

ENTRE A LINHA E A LAMA

THAÍS TOSHIMITSU*

Resumo

Trata-se de um estudo de *O cão sem plumas*, poema que marca a inclusão do dado local na poesia de João Cabral de Melo Neto. Marco de uma mudança fundamental na concepção de sua obra poética. Contudo, a mudança não se configurará como uma ruptura em relação aos seus livros anteriores, mas como uma espécie de continuidade. São analisados, para tanto, os procedimentos formais consequentes dessa mudança.

Abstract

This article analyzes the poem "O cão sem plumas", by João Cabral de Melo Neto, which is characterized by the insertion of national elements into the writer's poetry. Considered an important landmark in his work, the poem originated a significant change on his poetical oeuvre concept. Yet, this transition of style would not symbolize a rupture from his previous books, but a continuity of research that had been developed by the poet since 1941. Therefore, my intention is to analyze some of the formal proceedings followed by this transitional landmark.

Palavras-chave

Experiência,
consciência,
João Cabral,
Pernambuco,
símile versus
metáfora.

Keywords

Experience,
consciousness,
João Cabral,
Pernambuco,
metaphor
versus simile.

* Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, com a dissertação. "O homem e a paisagem: O cão sem plumas de João Cabral de Melo Neto" e doutoranda na mesma instituição. Ambas as pesquisas sob orientação de Iumna Maria Simon.

“Todas as hipóteses: a graça, a eternidade,
o amor, caem, são plumas.”
(Carlos Drummond de Andrade)

O *cão sem plumas* desenha um universo caído, se retomarmos a epígrafe de Carlos Drummond de Andrade: faz-se de arestas, apodrecimento e erotismo. O tema do livro é o rio (e, quem sabe, mais que isso, é o rio a alegoria que motiva *O cão sem plumas*). Essa imagem tão recorrente na história geral da Literatura, e também em nossa tradição luso-brasileira, será singularizada no Capibaribe, rio que junto com o Beberibe divide o Recife em três ilhas, forma seus mangues e desagua no Atlântico. Descrições (“Paisagem do Capibaribe – I e II”), narrativa (“Fábula do Capibaribe – III”) e considerações argumentativas (“Discurso do Capibaribe – IV”) serão as partes que ordenarão o livro.¹ Elas, a despeito das singularidades de cada gênero, terão um fundamento comum – o tratamento de um universo determinado de palavras combinadas a partir de dois procedimentos analógicos: a comparação e a metáfora. Significa dizer que as palavras serão arranjadas a fim de ora compor ou ora demonstrar dois modos de figuração, pontas de um mesmo processo: a transposição do sentido próprio de uma palavra em seu sentido figurado. Será esse um dos mecanismos que em alguma medida refletirão na sua estruturação binomial o conflito entre a experiência e a consciência do artista.

Para a reconstrução do mundo contido no rio Capibaribe, as imagens do poema vincularão dois universos distintos por meio de uma lógica de reconhecimento de semelhanças existentes entre eles. Por definição, essa forma de *comparação*, denominada *símile* por se basear na parença e não na diferença, não anula os aspectos distintivos dos termos analógicos, dado que esses termos são apenas justapostos na comparação. A mediação entre eles se faz por um nexu lógico-comparativo explícito: “como”, “parece”, “lembra”, “tal qual”; o que evidencia proposi-

¹ A terceira parte do poema apresentará singularidades tanto em sua construção interna, quanto em relação à obra de João Cabral que não caberão nas análises aqui desenvolvidas. Delas me ocuparei em outra oportunidade.

tadamente a deliberação do poeta no processo de formação da imagem. Por esses motivos a aproximação analógica dos termos, realizada no símile, não resulta em perda da alteridade dos elementos que constituem o procedimento. Ou seja, a comparação não apaga a condição distintiva de cada uma dessas partes – o oposto acontecerá com a *metáfora*, como veremos mais adiante. Ao mesmo tempo, a presença material de um elemento mediador torna consciente o processo de transferência de sentido e denota que ele depende de uma intenção explícita do poeta.²

A estrutura comparativa, portanto, é instrumento racional por meio do qual o poeta exerce maior controle lógico sobre a formação das imagens. Em *O cão sem plumas* a estrofe inicial estruturará esse procedimento:

1. § A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta por uma espada.

