome de bicho,  
 uns com nome de santo,  
 muitos só com apelido.  
 Mas todos como a gente  
 que por aqui tenho visto:  
 a gente cuja vida  
 se interrompe quando os rios.

### **De Poço Fundo a Couro D'anta**

A gente não é muita  
 que vive por esta ribeira.  
 vê-se alguma caieira  
 tocando fogo ainda mais na terra;  
 vê-se alguma fazenda  
 com suas casas desertas:  
 vêm para a beira da água  
 como bichos com sede.  
 As vilas não são muitas  
 e quase todas estão decadentes.  
 Constam de poucas casas  
 e de uma pequena igreja,  
 como, no Itinerário,  
 já as descrevia Frei Caneca.  
 Nenhuma tem escola;  
 muito poucas possuem feira.

As vilas vão passando  
 com seus santos padroeiros.  
 Primeiro é Poço Fundo,  
 onde Santo Antonio tem capela.  
 Depois é Santa Cruz  
 onde o Senhor bom Jesus se reza.  
 Toritama, antes Torres,  
 fez para Conceição sua igreja.  
 A vila de Capado  
 cham-se pela nova capela.  
 Em Topada, a igreja  
 com um cemitério se completa.  
 No lugar Couro d'Anta,  
 a Conceição também se celebra.  
 Sempre um santo preside  
 à decadência de cada uma delas.

### **A estrada da Paraíba**

Depois de Santa Cruz  
que agora é Capibaribe,  
encontro uma outra estrada  
que desce do Paraíba.  
Saltando o Cariri  
e a serra de Taquaritinga,  
na estrada da ribeira  
ela deságua como um rio.

Juntos, na da ribeira,  
continuamos, a estrada e o rio,  
agora com mais gente:  
a que por aquela estrada descia.  
Lado a lado com gente  
viajamos em companhia.  
Todos rumo do mar  
e do Recife esse navio.

Na estrada da ribeira  
até o mar ancho vou.  
Lado a lado com gente,  
no meu andar sem rumor.  
Não é estrada curta,  
mas é estrada melhor,  
porque na companhia  
de gente é que sempre vou.  
Sou viajante calado,  
para ouvi histórias bom,  
a quem podeis falar  
sem que eu tente me interpor;  
junto de quem podeis  
pensar alto, falar só.  
Sempre em qualquer viagem  
o rio é o companheiro melhor.

### **Do riacho das Éguas ao ribeiro do Mel**

Caruaru e Vertentes  
na outra manhã abandonei.  
Agora é surubim,  
que fica do lado esquerdo.  
A seguir João Alfredo,  
que também passa longe e não vejo.  
Enquanto na direita  
tudo são terras de Limoeiro.  
Meu caminho divide,  
de nome as terras que desço.  
entretanto a paisagem  
com tantos nomes, é quase a mesma.

a mesma dor calada,  
o mesmo soluço seco,  
mesma morte de coisa  
que não apodrece mas seca.

Coronéis padroeiros  
vão desfilando com cada vila.  
passam Cheos, Malhadinha,  
muito pobres e sem vida.  
Depois é Salgadinho  
com pobres águas curativas.  
Depois é São Vicente,  
muito morta e muito antiga.  
Depois, Pedra Tapada,  
com poucos votos e pouca vida.  
Depois de Pirauíra,  
é um só arruado seguido,  
partido em muitos nomes  
mas todo ele pobre e sem vida  
(que só há esta resposta  
a ladainha dos nomes dessas vilas).

### **Terras de Limoeiro**

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 pedra  
sabem como se armar  
com as qualidades da pedra.

Dias depois, Limoeiro,  
cortada a faca na ribanceira.  
É a cidade melhor,  
tem cada semana duas feiras.  
Tem a rua maior,  
tem também aquela cadeia  
que Sebastião Galvão  
chamou de segura e muito bela.

Tem melhores fazendas  
tem inúmeras bolandeiras

onde trabalha a gente  
 para quem se fez aquela cadeia.  
 Tem a Igreja maior,  
 que também é a mais feia,  
 e a serra do Urubu  
 onde desses símbolos negros.

Porém bastante sangue  
 nunca existe guardado em veias  
 para amassar a terra  
 que seca até sua funda pedra.  
 Nunca bastante rios  
 matarão tamanha sede,  
 ainda escancarada,  
 ainda sem fundo e de areia.  
 Pois, aqui, em Limoeiro,  
 com seu trem, sua ponte de ferro,  
 com seus algodoais,  
 com suas carrapateiras,  
 persiste a mesma sede,  
 ainda sem fundo, de palha ou areia,  
 bebendo tantos riachos  
 extraviados pelas capoeiras.

### **De Limoeiro a Ilhetas**

Deixando vou agora  
 esta cidade de Limoeiro.  
 Passa Ribeiro Fundo  
 onde só vivem ferreiros,  
 gente dura que faz  
 essas mãos ais duras de ferro  
 com que se obriga a terra  
 a entregar seu fruto secreto.  
 Passa depois Boi-Seco,  
 Feiticeiro, Gameleira, Ilhetas,  
 pequenos arruados  
 plantados em terra alheia,  
 onde vivem as mãos  
 que calçando as outras, de ferro,  
 vão arrancar da terra  
 os alheios frutos do alheio.

### **O trem de ferro**

Agora vou deixando  
 o município de Limoeiro.  
 Lá dentro da cidade  
 havia encontrado o trem de ferro.  
 Faz a viagem do mar  
 mas não será meu companheiro,  
 apesar dos caminhos

que quase sempre vão paralelos.  
 Sobre seu leito liso,  
 com seu fôlego de ferro,  
 lá no mar do Arrecife  
 ele chegará muito primeiro.  
 Sou um rio de várzea,  
 não posso ir tão ligeiro.  
 Mesmo que o mar os chame,  
 os rios, como os bois, são ronceiros.

Outra vez ouço o trem  
 ao me aproximar de Carpina.  
 Vai passar na cidade,  
 vai pela chã, lá por cima.  
 Detém-se raramente,  
 pois que sempre está fugindo,  
 esquivando apressado  
 as coisas de seu caminho.  
 Diversa da dos trens  
 é a viagem que fazem os rios:  
 convivem com as coisas  
 entre as quais vão fluindo;  
 demoram nos remansos  
 para descansar e dormir;  
 convivem com a gente  
 sem se apressar em fugir.

### **De Ilhetas ao Petribu**

Parece que ouço agora  
 que vou deixando o Agreste:  
 “Rio Capibaribe,  
 que mau caminho escolheste.  
 Vens de terra de sola,  
 curtidas de tanta sede,  
 vais para terra pior,  
 que apodrece sob o verde.

Se tudo aqui secou  
 até seu osso de pedra,  
 se a terra é dura, o homem,  
 tem pedra para defender-se.  
 Na Mata, a febre, a fome,  
 até os ossos amolecem”  
 Penso: o rumo do mar  
 sempre é melhor para quem desce.

### **Encontro com o canavial**

No outro dia deixava  
 o Agreste, na Chã do Carpina.  
 Entrava por Paudalho,

terra já de cana e e usinas.  
 Via plantas de cana  
 com sua cabeleira, ou crina,  
 muita folha de cana  
 com sua lâmina fina,  
 muito soca de cana  
 com sua aparência franzina,  
 e canas com pendões  
 que são as canas maninhas.  
 Como terras de cana,  
 são muito mais brandas e femininas.  
 Foram terras de engenho,  
 agora são terras de usina.

### **Outros rios**

Foram terras de engenho,  
 agora são terras de usina.  
 É o que contam os rios  
 que vou encontrando por aqui.  
 Rios bem diferentes  
 daqueles que já viajam comigo.  
 A estes também abraço  
 com abraço líquido e amigo.  
 Os primeiros porém  
 nenhuma palavra respondiam.  
 Debaixo do silêncio  
 eu não sei o que traziam.  
 Nenhum deles também  
 antecipar sequer parecia  
 o ancho mar do Recife  
 que os estava aguardando um dia.

Primeiro é o Petribu,  
 que trabalha para uma usina.  
 Trabalham para engenhos  
 o Apuá e o Cursai.  
 O Cumbe e o Cajueiro  
 cresceram, como o Camilo,  
 entre cassacos de eito,  
 no mesmo duo serviço.  
 Depois é o Muçurepe,  
 que trabalha para outra usina.  
 Depois vem o Goitá,  
 dos lados da Chã da alegria.  
 Então, o Tapacurá,  
 dos lados da Luz, freguesia,  
 da gente do escrivão  
 que foi escrevendo o que eu dizia.

### **Conversa de rios**

Só após algum caminho  
 é que alguns contam seu segredo.  
 Contam porque possuem  
 aquela pele tão espessa;  
 por que todos caminham  
 com aquele ar descalço de negros;  
 porque descem tão tristes  
 arrastando lama e silêncio.  
 A história é uma só  
 que os rios sabem dizer:  
 a história dos engenhos  
 com seus fogos a morrer.  
 Nelas existe sempre  
 uma usina e um bangüê:  
 a usina com sua boca,  
 com suas várzeas o bangüê.