O poema é inaugurado com nada menos que um verso decassílabo heroico (acentos na sexta e na décima sílabas), preferido pelos poemas épicos. O tom, portanto, poderia conduzir à grandiloquência. Entretanto, não é o que acontece. Ele se aproxima de uma declaração prosaica por ser, em primeiro lugar, o suporte de uma informação não só do tipo corriqueiro como também definidora, histórica e popularmente, da cidade do Recife.³ Em segundo, por ser sintaticamente completo: compõe-se de uma oração simples com sujeito, verbo (na voz passiva) e agente da passiva. Isto é, o que veremos será forma e matéria criando, desde o primeiro verso, modos de encobrimento no poema, em que as coisas serão exibidas como si mesmas, parecendo-se, porém, com outras. Princípio mesmo que rege a constituição da própria comparação. A esses arranjos no poema daremos o nome de *ofuscamentos*, espécie de cegueira momentânea provocada pela luz de um outro objeto.

Assim, um ofuscamento semelhante aparecerá nos dois versos seguintes, cujo *enjambement* coincide com uma pausa frequente na leitura discursiva, feita após o sujeito. Com isso, suprime-se uma pausa esperada (ao fim do segundo verso) e não se provoca uma pausa inesperada. O *enjambement* acaba, por isso, quase despercebido na sua especificidade poética.

² CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, 1967, p. 84. A partir daqui, a análise acerca da diferença entre comparação e metáfora estará baseada nesse texto de Antonio Candido.

³ De importância vital para Pernambuco, o rio Capibaribe é parte da geografia e da história da região. Por isso, muitos foram os historiadores, sociólogos e escritores que se debruçaram sobre o estudo do rio, sobre a descrição da região que o Capibaribe atravessa e sua relação com a cidade do Recife. Desse modo, João Cabral de Melo Neto, tanto com *O Cão sem Plumias* (1949-50) quanto com *O Rio* (1953), insere-se inevitavelmente numa tradição da cultura letrada de sua terra. Gilberto Freyre é sem dúvida uma das maiores influências de Cabral na escritura desse poema de 50, relação que desenvolvo em minha dissertação de mestrado já referida. Cf. (em especial) Gilberto FREYRE, “O Recife: sua luz, seu ar, suas águas”. In: *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1961 e *Nordeste*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

O primeiro verso será o único de todo o poema a apresentar sintaxe completa, num gesto de ostentação, na abertura do poema, do prosaísmo como escolha para a composição do poema. Mesmo no início da “Fábula”, quando a forma passiva é retomada, a oração é quebrada em dois versos: “A cidade é fecundada / por aquela espada”. Ao mesmo tempo, a opção pela voz passiva, naquele primeiro verso, produz ainda um outro ofuscamento perceptivo: põe-se sombra no rio para enfatizar-se a cidade – sujeito da oração. Sabemos, porém, que o assunto do poema será o rio Capibaribe, exposto e exibido desde a epígrafe (“A Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe”) até os subtítulos. Isto fica evidente já no verso inicial da segunda estrofe, quando o rio passa ao lugar de sujeito sintático (mais que predominante das ações do poema): “O rio ora lembrava / a língua mansa de um cão”. De modo que *a ordem imposta pela voz verbal, no verso 1, mostra-se inversa à ordem temática de todo o restante do poema.*