A usina possui sempre  
 uma moenda e nome inglês;  
 conhecida como massapé.  
 E o que não pode entrar  
 nas moendas de nome inglês  
 a usina vai moendo  
 com muitos outros meios de moer.  
 A usina tem urtigas,  
 a usina tem morcegos,  
 que ela pode soltar  
 como amestrados exércitos  
 para ajudar o tempo  
 que vai roendo os engenhos,  
 como toda já roeu  
 a casa-grande do Poço do Aleixo.

### **Do Petribu ao Tapacurá**

As coisas não são muitas  
 que vou encontrando neste caminho.  
 Tudo planta de cana  
 nos dois lados do caminho;  
 e mais plantas de cana  
 nos dois lados dos caminhos  
 por onde os rios descem  
 que vou encontrando neste caminho;  
 e outras plantas de cana  
 há nas ribanceiras dos outros rios  
 que estes encontraram  
 antes de se encontrarem comigo.  
 Tudo planta de cana  
 e assim até o infinito;  
 tudo planta de cana  
 para uma só boca de usina.

As casas não são muitas  
 que por aqui tenho encontrado  
 (os povoados são raros  
 que a cana não tenha expulsado).  
 Poucas têm Rosarinho  
 e Desterro, que está pegado.  
 Paudalho essa cidade  
 construída dentro de um valado,  
 com sua ponte de ferro  
 que eu atravesso de um salto.  
 Santa Rita é depois,  
 onde os trens fazem parada:  
 só com medo dos trens  
 é que o canavial não a assalta.

### **Descoberta da Usina**

Até este dia, usinas  
 eu não havia encontrado.  
 Petribu, Muçurupe,  
 para trás tinham ficado,  
 porém o meu caminho  
 passa por ali muito apressado.  
 De usina eu conhecia  
 o que os rios tinham contado.  
 Assim, quando da Usina  
 eu m estava aproximando,  
 tomei caminho outro  
 do que vi o trem tomar:  
 tomei o da direito  
 que a cambiteira vai tomar,  
 pois eu queria a Usina  
 mais de perto examinar.

Vira usinas comer  
 as terras que iam encontrando;  
 com grandes canaviais  
 todas as várzeas ocupando.  
 O canavial é a boca  
 com que primeiro vão devorando  
 matas e capoeiras;  
 pastos e cercados;  
 com que devoram a terra  
 onde um homem plantou seu roçado;  
 depois os poucos metros  
 onde ele plantou sua casa;  
 depois o pouco espaço  
 e que precisa um homem sentado  
 depois os sete palmos  
 onde ele vai ser enterrado.

Muitos engenhos mortos

haviam passado no meu caminho.  
 De porteira fechada,  
 quase todos foram engolidos.  
 Muitos com suas serras,  
 todos eles com seus rios,  
 rios de nome igual  
 como crias de casa, ou filhos.  
 Antes foram engenhos,  
 poucos agora são usinas.  
 Antes foram engenhos  
 agora são imensos partidos.  
 Antes foram engenhos,  
 com suas caldeiras vivas;  
 agora são informes  
 partidos que nada identifica.

### **Encontro com a Usina**

Mas na Usina é que vi  
 aquela boca maior  
 que existe por detrás  
 das bocas que ela plantou;  
 que come o canavial  
 que contra as terras soltou;  
 que come o canavial  
 e tudo o que ele devorou;  
 que come o canavial  
 e as casas que ele assaltou;  
 que come o canavial  
 e as caldeiras que sufocou.  
 Só na Usina é que vi  
 aquela boca maior,  
 a boca que devora  
 bocas que devorar mandou.

Na vila da Usina  
 é que fui descobrir a gente  
 que as canas expulsaram  
 das ribanceiras e vazantes;  
 e que essa gente mesma  
 na boca da Usina são os dentes  
 que mastigam a cana  
 que a mastigou enquanto gente;  
 que mastigam a cana  
 que mastigou anteriormente  
 as moendas dos engenhos  
 que mastigavam antes outra gente;  
 que nessa gente mesma,  
 nos dentes fracos que ela arrenda,  
 as moendas estrangeiras  
 sua força melhor assentam.

Por esta grande usina  
olhando com cuidado eu vou,  
que esta foi a usina  
que toda esta Mata dominou.  
numa usina se aprende  
como a carne mastiga o osso,  
se aprende como mãos  
amassam a pedra, o caroço;  
numa usina se assiste  
à vitória, de dor maior,  
do brando sobre o duo,  
do grão amassando o mó;  
numa usina se assiste  
à vitória maior e pior,  
que é a de pedra dura  
furada pelo suor.

Para trás vai ficando  
a triste povoação daquela usina  
onde vivem os dentes  
com que a fábrica mastiga.  
Dentes frágeis, de carne,  
que não duram mais de um dia;  
dentes são que se comem  
ao mastigar para a Companhia;  
de gente que, cada ano,  
o tempo da safra é que vive,  
que, na braça da vida,  
tem marcado curto o limite.  
Vi homens de bagaço  
enquanto por ali discorria;  
vi homens de bagaço  
que morte úmida embebia.

E vi todas as mortes  
em que esta gente vivia;  
vi a morte por crime,  
pingando a hora na vigia;  
a morte por desastre,  
com seus gumes tão precisos,  
como um braço se corta,  
cortar bem rente muita vida;  
vi a morte por febre,  
precedida de seu assovio,  
consumir toda a carne  
com um fogo que por dentro é frio.  
Ali não é a morte  
de planta que seca, ou de rio;  
é morte que apodrece,  
ali natural, pelo visto.

**Da Usina a São Lourenço da Mata**

Agora vou deixando  
a povoação daquele usina.  
Outra vez vou baixando  
entre infindáveis partidos;  
entre os mares de verde  
que sabe pintar Cícero Dias,  
pensando noutro engenho  
devorado por outra usina;  
entre colinas mansas  
de uma terra sempre em cio,  
que o vento, com carinho,  
penteia, como se sua filha.  
Que nem ondas de mar,  
multiplicadas, elas se estendiam;  
como ondas do mar de mar  
que vou conhecer um dia.

À tarde deixo os mares  
daquela usina de usinas;  
vou entrando nos mares  
de algumas outras usinas.  
Sei que antes esses mares  
inúmeros se dividiam  
até que um mar mais forte  
os mais fracos engolia  
(hoje só grandes mares  
a Mata inteira dominam).  
Mas o mar obedece  
a um destino sem divisa,  
e o grande mar de cana,  
como verdadeiro, algum dia,  
será uma só água,  
em toda esta comum cercania.

### **De São Lourenço à Ponte de Prata**

Vou pensando no mar  
que daqui ainda estou vendo;  
em toda aquela gente  
numa terra tão viva morrendo.  
Através deste mar  
vou chegando a São Lourenço,  
que de longe é como ilha  
no horizonte de cana aparecendo;  
através deste mar,  
como uma barco na corrente,  
mesmo sendo eu rio,  
que vou navegando parece.  
Navegando este mar,  
até o Recife irei,  
que as ondas deste mar

somente lá se detém.

Ao entrar no Recife,  
 não pensem que entro só.  
 Entra comigo a gente  
 que comigo baixou  
 por essa velha estrada  
 que vem do interior;  
 entram comigo os rios  
 a quem o mar chamou,  
 entra comigo a gente  
 que com o mar sonhou  
 e também retirantes  
 em quem só o suor não secou;  
 e entra essa gente triste,  
 a mais triste que já baixou  
 a gente que a usina,  
 depois de mastigar, largou.

Entra a gente que a usina  
 depois de mastigar largou;  
 entra aquele usineiro  
 que outro maior devorou;  
 entra esse banguzeiro  
 reduzido a fornecedor;  
 entra detrás um destes,  
 que agora é um simples morador;  
 detrás, o morador  
 que nova safra já não fundou;  
 entra, como cassaco,  
 esse antigo morador;  
 entra enfim o cassaco,  
 que por todas aquelas bocas passou.  
 Detrás de cada boca,  
 ele vê que há uma boca maior.

### **Da Ponte de Prata a Caxangá**

A gente das usinas  
 foi mais um afluyente a engrossar  
 aquele rio de gente  
 que vem de além do Jacará.  
 Pelo mesmo caminho  
 que venho seguindo desde lá,  
 vamos juntos, dois rios, cada um para seu mar.  
 O trem outro caminho  
 tomou na Ponte de Prata;  
 foi por Tijipió  
 e pelos mangues de Afogados.  
 Sempre com retirantes,  
 vou pela Várzea e por Caxangá  
 onde as últimas ondas

de cana se vêm espriar.

Entra-se no Recife  
pelo engenho São Francisco.  
Já em terras da Várzea,  
a vila propriamente dita,  
com suas árvores velhas  
que dão uma sombra também antiga.  
A seguir, Caxangá,  
também velha e recolhida,  
onde começa a estrada  
dita Nova, ou de Iputinga,  
que quase reta à cidade  
que é o mar a que se destina,  
leva a gente que veio  
baixando em minha companhia.

Vou deixando à direita  
aquela planície aterrada  
que desde os pés de Olinda  
até os montes Guararapes,  
e que de Caxangá  
até o mar oceano,  
para formar o Recife  
os rios vão sempre atulhando.  
Com água densa de terra  
onde muitas usinas urinaram,  
água densa de terra  
e de muitas ilhas engravidada.  
com substância de vida  
é que os rios a vão aterrando,  
com esses lixos de vida  
que os rios viemos carreando.

### **De Caxangá a Apipucos**

Até aqui as últimas  
ondas de cana não chegam.  
Agora o vento sopra  
em folhas de um outro verde.  
Folhas muito mais finas  
as brisas daqui penteiam.  
São cabelos de moças  
que vem cortar capinheiros;  
são cabelos das moças  
ou dos bacharéis em direito  
que devem habitar  
naqueles sobrados tão pitorescos  
(pois os cabelos da gente  
que apodrece na lama negra  
geram folhas de mangue,  
que são folhas duras e grosseiras).

### De Apipucos à Madalena

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 Sant`Ana de Fora  
e de Sant`Ana de Dentro,  
das muitas olarias,  
rasas, se agachando do vento.  
e mais sentimental,  
histórico e pitoresco  
vai ficando o caminho  
a caminho da Madalena.

Um velho cais roído  
e uma fila de oitizeiros  
há na curva mais lenta  
do caminho pela Jaqueira,  
onde (não mais está)  
um menino bastante guezo  
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.

Vi muitos arrabaldes  
ao atravessar o Recife:  
alguns na beira da água,  
outros em deitadas colinas;  
muitos no alto do cais  
com casarões de escadas para o rio;  
todos sempre ostentando  
sua ulcerada alvenaria;  
todos porém no alto  
de sua gasta aristocracia;  
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.

### **As primeiras ilhas**

Rasas na altura da água  
 começam chegar as ilhas.  
 Muitas a maré cobre  
 e horas mais tarde ressuscita  
 (sempre depois que afloram  
 outra vez à luz do dia  
 voltam com chão mais duro  
 do que o que dantes havia).  
 Rasas na altura da água  
 vê-se brotar outras ilhas:  
 ilhas ainda sem nome,  
 ilhas ainda não de todo paridas.  
 Ilhas Joana Bezerra,  
 do Leite, do Retiro, do Maruim:  
 o touro da maré  
 a estas já não precisa cobrir.

### **O outro Recife**

Casas de lama negra  
 há plantadas por essa ilha  
 (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.

### **Dos Coelhos ao cais de Santa Rita**

Mas debaixo dessa cidade:  
 dela mais tarde contarei.  
 Vou naquele caminho  
 que pelo hospital dos Coelhos,  
 por cais de que as vazantes  
 exibem gengivas negras,  
 leva àquele Recife  
 de fundação holandesa.  
 Nele passam as pontes  
 de robustez portuguesa,

anúncios luminosos  
 com muitas palavras inglesas;  
 passa ainda a cadeia,  
 passa o Palácio do Governo,  
 ambos robustos, sólidos,  
 plantados no chão mais seco.

Rio lento de várzea,  
 vou agora ainda mais lento,  
 que agora minhas águas  
 de tanta lama me pesam.  
 Vou agora tão lento,  
 porque é pesado o que carrego:  
 vou carregado de ilhas  
 recolhidas enquanto desço;  
 de ilhas de terra pedra,  
 imagem do homem aqui de perto  
 e do homem que encontrei  
 no meu comprido trajeto  
 (também a dor desse homem  
 me impõe essa passada de doença,  
 arrastada, de lama,  
 e assim cuidadosa e atenta).

Vão desfilando cais  
 com seus sobrados ossudos.  
 Passam muitos sobrados  
 com seus telhados agudos.  
 Passam, muito mais baixos,  
 os armazéns de açúcar do Brum.  
 Passam muitas barcaças  
 para Itapissuma, Iguaraçu.  
 No cais de Santa Rita,  
 enquanto vou norte-sul,  
 surge o mar, afinal,  
 como enorme montanha azul.  
 No cais, Joaquim Cardozo  
 morou e aprendeu a luz  
 das costas do Nordeste,  
 mineral de tanto azul.

### **As duas cidades**

Mas antes de ir ao mar,  
 onde minha fala se perde,  
 vou contar da cidade  
 habitada por aquela gente  
 que veio meu caminho  
 e de quem fui o confidente.  
 Lá pelo Beberibe  
 aquela cidade também se estende  
 pois sempre junto aos rios

prefere se fixar aquela gente;  
sempre perto dos rios,  
companheiros de antigamente,  
como se não pudessem  
por um minuto somente  
dispensar a presença  
de seus conhecidos de sempre.

Conheço todos eles,  
do Agreste e da Caatinga;  
gente também da Mata  
vomitada pelas usinas;  
gente também daqui  
que trabalha nestas usinas,  
que aqui não moem cana,  
moem coisas muito mais finas.  
Muitas eu vi passar:  
fábricas, como aqui se apelidam;  
têm bueiro como usina,  
são iguais também por famintas.  
só que as enormes bocas  
que existem aqui nestas usinas  
encontram muitas pedras  
dentro de sua farinha.

A gente da cidade  
que há no avesso do Recife  
tem em mim um amigo,  
seu companheiro mais íntimo.  
Vivo com esta gente,  
entro-lhes pela cozinha;  
como bicho de casa  
penetro nas camarinhas.  
As vilas que passei  
sempre abracei como amigo;  
desta vila de lama  
é que sou mais do que amigo:  
sou o amante, que abraça  
com corpo mais confundido;  
sou o amante, com ela  
leito de lama dividido.

Tudo o que encontrei  
na minha longa descida,  
montanhas, povoados,  
caieiras, viveiros, olarias,  
mesmo esses pés de cana  
que tão iguais me pareciam,  
tudo levava um nome  
com que poder ser conhecido.  
A não ser esta gente  
que pelos mangues habita:

eles são gente apenas  
 sem nenhum nome que os distinga;  
 que os distinga na morte  
 que aqui é anônima e seguida.  
 São como ondas de mar,  
 uma só onda, e sucessiva.

A não ser esta cidade  
 que vim encontrar sob o Recife:  
 sua metade podre  
 que com lama podre se edifica.  
 É cidade sem nome  
 sob a capital tão conhecida.  
 Se é também capital,  
 será uma capital mendiga.  
 É cidade sem ruas  
 e sem casas que se diga.  
 De outra qualquer cidade  
 possui apenas polícia.  
 Desta capital podre  
 só as estatísticas dão notícia,  
 ao medir sua morte,  
 pois não há o que medir em sua vida.

Conheço toda a gente  
 que deságua nestes alagados.  
 Não estão no nível de cais,  
 vivem no nível da lama e do pântano.  
 Gente de olho perdido  
 olhando-me sempre passar  
 como se eu fosse trem  
 ou carro de viajar.  
 É gente que assim me olha  
 desde o sertão do Jacarará;  
 gente que sempre me olha  
 como se, de tanto me olhar,  
 eu pudesse o milagre  
 de, num dia ainda por chegar,  
 levar todos comigo,  
 retirantes para o mar.

### **Os dois mares**

A um rio sempre espera  
 um mais vasto e ancho mar.  
 Para a gente que desce  
 é que nem sempre existe esse mar,  
 pois eles não encontram  
 na cidade que imaginavam mar  
 senão outro deserto  
 de pântanos perto do mar.  
 Por entre esta cidade

ainda mais lenta é minha pisada;  
 retardo enquanto posso  
 os últimos dias da jornada.  
 Não há talhas que ver,  
 muito menos o que tombar:  
 há apenas esta gente  
 e minha simpatia calada.

### Oferenda

Já deixando o Recife  
 entro pelos caminhos comuns do mar:  
 entre barcos de longe,  
 sábios de muito viajar;  
 junto desta barça  
 que vai no rumo de Itamaracá;  
 lado a lado com rios  
 que chegam do Pina com o Jiquiá.  
 Ao partir companhia  
 desta gente dos alagados  
 que lhe posso deixar,  
 que conselho, que recado?  
 somente a relação  
 de nosso comum retirar;  
 só esta relação  
 tecida em grosso tear.

(MELO NETO, 2003, p. 119 – 143.)

O poema de Cabral ganha curso e flui numa linguagem espessa, mas corrente como as águas do rio. O poeta escolhe a poesia narrativa, o poema é quase em prosa, moeda corrente da fala do povo e com ela pretende restabelecer a perdida relação autor-leitor, indispensável ao fenômeno da comunicação literária, mas profundamente problemática para os poetas da década de 50<sup>12</sup>.