Os versos seguintes da estrofe inaugural apresentarão os outros pares comparativos, relacionados ao principal “rio-cidade”: “rua-cachorro” e “fruta-espada”. Cada um deles permanecerá inalterável na *comparação*, garantia desse processo como dissemos, que, nesse caso, atrela os três pares de substantivos por meio de uma ação comum – “ser passado”. A estrutura indica ser a razão o seu molde. Contudo, mesmo que racionalmente compreendamos essa comparação, ela causa estranheza e não a entendemos por inteiro. Primeiro, porque ela como que atropela o leitor, já no início do texto, obrigando-o a desvelar três sentidos diversos para o verbo “passar”, subentendidos na seleção dos três pares: 1) o rio atravessa o espaço da cidade; 2) o cachorro transita pela rua; 3) a espada perfura de lado a lado a fruta. Ações que se aceleram gradativamente pela elipse do verbo, sublinhando as alterações de sentido. Ora, não há aqui apenas um exigente jogo polisêmico, o que se poderia esperar da linguagem poética. Há também certa impropriedade no uso desse verbo na voz passiva para criar a relação entre todos esses substantivos. Segundo, há estranheza porque o símile liga elementos bastante díspares, postos em pé de igualdade por ele, o que também em si não é problema em se tratando de poesia, mas em nosso contexto aponta para mais um ofuscamento: entre a razão e o arbítrio. Quer dizer, nesses símiles o que se vai fazendo sentir é *a força do arbítrio do poeta posta num braço de ferro com a estrutura racional analógica*. De tal modo que a relação semântica fica travada e só se realiza em função da vontade do poeta, que, contudo, utiliza um veículo sintético do universo prosaico da razão e da lógica – a comparação.

Por último, é de se notar que as estrofes no poema são todas elas marcadas por sinais de paragrafação (§). Ainda uma vez, a organização estrutural da poesia será igualada à ordenação lógica da prosa. Se, por um lado, *O cão sem plumas* é parte da poesia moderna que vinha experimentando incluir em sua forma os meios próprios da prosa, desidealizando-se e voltando-se, assim, para o mundo real; por outro, essa dinâmica de forças entre poesia e prosa repõe os ofuscamentos de que vimos falando.

Em síntese, temos que toda a estrofe é construída por princípios estruturais que, normalmente, se anulariam: o decassílabo heroico parece declaração prosaica, o *enjambement* coincide com a pausa da fala e não provoca uma pausa inespe-

rada no verso, a voz passiva do verbo escamoteia a responsabilidade de ação do “rio” tornando a “cidade” sujeito sintático, a analogia se mantém por arbítrio e não por lógica, a estrofe se iguala ao parágrafo. Contudo, a anulação esperada não acontece, já que não há polarização. Tal polarização não ocorre justamente porque o poeta parece dar a ver um mundo que se faz no limite paradoxal de duas ordens ou de duas formas: a tradicional e a moderna; âmbitos maiores, ligados o primeiro ao mundo arcaico e à experiência concreta do poeta, e o segundo ao avanço moderno e modernista – sua consciência.

Da memória

A primeira estrofe de fato serve como um “molde descritivo” para o poema, na expressão de Benedito Nunes. Entretanto isso não se fará apenas como apontamento dos limites e das transgressões imagéticas que poderão resultar desse contato inicial entre elementos tão distintos, como afirmara o crítico.⁴ Para além da fixação da estrutura aparente da obra, a abertura do poema será em si uma miniatura da forma de constituição do todo. Forma essa análoga à relação que o poeta estabelecerá com o rio Capibaribe e com aquilo que ele representa. Na segunda estrofe do poema, ao enumerar os *comparantes* do rio selecionados por uma ordem alheia à lógica, Cabral põe em evidência, mais uma vez, o lugar-limite a partir do qual se faz o seu Capibaribe:

2. § O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

Mantendo a tensão-limite entre a racionalidade da comparação e o estranhamento do objeto que compõe a imagem, essa segunda estrofe do poema carregará as marcas da memória. “O rio *ora lembrava*” uma coisa, *ora* outra, *ora* ainda outra. Pedacos de um cão que equivalem ao rio. Verbo e conjunção competem para o insucesso de uma objetividade mais precisa: o primeiro pelo que ele traz de impressionismo, e o segundo pela pouca fixidez que permite do objeto. Mais do que simples variação do nexos lógico-comparativo (“O rio é como...”, ou “O rio parece...”), há uma escolha do verbo *lembrar* logo na primeira descrição do objeto do poema. Escolha essa que demanda a presença de um sujeito a quem o rio “faz lembrar” algo, escondido, no entanto, pela elipse do objeto reflexivo do verbo: “o rio me lembra um cão”. Sob o véu do uso rotineiro do verbo “lembrar” na construção da comparação, João Cabral cria mais um ofuscamento, o qual tira da vista a presença de um sujeito, referência da reconstrução do mundo apresentado no poema e que sofre, ele também, as ações do rio. Ao mesmo tempo, o movimento

⁴ NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 65-8.

de oscilação da descrição que vai de uma parte a outra do cão, como que numa apreensão fugidia e partida do objeto, sublinha a reconstituição de um plano da memória e, logo, de um sujeito que rememora provocado pela presença do rio.

A língua é *mansa*: o ventre, *triste*; os olhos são de *aquoso pano sujo*.⁵ São todos adjetivos cuja concretude é dispersa. A descrição parece querer refazer, pela assimilação impressionista do rio, uma espécie de “mitologia particular” do poeta. Principalmente em “mansa” e “triste” a adjetivação depende de um juízo subjetivo, são qualificativos da ordem do olhar do sujeito mais que da presença do objeto. Essa subjetivação do rio, contudo, parece flertar com a possibilidade de tornar-se acessível e compartilhável, na medida em que aparece sob a forma generosa, porque lógica e explícita, da comparação.

A afirmação de Cabral de que “as duas primeiras partes de *O cão sem plumas* descrevem a paisagem do Capibaribe, *uma aparência descrita por mim*”,⁶ reforça ainda a leitura de que a apresentação do rio teve de partir da lembrança de um eu lírico, embora fosse ele resistente à projeção de si sobre o mundo.

A construção comparativa lógica, portanto, terá também a função de controlar a efusão lírica no poema. Isso porque é a comparação a barreira que impede a formação metafórica por meio da presença física do nexos lógico. De tal maneira que duas esferas aproximadas analogicamente não se fundem, ou seja, não se efetiva a transposição de sentido de uma parte na outra – definição de metáfora. Contudo, essa figuração não será descartada do poema. Pelo contrário, a metáfora terá valor na medida em que poderá ser recriada e exibida como máquina em funcionamento (a “machine à émouvoir” de Le Corbusier, epígrafe de *O Engenheiro*, de 1945). Na explicação do próprio poeta, o interessante da metáfora é a possibilidade que há nela de discussão de sua formação.⁷ Isto é, as metáforas de *O cão sem plumas* terão uma constituição específica, porque serão apresentadas ao leitor em concordância com um controle racional, em direção oposta a uma aparência de espontaneidade, de fusão natural. De modo específico em relação ao nosso poema, significa dizer que a existência do eu lírico não se estende para o rio, mundo externo de que fala, mas é o ponto de partida para o conhecimento deste.

Imagens e metáforas

Vimos que a escolha de objetos estranhos feitos termos comparantes do rio respondia a uma ordem alheia à lógica e, com isso, fazia pesar a mão arbitrária do

⁵ Na primeira edição de *Duas águas* (1956), lia-se em lugar de “aquoso”, “escuro”. Os versos ficavam assim, então: “ora o outro rio/ de *escuro* pano sujo/ dos olhos de um cão”. Houve uma preferência de Cabral pela manutenção do eixo paradigmático de “rio” na opção por “aquoso”, a qual reforça também um universo ausente de limites rígidos. Cf. J. C. MELO NETO, *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

⁶ Cf. Entrevista a Jorge Laclete, *Correio da Manhã*, 23. jun. 1953. (grifo meu)

⁷ “O que aprendi com eles [os poetas metafísicos] foi basicamente a discussão da metáfora. Isto que você vê na minha poesia de apresentar uma metáfora e depois discuti-la, associá-la a outras, negá-la de novo, reafirmá-la, isto eu aprendi com eles.” Cf. “Considerações do poeta em vigília”, entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, mar. 1998, p. 20.

poeta. Esse arbítrio, contudo, não se mostra apenas imposição da vontade, mas exposição de uma subjetividade que deseja também ultrapassar-se. *Daí, o poema aproximar-se de uma racionalidade ascética sem, no entanto, abraçá-la e de flertar com o lirismo, sem levá-lo às últimas consequências.* As imagens e metáforas, por isso, não serão convenções prontas, nem tampouco representações da fusão da subjetividade do eu lírico com o mundo externo. Serão figurações decorrentes de uma construção lógica demonstrada como equação:

14. § Seria a água daquele rio
 Fruta de alguma árvore?
 Por que parecia aquela
 Uma água madura?
 Por que sobre ela, sempre,
 Como que iam pousar moscas?
 (“Paisagem – 1”)

A estrofe poderia ser dividida em três dísticos. No primeiro, o poeta traz de volta aquela primeira comparação entre rio e fruta (vide primeira estrofe do poema): a *água do rio é agora, fruta de árvore*. Há equilíbrio entre os dois termos tornados equivalentes pelo verbo “ser” e pela composição de ambos feita por um substantivo (“água” e “fruta”) e uma locução adjetiva (“daquele rio” e “de alguma árvore”). A analogia requerida pela imagem não exige do leitor que ele tenha permissão especial para adentrar o mundo do eu lírico: o rio tem determinação e especificidade, o que fica marcado pelo pronome demonstrativo “daquele”, mas a árvore empresta a vaguidão do pronome indefinido (“alguma”) e abre as possibilidades para o leitor construir seu próprio universo de referências. Isto é, a imagem pede, aos poucos, para que o leitor torne-se parte do processo de reconstrução do Capibaribe. Do mesmo modo as interrogações também farão esse papel: convidar o leitor à participação. Contudo, mantém-se ainda o esquema de ofuscamientos. As perguntas, feitas na modulação condicional, constroem-se sob a forma retórica. O leitor, então, tende a concordar com elas mais fácil e rapidamente. Não se requer apenas sua participação, mas sua cumplicidade.

O par seguinte faz da imagem, metáfora. Em “água madura”, o substantivo “água” ganhará o adjetivo da fruta, ocorrendo assim uma fusão dos dois termos já presentes na estrofe. A construção metafórica, logo, é decorrência lógica dos dísticos anteriores. Permanece, portanto, a mesma base analógica (água=fruta), à qual é incorporado um dado elidido na construção ou pressuposto por ela – o apodrecimento da fruta. Mais do que madura, é a fruta-água podre que pode atrair as moscas. Apenas a experiência compartilhável entre autor e leitor pode deduzir o final da linha lógica. Será a experiência coletiva, dessa maneira, a viabilizar o sentido para a figuração da palavra. A inteligência, assim, não se faz sem memória. Contudo, restringir-se a ela é cristalizar hábitos e instintos que impedem a ação da consciência. Por outro lado, a inteligência também não se restringe à memória como reflexão solitária, mas só se realiza plenamente em processo compartilhável.

As convenções, representadas pela analogia fácil – seja ela comparativa ou metafórica – serão, por isso, motivo de desconfiança por parte do poeta. O costume e o hábito serão vistos como a causa da deturpação da percepção assim como da manutenção desse estado:

15. § Aquele rio
saltou alegre em alguma parte?
Foi canção ou fonte
em alguma parte?
Por que então seus olhos
vinham pintados de azul
nos mapas?