Segundo Nunes (2007), a estrutura de *O Rio* se dá sob a construção de ditado, preservando, na linguagem escrita, os rodeios e as redundâncias da linguagem oral, estratégia possível graças à utilização da primeira pessoa. Contudo é importante perceber que o rio (da escrita) e a subjetividade do poeta parecem ser um só, mas não

<sup>12</sup> Sobre o agastamento da relação autor-público nas dinâmicas internas do sistema literário, consultar PILATI, Alexandre. Modernização e agastamento do sistema literário nacional. In: *A nação drummondiana: Quatro ensaios sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

em tom confessional. Como um observador atento, o Capibaribe, em sua viagem até Recife, mais que descrever as coisas vistas, realiza um trabalho de memória, fixando o já existente e ao mesmo tempo o recriando, como faz o poeta em seu ofício. A associação do rio com o poeta é favorecida pela personificação do Capibaribe, que, pela prosopopeia<sup>13</sup>, torna-se o eu-lírico do poema. Como dito, o foco em primeira pessoa e o emprego de certos verbos e adjetivos, em que está presente o sema “humano”, personificam-no:

Sempre *pensara* em ir  
caminho de mar

(MELO NETO, 2003, p. 119.)

desde tudo que *lembro*  
*lembro-me* bem que baixava  
entre terras de sede  
que as margens *me vigiavam*

(*idem*)

Rio menino eu *temia*  
aquela grande sede de palha,  
*grande sede* sem fundo  
que águas *meninas* cobiçava

(*idem*)

Isso nos interessa como indicador de caminhos e modos no qual o próprio rio sabe do seu caminhar. Um movimento de percepção da realidade que insere em si mesmo a percepção da escrita, em que a subjetividade cabralina conjura toda a objetividade do mundo administrado.

Em *Da lagoa da Estaca a Apolinário*, o rio menino sai deixando a infância e buscando os caminhos do mar. Na passagem *A estrada da ribeira* se confirma o modo como o rio-poeta trabalhará suas imagens. Ele diz

preferi essa estrada,  
para lá chegar,

---

<sup>13</sup> A prosopopeia é uma figura que se caracteriza pelo acréscimo do sema “animado”, humano ou animal, às coisas inanimadas, principalmente da natureza. Por meio dela há a animação da natureza e das coisas materiais: atribuem-se, às coisas inanimadas, ações e sentimentos próprios das pessoas. Essa personificação pode se dar por meio de verbos e adjetivos.

que dizem da ribeira  
e à costa vai dar,

(MELO NETO, 2003, p. 120.)

A estrada da escrita é o caminho do duplo sentido e da metáfora, dizer algo na “ribeira” e dar seu sentido também acolá, “na costa”, ultrapassando seus próprios limites, dando força vital ao cinzento que é escrever poesia, pois justifica afirmando em seguida

que deste mar de cinza  
vai a um mar de mar;

(*idem*)

As percepções cinzentas formam um mar. O eu-lírico parece bem consciente de seu caminho, atesta mesmo sua escolha, pretendendo com isso fazer acreditar que seu ato transfigurador de dobrar a realidade é bem medido, seguro para “não ter errar”. Quer ser simples, tomar um caminho que toda a gente costuma tomar.

preferi essa estrada  
de muito dobrar,  
estrada bem segura  
que não tem errar  
pois é a que toda gente  
costuma tomar

(*idem*)

Ao leitor é dada a sensação sensível de chegar muito perto da cena descrita, tanto quanto presenciar a construção do poema que se faz obliquamente, inserindo num todo organizado, o poeta, o Nordeste e o leitor, este último agente implícito até mesmo na epígrafe de Berceo que abre o texto: “Quiero que compongamos io e tu uma prosa”. Não sem razão João Cabral epigrafou *O Rio* com este verso de Berceo, pois faz do rio sujeito do poema e seu próprio objeto; faz o Capibaribe falar, juntamente com ele, o poeta, dos seus itinerários, tendo o leitor implícito como cúmplice e elemento fundamental desse procedimento.

Esse leitor implícito aparecerá em várias passagens e colabora com a percepção construtiva do poema, e ainda o seu suposto inacabamento, pois as analogias não fecham o sentido das imagens e estão a serviço da construção de outra subjetividade, a do leitor. Interessa-nos ler o movimento da escrita do poeta, “escutar a obra jorrar a palo seco, mas mesmo assim jorrar” (REBUZZI, s./d.). Nesses momentos da escrita se fazendo obra, “o poeta experimenta a força pulsional dos seus versos” (REBUZZI, s./d.), mas também tolhe o desatar de sua escrita.

A insistência dos versos é em falar: “compongamos”, “contar” um real que toca algo ainda sem solução. Nessa tensão a palavra de *O Rio* vibra com o que lhe é exterior, esse elemento mesmo é sua base para criar algo, mas também é seu limite opressor.

Há no exterior, na paisagem que circunda o Capibaribe, algo que edifica a obra, apresentando a arte em construção, ou seja, consegue-se “ler a obra vislumbrando João Cabral firmando-se no trabalho estético, erguendo-se na resistência da pedra, na materialidade do escrito real e espesso” (REBUZZI, s./d.) de sua realidade objetiva:

As vilas vão passando  
 com seus santos padroeiros.  
 Primeiro é Poço Fundo,  
 onde Santo Antonio tem capela.  
 Depois é Santa Cruz  
 onde o Senhor bom Jesus se reza.  
 Toritama, antes Torres,  
 fez para Conceição sua igreja.  
 A vila de Capado  
 chama-se pela nova capela.  
 Em Topada, a igreja  
 com um cemitério se completa.  
 No lugar Couro d’Anta,  
 a Conceição também se celebra.  
 Sempre um santo preside  
 à decadência de cada uma delas.

(*idem*)

De acordo com essa percepção, o rio se faz então como tentativa de planificar e lançar um olhar amplificador sobre elementos contraditórios, em vários índices que começam no textual, mas que chegam à realidade objetiva.

Deixando vou as terras  
 de minha primeira infância.

Deixando para trás  
os nomes que vão mudando.  
terras que eu abandono  
porque é de rio estar passando.  
Vou com passo de rio,  
que é de barco navegando.  
Deixando para trás as fazendas que vão ficando.  
Vendo-as enquanto vou,  
parece que estão desfilando.  
Vou andando lado a lado  
da gente que vai retirando;  
vou levando comigo  
os rios que vou encontrando

(MELO NETO, 2003, p. 121.)

O rio se transforma no decorrer do texto, são os nomes que vão mudando, seu passo é como “o de barco navegando”. Como as fazendas, “o rio desfila”, anda lado a lado com “a gente que vai retirando”. Assim, essas relações possibilitam que os processos de transfiguração migrem de índices puramente textuais e de metáforas que carregam o texto de sentido interno e enleio para relações complexas da vida objetiva refletidas artisticamente nesses índices, tais como as relações entre subjetividade do poeta e subjetividade do leitor que medeiam mundos irresolutos e em tensão. A poesia que encontra seu caminho aparentemente na sua negação, a prosa, e, principalmente, no tempo presente do correr do rio coadunado com a memória daquilo que permanece como ruína:

A gente não é muita  
que vive por esta ribeira.  
vê-se alguma caieira  
tocando fogo ainda mais na terra;  
vê-se alguma fazenda  
com suas casas desertas:  
vêm para a beira da água  
como bichos com sede.  
As vilas não são muitas  
e quase todas estão decadentes.  
Constam de poucas casas  
e de uma pequena igreja,  
como, no Itinerário,  
já as descrevia Frei Caneca.  
Nenhuma tem escola;  
muito poucas possuem feira

(MELO NETO, 2003, p. 122.)

Daí sua resposta hermética a um problema que, como dito anteriormente, ainda é irresoluto na experiência social brasileira e que encontra na experiência cultural de João Cabral um reflexo transfigurado. O relato da viagem do Rio se compõe como um registro geográfico seco, regido pela ausência de idealização da paisagem, e rústico, nos seus elementos de visão e na sua forma, “no seu grosso e rude tecido”. O tecido do poema é produzido em homologia com a rusticidade da realidade estetizada, portanto, para além da temática, é também nas tramas internas do texto poético que a representação da realidade se concretiza.

O recurso de repetição nos versos do poema marca um ritmo que leva o leitor na viagem do poema com muitas cenas, por onde o rio passa como um filme em ritmo monocórdio (caminho > caminhar/ chamar > contar). Nunes (2007) percebeu nesse ritmo monocórdio sinais de vinculação com o estilo oral dos cantadores no romanceiro popular do Nordeste. Segundo ele, isso se manifesta não apenas no ritmo, mas também nas escolhas materiais do poema, a toda essa gente que o rio quer representar e às paisagens pelas quais ele diz passar. Mas o rio, poeta bem treinado, sabe das artimanhas das palavras, mesmo querendo transmitir segurança sabe que o mar do transbordamento sensitivo espreita, pois até mesmo “(na gente que regressa/ sente-se cheiro de mar)”.

O poema é escrito em linguagem direta, simples, livre, mas tem forma bem arquitetada. Estilisticamente é articulado pela justaposição de unidades de dois versos: cada imagem ou conceito inicia-se sempre num verso ímpar. Seu recurso último é o da prosopopeia clássica, mas não a grega e sim a da epopeia espanhola, derivada das artes populares dos jograis medievais: métrica irregular e versos assonantados. O rio Capibaribe nasce na serra do Jacarará, mas o poema *O Rio* nasceu de leitura, releituras e estudo exaustivo do *Poema do Cid*. Como diz João Cabral,

Fiquei no ouvido com o ritmo desse poema, que é o mesmo de *O Rio*. ritmo áspero, de coisa grosseira, mal-acabada. Existe na Espanha um verso chamado Arte mayor, com a primeira parte variável e a segunda fixa. Em *O Rio* fiz o contrário: a primeira parte, a dos versos ímpares, é fixa, todos tem seis sílabas. Os versos pares podem ter qualquer número silábico. Isso cria ritmo. (MELO NETO. In: ATHAYDE, 2000, p. 53.)

Assim como toda a ação do *Poema do Cid*, é uma marcha progressiva em que o desterrado vai vencendo a injustiça do rei e o desprezo da alta nobreza, a “ação”, por assim dizer, do poema é também uma marcha progressiva, itinerário, “que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife”. O que se pode afirmar é que há alguma semelhança formal, ou melhor, uma influência da poesia hispânica na constituição do poema de Cabral, a mesma que influenciou a poesia popular em verso do Nordeste brasileiro (VERNIERI, 1999).

Segundo Araújo, “o rigor cabralino sob o impacto da dicção espanhola recusa-se ao metaforismo exaltado e aposta cada vez mais no andamento prosaico e argumentativo” (ARAÚJO, 1999, p. 134). Atesta-se a importância desse esquema estético para o sistema literário brasileiro, pois, ao trazer o popular e o *romancero* para a década de 50, cria traços arcaizantes que se destacam, evidenciando um alto grau de conscientização e evocando uma idéia de “plano atuante” em sua poesia.

O antilírico na periferia do capitalismo renega implicitamente a tradição e força lírica dos contemporâneos gigantes Drummond, Bandeira, Jorge de Lima e Cecília Meireles para, mais do que construir sua obra, estabelecer a autoridade de sua voz poética, autoridade que se articula com o dispositivo poético armado em língua portuguesa e nos quadros da literatura brasileira. (ARAÚJO, 1999, p. 134.)

Como vem sendo dito por toda essa discussão, este “dispositivo poético armado” em anacronismo é fundamental na poética cabralina. Em geral, atesta-se que sua “armação de cristal” existe como hermetismo e pureza graças às escolhas classicizantes de Cabral, contudo paira a percepção de que Cabral não é de todo isolado dentro do sistema literário, mas que, em sua peculiaridade, sua poesia é o resultado contemporâneo de várias contradições de nossa formação social, entre as quais uma das mais expressivas, como se buscará mostrar a seguir, é a da formação, no interior de nosso sistema literário, de uma consciência estética em relação ao atraso do país.

## **1.2 A viagem do Rio: um confronto com a consciência literária do atraso.**

O processo de colonização não se deu de maneira homogênea pelo Brasil e foram mantidas, com as devidas ressalvas e situações particulares, as diferenças regionais, marcadas por uma desigualdade social marcante, como é o caso do Nordeste brasileiro em relação ao Sul. Essa disparidade interna geo-política refletiu-se artisticamente no regionalismo literário que acabou persistindo na configuração cultural do país em relação ao Norte e Nordeste. O nacionalismo literário se transformou graças a este processo num regionalismo literário bem marcado.

O regionalismo, problematizado esteticamente e historicamente, aparece com vigor e constância na cena literária nacional, seja no seu estado pitoresco, durante o Romantismo, seja ao desaguar no “romance nordestino”, nos ensaios formativos de Gilberto Freyre e, como é importante ressaltar aqui, na obra poética de João Cabral de Melo Neto.

Contudo, desde os regionalistas do primeiro romance até a poética cabralina, vê-se uma mudança de paradigmas em relação ao modo como o regionalismo lida com seus aspectos internos. No decênio de 40, houve a tomada de consciência de que o atraso e o subdesenvolvimento do país, condensado de forma mais explícita nas regiões periféricas em relação aos centros mais desenvolvidos do país, não eram circunstanciais ou fruto da miscigenação e que não seriam superados com as promessas de modernização da década seguinte (50 anos em 5). A decadência passou a ser vista, então, como uma situação peculiar e sistêmica, fruto da mundialização do capital promovida pelas revoluções burguesas que compeliram áreas pré-capitalistas e economicamente dependentes a adotarem o modo de produção burguês (MARX & ENGELS, 1998, p. 15).

Os intelectuais brasileiros passaram a perceber o atraso do país de forma muito mais problemática, pois a sua permanência exigia mudanças mais profundas, que fossem capazes de alterar as estruturas básicas de produção. Para os intelectuais, entre eles os escritores, ficou claro, então, que a grandeza natural da pátria não garantiria seu progresso e a ênfase na natureza como solução era alienante e tomava o espaço da consciência que conduziria o país à possibilidade de uma real percepção e solução de seus problemas.

Desprovido de euforia, [o ponto de vista da consciência do subdesenvolvimento] é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. O precedente

gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira - como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tomando a idéia de subdesenvolvimento uma força propulsora que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais. (CANDIDO, 2000, p. 171.)

Definida como consciência catastrófica do atraso<sup>14</sup>, a produção desse período tratava do reconhecimento dessa crise, o que motivava a aproximação de uma realidade não mais idealizada, mas eivada do sentimento de urgência e desencanto, criando uma espécie de pessimismo reflexivo das contradições do país. Em *O Rio* ecoa ainda essa consciência da literatura acerca do atraso social:

Caruaru e Vertentes  
na outra manhã abandonei.  
Agora é surubim,  
que fica do lado esquerdo.  
A seguir João Alfredo,  
que também passa longe e não vejo.  
Enquanto na direita  
tudo são terras de Limoeiro.  
Meu caminho divide,  
de nome as terras que desço.  
entretanto a paisagem  
com tantos nomes, é quase a mesma.  
a mesma dor calada,  
o mesmo soluço seco,  
mesma morte de coisa  
que não apodrece mas seca

(MELO NETO, 2003, p. 123.)

---

<sup>14</sup> Consciência catastrófica do atraso é o termo cunhado por Antonio Candido relacionado a um aspecto marcante da produção literária brasileira: o desenvolvimento de uma consciência literária acerca da condição dependente e atrasada do país em relação às nações centrais. A consciência amena do atraso é aquela ligada ao período anterior ao Realismo, quando o atraso local era visto de forma otimista, como circunstância típica de um país novo que poderia ser superada pelo progresso e era amenizada pelo engrandecimento ufanista das riquezas naturais da terra. A consciência estética quanto ao atraso da realidade local em relação ao modelo ideal de nação é problematizada por Candido em suas diversas e interpenetrantes fases, como é o caso da consciência catastrófica do atraso, referente à consciência literária de que o atraso não pode ser facilmente superado, tendo em vista seu caráter estruturalmente crônico; e o da consciência dilacerada do atraso, quando a produção literária nacional se confronta, com eficácia estética, a si mesma como parte do atraso que havia anteriormente amenizado ou questionado artisticamente, embora não o tenha podido redimir concretamente. CANDIDO, Antonio (2000).

A fixação da paisagem no trecho do poema produz efeito estético potente, capaz de evidenciar a “dor calada/ soluço seco”, a morte da coisa seca que é a experiência social às margens do Capibaribe. Havia toda uma descrença geral na instituição pública, e para o literato isso era um cerco, pois ao mesmo tempo em que cobrava dele uma postura crítica, criava uma má-consciência de sua função e dos limites de seu papel, pois, como afirma Candido (1989), a literatura foi peça chave da colonização e alienação das culturas autóctones.

Levando a questão às últimas conseqüências, vê-se que no Brasil a literatura foi de tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas *primitivas* que os cercavam de todos os lados. Uma literatura, pois, que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador. (CANDIDO, 1989, p. 164.)

A presença do trem no poema é bastante emblemática nesse sentido.

#### O trem de ferro

Agora vou deixando  
o município de Limoeiro.  
Lá dentro da cidade  
havia encontrado o trem de ferro.  
Faz a viagem do mar  
mas não será meu companheiro,  
apesar dos caminhos  
que quase sempre vão paralelos.  
Sobre seu leito liso,  
com seu fôlego de ferro,  
lá no mar do Arrecife  
ele chegará muito primeiro.  
Sou um rio de várzea,  
não posso ir tão ligeiro.  
Mesmo que o mar os chame,  
os rios, como os bois, são ronceiros.

Outra vez ouço o trem  
ao me aproximar de Carpina.  
Vai passar na cidade,  
vai pela chã, lá por cima.  
Detém-se raramente,  
pois que sempre está fugindo,  
esquivando apressado

as coisas de seu caminho.  
 Diversa da dos trens  
 é a viagem que fazem os rios:  
 convivem com as coisas  
 entre as quais vão fluindo;  
 demoram nos remansos  
 para descansar e dormir;  
 convivem com a gente  
 sem se apressar em fugir

(MELO NETO, 2003, p. 126.)

O encontro do rio com o trem sugere o encontro com a modernidade premente do texto literário. Cabral nega essa dimensão, mas não consegue de todo se livrar dela, assim ela se recalca, pois os caminhos do rio-poema e do trem são paralelos. Ambos têm seu leito liso e seu fôlego de ferro, ambos estão sempre fugindo.