(última estrofe de “Paisagem – I”)

Esse questionamento que aparece em *O cão sem plumas* se tornará conduta da poesia cabralina. O autor definiu-a como um *construtivismo*, que, segundo sua concepção, seria uma “preocupação de compor o poema, de não deixar que o poema se fizesse sozinho, de falar das coisas e não de si mesmo”.⁸ Sua afinidade com Joan Miró virá justamente do reconhecimento, na obra do catalão, dessa luta contra os automatismos da sensibilidade criadora ou receptora: “Seria possível uma pintura voltada contra essa intuição, contra essa memória obscura que parece fazer inevitáveis os gestos da pintura contemporânea? A obra de Miró me parece uma resposta a essa pergunta. Ela me parece nascer da luta permanente, no trabalho do pintor, para limpar seu olho do visto e sua mão do automático.”⁹

É essa também a luta do poeta pernambucano, projetada em Miró. Cabral desconfia do que vê porque aquilo que conhece (o rio) não corresponde ao que sabe (a miséria). Lembre-se que João Cabral descobriu a pobreza de sua terra por meio de um dado estatístico em uma revista e não através de sua própria observação empírica.¹⁰ Dirá em carta a Lauro Escorel:

Chamo dramaticidade do fazer: não só a luta entre o fácil e o difícil, a “inspiração” e a construção, mas *sobretudo essa luta para encontrar, no que escrevo, um ponto em que coincidam a cabra e o massapé*: isto é, entre a infância que me modelou e o que encontrei na vida (vida, desde a paisagem da infância até a vida no Itamaraty).¹¹

⁸ Entrevista a Adalberto de O. Souza e Maria Neuza Cardoso, *Geratriz*, São Paulo, 1975. *Apud*: *Cadernos de Literatura*, Instituto Moreira Sales, mar. 1998, p. 126.

⁹ Tanto o importantíssimo texto crítico de Cabral, “Joan Miró”, escrito na década de 40, quanto os muitos poemas escritos para o pintor refletirão essa preocupação do poeta. Cf. “Joan Miró”. In: João Cabral de MELO NETO, *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 711.

¹⁰ Muitas vezes o poeta mencionou essa história em entrevistas para explicar o que o motivara a escrever o livro de 50. Cf. as principais citações: Entrevista a Margarida Autran, “O imortal que tem medo da morte”, *Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro, 5. set. 1968 e entrevista para o *Diário popular*, Lisboa, 7. fev. (ou 7. jun.) 1968, in Zila MAMEDE, *Civil Geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto. 1942-1982*. São Paulo: Nobel/ Edusp/INL, 1987, p. 138 e p. 135.

¹¹ João Cabral de MELO NETO, “Notas à margem da *A pedra e o rio*”. In: Lauro ESCOREL, *A pedra e o rio: uma interpretação de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: ABL, 2001. Esta edição, diferente da primeira publicada em 1971, traz o documento citado, anotações feitas pelo próprio Cabral, em 22 de fevereiro de 1972, p. XI-XII. (grifos meus)

Serão a vida e a inteligência a ensinarem ao poeta a “antítese” daquilo que o modelou, seu “temperamento natural, a zona úmida da Mata, a água, o rio”.¹² Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido, Caio Prado Jr., Gilberto Freyre, Josué de Castro e Celso Furtado são alguns dos nomes que, de diferentes modos e com variados posicionamentos, têm em comum o fato de suas ideias sobre o Brasil terem também partido do reconhecimento de nossa condição de país dependente, alguns constatando isso de modo bastante semelhante ao de Cabral.¹³ De tal maneira que a trajetória artística de João Cabral na passagem dos anos 40 para os 50, e ao longo dessa década, confunde-se com a trajetória da inteligência de alguns de seus contemporâneos, modificadas, ambas, pela consciência do subdesenvolvimento brasileiro.