Detém-se raramente,  
 pois que sempre está fugindo,  
 esquivando apressado  
 as coisas de seu caminho

(*idem*)

O poema tenta atestar que é diversa a viagem dos dois: o rio, segundo ele, convive com as coisas, se demora nos remansos, convive com a gente sem se apressar, contrário ao trem que apenas vê a paisagem de maneira passageira. Entretanto, se o rio na vida objetiva pode fazer essa parada, o rio-poema de Cabral precisa seguir, de maneira rápida e sucessiva como o trem, encontrando no leito forjado da escrita suas dificuldades de apreensão da realidade e manejo com a tradição literária.

Com a saída do Agreste e o encontro com a zona canavieira, essas contradições se acirram. Mesmo brandas e femininas, as terras dos canaviais, que foram terras de engenho, agora são terras de usina. Os rios amigos, a partir de então, silenciam e nessa atitude tensionam a situação histórica de exploração e subserviência do homem, que a paisagem nordestina testemunha, atestação e também meio que fundamenta a experiência humana no Nordeste brasileiro.

Novamente a escrita emerge como parte desse processo e utopia de superação dessas contradições. O segredo da pele tão espessa dos rios, do seu andar com “aquele ar descalço de negros” é que eles servem à usina. Mas, o nosso rio-poema também

partilha da história única de espoliação histórica, e nesse sentido a consciência crítica que se estabelece no poema é dilacerada, pois ultrapassa o regionalismo pitoresco e o documentário pelo extremo refinamento estético, mas ainda assim não deixa de ser parte da história do atraso:

A história é uma só  
que os rios sabem dizer:  
a história dos engenhos  
com seus fogos a morrer

(MELO NETO, 2003, p. 128.)

A usina é fantasmagórica, fantasma das incoerências sociais que constituíram o processo modernizador na zona canavieira de Recife.

A usina tem urtigas,  
a usina tem morcegos,  
que ela pode soltar  
como amestrados exércitos  
para ajudar o tempo  
que vai roendo os engenhos,  
como toda já roeu  
a casa-grande do Poço do Aleixo

(MELO NETO, 2003, p. 129.)

O resultado, como denúncia e ratificação de sua participação, é a monotonia dos canaviais, que seguem até o infinito como aparentemente o poema faz seguindo uma paisagem depois da outra. No enfrentamento consciente dessas questões Cabral constata de perto a Usina e tudo o que ela representa. O procedimento no *Encontro com a Usina* é antropofágico, contudo, devido à consciência catastrófica e, sobretudo, dilacerada da realidade nordestina, a imagem do homem que come o homem assume uma posição mais crítica e muito mais pessimista na tradição literária brasileira. É o modernismo sendo revisitado, mas também a consciência de que, sendo moderno, o texto não consegue ultrapassar os limites da vida objetiva, não havendo mais espaço para a carnavalização e a mestiçagem em meio à beleza brasileira. A usina é estrangeira, contudo sufoca e devora com uma “boca maior”.

Na vila da Usina  
é que fui descobrir a gente

que as canas expulsaram  
 das ribanceiras e vazantes;  
 e que essa gente mesma  
 na boca da Usina são os dentes  
 que mastigam a cana  
 que a mastigou enquanto gente;  
 que mastigam a cana  
 que mastigou anteriormente  
 as moendas dos engenhos  
 que mastigavam antes outra gente;  
 que nessa gente mesma,  
 nos dentes fracos que ela arrenda,  
 as moendas estrangeiras  
 sua força melhor assentam

(MELO NETO, 2003, p. 131.)

Conseguir atingir esse nível de consciência interna no sistema literário é um índice do amadurecimento de nossas formas estéticas. Ilustra a efetivação de um processo que começou no Arcadismo e que se perpetuou longamente, levando as obras literárias numa discussão interna e formativa do sistema e que desaguaram num alto grau de refinamento e universalização estética. Contudo, o poema relembra sem cessar que, se o poeta encontrou uma resolução estética eficaz para a representação poética da vida brasileira, na vida objetiva da experiência nordestina, essa solução não está ainda disponível.

O poema carrega a memória das coisas mortas. Reaparece “o boi morto” de Manuel Bandeira, fazendo uma cena “como 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

(MELO NETO, 2003, p. 137.)

Essas águas de rio que arrastam as ribanceiras mostram uma natureza convulsionada. Não exatamente porque a incorporação de um dado autobiográfico ao

poema, relatando, por exemplo, uma enchente de rio, mas porque a imagem de um boi num cortejo de velharias conta que houve de fato uma experiência de tragédia natural que reaparece no poema, mas de modo absolutamente internalizado e sem que isto tenha se transformado em nenhuma referência factual (BANDEIRA, 1986). Com o conhecimento do boi morto, atesta-se que a beleza da grandeza natural não faz mais sentido nenhum e foi excluída do campo da consciência, contudo não desapareceu de todo. Bastos (2007) ao analisar o poema de Bandeira explica que

O boi é descomedido, excessivo, imodesto, imoderado, inconveniente: “boi espantosamente”. Mais do que boi espantoso, o que faria do espanto uma qualidade que se somaria a boi, espantosamente é o modo de ser do boi: ele é por si mesmo o espanto (BASTOS, 2007).

O boi que reaparece é o espanto da percepção aguda da crítica cabralina quando se depara com os embates de um mundo que não deu certo, um mundo de indecisão, de “existência imprecisa”, plantado em “um chão de lama negra”.

Casas de lama negra  
há plantadas por essa ilha  
(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

(MELO NETO, 2003, p. 138.)

### **1.3 “As ondas de cana”: tensão histórica entre refinamento estético e permanência do regional.**

*O Rio*, embora arraste consigo o passado arcaizante que se presentifica pela permanência do atraso no interior da modernidade, e tente alcançar as regiões mais remotas em relação a essa modernidade, é já profundamente marcado pela urbanização e por uma adesão de base a padrões importados de cultura. Aceitando essa imposição, soube resguardar aspectos importantes de valores culturais do Nordeste brasileiro, mesmo que os tenha transportado a novas estruturas de expressão, o que não deixa de ser uma tentativa de perpetuá-los. A poesia cabralina parece conseguir ligar passado e presente, arcaico e moderno, refinamento estético e elementos regionais, por meio de uma solução artística original e renovada, sem, contudo, abrir mão da realidade periférica onde partiu.

O embate entre o mar e o canavial em seu texto é emblemático disso, pois alia um elemento simbólico de aculturação, que é o mar, a outro elemento que é amplamente presente na paisagem nordestina, sendo praticamente naturalizado, mas que não é verdadeiramente autóctone, o canavial.

Até aqui as últimas  
ondas de cana não chegam.  
Agora o vento sopra  
em folhas de um outro verde.  
Folhas muito mais finas  
as brisas daqui penteiam.  
São cabelos de moças  
que vem cortar capinheiros;  
são cabelos das moças  
ou dos bacharéis em direito  
que devem habitar  
naqueles sobrados tão pitorescos  
(pois os cabelos da gente  
que apodrece na lama negra  
geram folhas de mangue,  
que são folhas duras e grosseiras)

(MELO NETO, 2003, p. 136.)

Cabral consegue, então, construir uma imagem poética, “as ondas de cana”, que se abre como fermento crítico de ampla medida em sua obra. Por meio do mecanismo da transfiguração leva uma imagem, aparentemente sem contato objetivo com outra, a novos padrões de percepção e de continuidade textual, elevando o texto em um enleio que enaltece o trabalho do escritor e o sistema literário como um todo, mas também acaba formando novas imagens que de algum modo tocam a realidade naquilo que ela

tem de máscara das relações entre as coisas e, principalmente, nas relações do homem com o fruto do seu trabalho.

Nesse caminho vai tecendo sua veia crítica, ao mesmo tempo em que tece o texto e organiza a matéria que lida. Na passagem *As duas cidades*, Recife mostra seu avesso, é confundido com os pés de cana, com a gente vomitada pelas usinas, com as ondas de mar, até mesmo com o próprio rio, que se torna seu amante, em um “leito de lama dividido”.

Conheço todos eles,  
do Agreste e da Caatinga;  
gente também da Mata  
vomitada pelas usinas;  
gente também daqui  
que trabalha nestas usinas,  
que aqui não moem cana,  
moem coisas muito mais finas.  
Muitas eu vi passar:  
fábricas, como aqui se apelidam;  
têm bueiro como usina,  
são iguais também por famintas.  
só que as enormes bocas  
que existem aqui nestas usinas  
encontram muitas pedras  
dentro de sua farinha.

A gente da cidade  
que há no avesso do Recife  
tem em mim um amigo,  
seu companheiro mais íntimo.  
Vivo com esta gente,  
entro-lhes pela cozinha;  
como bicho de casa  
penetro nas camarinhas.  
As vilas que passei  
sempre abracei como amigo;  
desta vila de lama  
é que sou mais do que amigo:  
sou o amante, que abraça  
com corpo mais confundido;  
sou o amante, com ela  
leito de lama dividido

(MELO NETO, 2003, p. 140 - 141.)

Se há recusa a formas linguísticas tipicamente regionais, há na mesma balança uma perspectiva de recuperá-las internamente. Daí tanta premência na elaboração do

sistema linguístico na poesia cabralina, produzindo uma verdadeira transfiguração da linguagem. As palavras são aplicadas e estendidas no máximo de sua significação, pois a recusa ao pitoresco do modo de se falar do nordestino recria um “cantar poético” e se afirma como unidade linguística na qual é possível que a oralidade seja uma estrutura intelectualizada à vista do leitor. Desse modo, o escritor não resvala na amenização dos problemas por meio da imitação pitoresca da linguagem pernambucana.

No entanto, como dito anteriormente, será mesmo no nível da transfiguração dos significados que a obra cabralina propicia os achados mais interessantes, a ponto de abrir trincheiras entre o irrealismo e o idealismo, abstração e documento, na experiência poética de *O Rio* quando este se firma como elemento geográfico brasileiro, mas que não cessa de negar esta mesma dimensão.

Pode-se pensar que a resposta o refinamento estético e o hermetismo dele resultante, numa primeira visão, apenas confirme a modernização absoluta de tudo e de todos, irrefreavelmente. Contudo, num segundo olhar, a realidade do texto poético supera recria, com grande riqueza imagética, os elementos regionais que sucumbem à modernidade.

Assim, se a presença de um intelectual como João Cabral dá mais solidez ao nosso sistema literário, também testemunha um acirramento dos conflitos dos processos de modernização, principalmente aqueles inacabados, em zonas periféricas como o Nordeste entre as décadas de 40 e 50.

A sua lealdade ao meio nordestino forma um todo acabado, complexo, “arcaicamente” moderno, graças a sua fidelidade à cosmovisão cultural de seu tempo, porque ele não está a forjar elementos que reflitam imediatamente objetos concretos, ou locuções orais expressivas introduzidas no sistema via consciência amena do atraso, mas produz uma transfiguração poética do real marcada pela tensão entre objetividade e subjetividade, que mantém vivos, em sua peculiaridade antilírica, os seus elementos formadores.

É gente que assim me olha  
 desde o sertão do Jacará;  
 gente que sempre me olha  
 como se, de tanto me olhar,  
 eu pudesse o milagre  
 de, num dia ainda por chegar,  
 levar todos comigo,  
 retirantes para o mar

(MELO NETO, 2003, p. 142.)

Pudera o eu-lírico levar todos os espoliados em seu caminho para a promessa do mar. Infelizmente, isso não é possível historicamente ainda, portanto, não é possível também no texto literário de Cabral. Contudo, a obra de Cabral cumpre a exigente tarefa de abarcar elementos contraditórios, cujas forças busca representar num “rude e grosso tecido de tear”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabe-se que a partir do trabalho com o sistema linguístico, o poeta cria a possibilidade de aparecimento do poema como mundo relativamente independente da realidade objetiva de onde partiu. É por meio desse mecanismo que a sociedade pode se reconhecer no texto literário numa dimensão de identidade e diferença. Entre uma e outra, o poeta atua como criador de significados: a sua capacidade de apreensão da realidade como uma identidade histórica se acentua, na medida em que a linguagem poética instaura a diferença.

Isso se dá porque a linguagem com que o poeta trabalha é aquela a que a história foi impondo valores e significados, a tal ponto que a recusa destes ou daqueles não significa a recusa da história, e, do mesmo modo, a aceitação plena da polissemia da tradição não indica a historicidade do texto.

O que importa na poesia de Cabral, frente a esses limites do trabalho poético, é que a recusa de certa linguagem de seu tempo e a adesão a outro tipo de dicção poética, mais rude, mas, simultânea e paradoxalmente, mais elaborada formalmente, o levou a uma renovação radical dos significados construídos pela tradição interna do sistema literário no que tange à transfiguração do meio natural pela poesia.

Vimos que o elemento regional na poesia de João Cabral brota de um gesto poético severo e preciso, o que se traduz em um texto hermético e, aparentemente, comentador distante da realidade, resultado da impossibilidade, sob o signo da ruína e da pedra, da sintonia emocional entre as classes sociais: da sintonia entre o mar, promessa de abundância e imersão sem demoras na mundialização dos processos de modernização, e do canavial, sintoma de um mundo de exploração sem medida, ao infinito, como a presença das usinas na paisagem pernambucana durante os decênios de 40 e 50.

Por mais que a poesia de Cabral expresse a necessidade de que a literatura seja mais próxima do povo, incorporando elementos da oralidade e da fala sertaneja, acaba sempre enveredando pela especificidade do discurso poético elaborado. Sua atitude acaba gerando, assim, uma crítica à própria separação do poema em relação à vida do povo, embora sem essa separação se torne impossível representar em profundidade a vida nacional como um todo: de uma tradição de intransitividade, o poeta problematiza

sua própria condição. A influência da tradição espanhola é também crítica, em um nível novo da interdependência das relações da mundialização da literatura e do capital.

O hermetismo da poesia de Cabral, que esculpe o verso como forma de “cristal”, mas é igualmente “pedra”, se apresenta como apreensão metafórica da reificação do mundo administrado. A poesia de Cabral é a cristalização daquilo que um dia foi vivo, negativamente atesta a desolação da vida como uma situação historicamente implacável, mas do mesmo modo, aponta para a utopia, na medida em que a arte autônoma, que tem seu custo na reificação mais dura e cristalizada, faz parte também do sonho do trabalho livre na sociedade administrada.

E é nessa tensão que a dialética entre realidade objetiva da vida e realidade relativa do texto se mostra como autoquestionamento da obra literária. A sociedade reificada é o lugar de onde a literatura retira as suas condições de produção. A consciência do valor de troca demonstrado pelo trabalho estético do escritor e pela fatura da obra é a diferença que faz uma obra ser crítica da realidade ou aquela que se alicia a ela. E, em relação a essa escolha, a poesia cabralina é um exemplo grandioso dos dilemas formativos da nação.

A maneira de representar na transfiguração não é apenas aparentar, mas “ser” enquanto se representa, desse modo, a promessa do valor de uso é projetada, não como aparência, mas sim como ser que substitui e acaba representando outra coisa. Em suma é o duplo grau de reificação da poesia cabralina que dá a ver a própria reificação da vida. É o seu sentimento interno no sistema de melancolia e solidão que a blinda de ser esvaziada na cultura hegemônica como parte do mundo da mercadoria.

Desse modo, emprestar um novo significado à linguagem é exercício que beira a utopia, pois, fugindo da identidade imediata da linguagem, aponta um caminho por entre ela na busca pela sua existência real, na recepção dos significados verdadeiros: a recuperação de sentidos pode ser lida como uma crítica aos significados ocultos de reificação e espoliação do homem pelo homem e pela história de aculturação da sociedade nordestina entre um mar de promessas e um canal de desilusões e ameaças. Por isso, a poesia cabralina não é um inacessível ideal de pureza que desponta na literatura brasileira e destoa de sua evolução, mas é resultado de um fluxo subterrâneo de percepções dentro do sistema literário como um todo.

Como forma emblemática dessas relações dialéticas que surgem metaforizadas na poesia cabralina figuram as analogias de sentido e forma entre dois poemas que abriram a percepção para essa pesquisa e que fecham este trabalho: **O mar e o canavial** / **O canavial e o mar**, ambos presentes em *Educação pela pedra*.

### **O mar e o canavial**

O que o mar sim aprende do canavial:  
a elocução horizontal de seu verso;  
a geórgica de cordel, ininterrupta,  
narrada em voz e silêncio paralelos.

O que o mar não aprende do canavial:  
a veemência passional da preamar;  
a mão-de-pilão das ondas na areia,  
moída e miúda, pilada do que pilar.

2

O que o canavial sim aprende do mar:  
o avançar em linha rasteira da onda;  
o espriar-se minucioso, de líquido,  
alagando cova a cova onde se alonga.

O que o canavial não aprende do mar:  
o desmedido do derramar-se da cana;  
o comedimento do latifúndio do mar,  
que menos lastradamente se derrama.

(MELO NETO, 2003, p. 335.)

### **O canavial e o mar**

O que o mar sim ensina ao canavial:  
o avançar em linha rasteira da onda;  
o espriar-se minucioso, de líquido,  
alagando cova a cova onde se alonga.

O que o canavial sim ensina ao mar:  
a elocução horizontal de seu verso;  
a geórgica de cordel, ininterrupta,  
narrada em voz e silêncio paralelos.

2

O que o mar não ensina ao canavial  
a veemência passional da preamar;  
a mão-de-pilão das ondas na areia  
moída e miúda, pilada do que pilar.

O que o canavial não ensina ao mar:  
o desmedido do derramar-se da cana  
o comedimento do latifúndio do mar,  
que menos lastradamente se derrama.

(MELO NETO, 2003, p. 341.)

A estrutura sintática dos poemas é de paralelismo, acompanhando na paralelística uma correspondência de palavras, versos e ideias. A repetição cruzada entre os sintagmas *mar* e *canavial* se dá entre as duas estrofes, no primeiro poema.

O que o *mar* sim aprende do *canavial*:  
 O que o *mar* não aprende do *canavial*:  
 O que o *canavial* sim aprende do *mar*:  
 O que o *canavial* não aprende do *mar*:

O segundo poema tem o mesmo tema do primeiro, só que ao invés do cruzamento se dar entre as duas estrofes, se deu dentro de cada estrofe. O processo é raro na poética cabralina, que só o usa nestes dois poemas (SAMPAIO, 1978).

O que o *mar* sim ensina ao *canavial*:  
 O que o *canavial* sim ensina ao *mar*:

Segundo Nunes (2007), as duas partes correspondentes são também, como na anterior, oitavas nas quais se distingue o recorte das quadras componentes. Em cada quadra há um enunciado principal seguido por outros três que o complementam, formando quatro grupos de oitavas. Assim, os quatro versos iniciais do segundo poema conectam numa outra relação de sintagmas, os mesmos termos básicos, o *mar* e o *canavial* do primeiro poema. Essa estrutura forma dois pares de relações, um positivo, “sim”, e outro negativo, “não”. Juntando-os, eles configuram o seguinte plano:

I  
 O que o *mar* sim aprende do *canavial* (+)  
     a elocução horizontal de seu verso.

II  
 O que o *canavial* sim ensina ao *mar* (+)  
     a geórgica de cordel ininterrupta  
     narrada em voz e silêncio paralelos

I  
 O que o *canavial* sim aprende do *mar* (+)  
     o avançar em linha rasteira da onda

II  
 O que o *mar* sim ensina ao *canavial* (+)  
     o espriar-se minucioso, de líquido,  
     alagando cova a cova onde se alonga  
     .....

I  
 O que o *mar* não aprende do *canavial* (-)

a veemência passional da preamar

II

O que o mar não ensina ao canavial (-)  
a mão-de-pilão das ondas na areia  
moída e miúda, pilada do que pilar

I

O que o canavial não aprende do mar (-)  
o desmedido do derramar-se da cana

II

O que o canavial não ensina ao mar  
o comedimento do latifúndio do mar,  
que menos lastradamente se derrama

Independentemente da posição de seus sintagmas básicos, mar e canavial, e da diferença de verbos que os relacionam, aprender e ensinar, nos pares de valor positivo as relações se mostram simétricas, em que aprender e ensinar atendem a uma mesma ordem relacional.

A lógica da composição de Cabral se aproxima da lógica formal da conversa. Sob esse ponto de vista, o segundo conjunto, o negativo, possui o mesmo valor do primeiro conjunto, positivo, assim os dois poemas teriam o mesmo tipo de relação e seriam repetitivos numa ordem tal que a primeira parte desse poema contém só os positivos, e a segunda só os negativos, sendo o inverso do outro o membro de cada par (NUNES, 2007).

No fundo, talvez toda essa arquitetura poética se mostre como representação formal e questionamento da lógica da exploração e do sofrimento humano na paisagem nordestina, que deveria ser suspensa por uma nova lógica, de igualdade geral do conjunto e não apenas aniquilação da escrita e imbricação da vida, como aparentemente parecem mostrar esses poemas e a obra de Cabral nas passagens estudadas neste trabalho.

Nesse sentido, enfim, todo o procedimento metafórico e lógico de que se serve o poeta nada tem de aderência passiva na sua transferência de sentidos, pois busca redefinir, e assim recriar criticamente, as possibilidades de significação. Poucos poetas brasileiros contemporâneos empenharam-se nessa tarefa tanto quanto João Cabral de Melo Neto.

Entre documento e abstração, vanguarda e arcaísmo, centro e periferia, na metáfora do mar e do canavial, a transfiguração na poesia cabralina atua como

instrumento não só de transferência, mas de concretização das contradições da realidade. Uma espécie de dialética negativa que retira das oposições da história literária os termos para a afirmação de um procedimento que é tanto crítico da poesia quanto da realidade social e histórica de onde emerge.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. H. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

\_\_\_\_\_.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.

ARAÚJO, Homero Vizeu. *O poema no sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral de Melo Neto no sistema literário brasileiro*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução e comentários por Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1986.

ASSIS, Machado de. “Notícia atual da literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. *In: Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ATHAYDE, Félix de. *A viagem, ou o itinerário que fez João Cabral de melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1967.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1975.

\_\_\_\_\_. *A Metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2008.

BASTOS, Hermenegildo “As Alvarengas”: relendo os passos de outro modernismo. Disponível em: [http://www.desenredos.com.br/m\\_r\\_de\\_lima\\_60.html](http://www.desenredos.com.br/m_r_de_lima_60.html)). Acesso em 7 de junho de 2010.

\_\_\_\_\_. e ARAÚJO, Adriana de F.B (orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora UnB, 2011.

\_\_\_\_\_. e BRUNACCI, Maria Isabel. História literária entre acumulação e resíduo. *In: Terceira Margem*, ano 9, 117-128, 2005.

\_\_\_\_\_. Água brusca. Utopia e ameaça na poesia de Manuel Bandeira, 2009. Disponível em: <http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/interdisciplinar/index.htm>. Acesso em 21 de junho de 2010.

\_\_\_\_\_. Formação e representação. *In: Cerrados*, n. 21, ano 15, 2006.

\_\_\_\_\_. No horizonte a nuvem: iluminação antecipatória numa canção de Joaquim Cardozo. *In: Cerrados*, 28, ano 18, 2009.

\_\_\_\_\_. O que vem a ser representação literária em situação colonial. *In: LABORDE, Elga Perez; NUTO, João Vianney Cavalcanti. Em torno à integração: estudos transdisciplinares: ensaios*. Brasília: Editora UnB, 2008.

\_\_\_\_\_. Três poemas portugueses e um impasse. *In: Crítica Marxista*, 28, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BOTTMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Cabral de Melo Neto. Nº1. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

CAMPOS, Augusto de. A meta física dos metafísicos. *In: Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. Antonio Candido, o crítico dos contrários. *In: Suplemento Pensar. Correio Brasiliense*, 03-03-2007.

\_\_\_\_\_. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1999.

\_\_\_\_\_. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 7. ed. São Paulo, SP: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

\_\_\_\_\_. O destino das palavras no poema. *In: O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2004.

\_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

\_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

CARPEAUX, O. M.. *Ensaio Reunidos (1947 – 1978)*. Rio de Janeiro: universidade editora, 1999.

CASTELLO, José. *João Cabral: o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis (e outros). As fraturas da modernidade em Morte e vida Severina. In: *Cerrados*. Brasília: Editora da Unb, n. 17, ano 13, 2004.

\_\_\_\_\_; CASTRO E COSTA, Deane Maria Fonseca de; SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *Literatura e história: questões dialéticas da produção literária em nação periférica*. Brasília: Centro de estudos em educação, linguagem e literatura/Grupo de pesquisa literatura e modernidade periférica, 2009.

DA SILVA, Armando B. Malheiro; SIRONNEAU, Jean-Pierre. Imaginário e história. In: BAPTISTA, Fernando Paulo; ARAÚJO, Alberto Felipe (org.). *Variações sobre o imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.

FRIEDERICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOLDSTEIN, Norma. *Análise do poema*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. In: SANTIAGO, Silviano (Coord.) *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma. Teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

LIMA, Luis Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. Bandeira e Cabral. In: *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002.

LÔBO, Danilo. *O poema e o quadro: o pictorialismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981.

LUKÁCS, George. A característica mais geral do reflexo lírico. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *Teoria do romance*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

MARX, K. ; ENGELS, F.. *O manifesto comunista*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1998.

MELO NETO, João Cabral de. *Apud CAMPOS, Haroldo de. João Cabral: um testemunho*. In: *Continente Sul/Sur* (Revista do Instituto Estadual do Livro). Porto Alegre, n.º. 3, dez. 1996.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

\_\_\_\_\_; BANDEIRA, Manuel; ANDRADE, Carlos Drummond de; SUSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora da UnB, 2007.

PATRIOTA, Margarida. *Modernidade e vanguarda nas artes*. Brasília: Editora Plano, 2000.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Fronteira, 1982.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

PILATI, Alexandre. Modernização e agastamento do sistema literário nacional. In: *A nação drummondiana: Quatro ensaios sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

PRENDERGAST, Christopher. *Debating World Literature*. London-New York: Verso, 2004.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987.

REBUZZI, Solange. Geografias e narrativas poéticas de João Cabral de Melo Neto Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/estado-critico/210-geografias-e-narrativas-poeticas-de-joao-cabral-de-melo-neto>. Acesso em: 15 de junho de 2011.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: ILHPA-HUCITEC, 1978.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

SCHWARZ, Roberto. O bonde a carroça e o poeta modernista. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: A poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SOARES, Angélica Maria Santos. *O poema, construção às avessas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. Minas Gerais: Itatiaia, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

VERNIERI, Susana. *O Capibaribe de João Cabral em o Cão sem plumas e O rio: duas águas?* São Paulo: Annablume, 1999.