Virada importante para Cabral que fará desse limite entre experiência e consciência a problematização de sua poesia, a ética e a estética de sua obra. Desde seu último livro escrito nos anos 40 – *Psicologia da Composição*, com a “Antíode” e “A Fábula de Anfion” (1947) – há a indicação dessa nova poética que se firmará nos livros seguintes, dos anos 50, década de intensa produção para João Cabral: *O cão sem plumas* (1949-50), *O rio* (1953), *Morte e vida Severina* (1954-55), *Paisagens com Figuras* (1954-55), *Uma faca só lâmina (ou: serventia das ideias fixas)* (1955), *Quaderna* (1956-59) e, por fim, *Dois Parlamentos* (1958-60). Cada qual à sua maneira adensou questões e temas coincidentes, à procura de uma poesia que melhor pudesse traduzir uma experiência humana a ser compartilhada e pensada. Será, por isso, nesse decênio que se fará visível a confluência do caráter avançado da forma poética do autor com uma intenção política também avançada.

Vida

Fica desse modo mais claro o porquê de o poeta não se dar por satisfeito em representar um mundo restringido à sua experiência com o rio: “O Capibaribe está intimamente ligado à minha infância e à vida da minha família. Quando garoto, minha mãe tinha o costume de viver mudando de casa, o Capibaribe foi a única coisa constante em todos os bairros que moramos: Monteiro, Casa Forte, Jaqueira etc.”.¹⁴ Pelo contrário, essa experiência trazida pela memória será trampolim para a reflexão: tomada de consciência acerca do mundo miserável, descrita nas duas primeiras partes de *O cão sem plumas*, por meio de comparações e metáforas, tessitura do poema que viabilizará a estruturação dessa mesma consciência em um segundo nível: o da estrutura maior – as quatro partes em que se divide. De tal maneira que a parte final, o Discurso *sobre* o Capiba-

¹² *Idem*.

¹³ Um exemplo é Celso Furtado que conta experiência bastante similar à vivida por Cabral. Cf. “Autoretrato intelectual”. In: Celso FURTADO, *Celso Furtado: economia*. (Org.) Francisco de Oliveira, São Paulo, Ática, 1983.

¹⁴ Cf. Entrevista a Jorge Laclette, *Correio da Manhã*, 23. jun. 1953.

ribe,¹⁵ será apresentada como a última etapa do confronto entre a memória e a consciência, na qual o poeta examinará o percurso realizado e lançará suas esperanças quanto ao futuro:

1. § Aquele rio
 está na memória
 como um cão vivo
 dentro de uma sala.
 Como um cão vivo
 dentro de um bolso.
 Como um cão vivo
 debaixo dos lençóis,
 debaixo da camisa,
 da pele.

2. § Um cão, porque vive,
 é agudo.
 O que vive
 não entorpece.
 O que vive fere.
 O homem,
 porque vive,
 choca com o que vive.
 Viver
 é ir entre o que vive.

(“Discurso do Capibaribe – IV”)

Será a **vida**, nesse momento, o valor descoberto por Cabral como essencial para sua poesia. Vivo no sentido que atribui, mais uma vez, à pintura de Miró, mas que nos remete à sua própria obra: “Vivo é adjetivo que ele emprega, mais do que para julgar, para cortar qualquer incursão ao plano do teórico, onde jamais se sente à vontade. *Vivo* parece valer ora como sinônimo de novo, ora de bom. Em todo o caso, expressão de qualidade. Essa palavra a meu ver indica bem o que busca sua sensibilidade e, por ela, sua pintura. Essa sensação de *vivo* é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou de equilibrado. Ela nos é dada precisamente pelo que sai desse harmônico ou desse equilibrado, diante do qual nossa sensibilidade não se sente ferida, mas adormecida”.¹⁶

¹⁵ O termo *discurso* está sendo lido como um “texto em que se trata com profundidade algum assunto; estudo, tratado ou dissertação”, com “um raciocínio que se realiza por meio de movimento sequencial que vai de uma formulação conceitual a outra, segundo um encadeamento lógico e ordenado” (O exemplo dado pelo dicionário lembra, então, um uso da palavra já não tão comum – “Discurso do Método, de Descartes”. Nesse exemplo não se imagina que “método” possa ser o sujeito enunciativo do discurso, mas sim seu objeto, seu assunto. Cf. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. De maneira que a preposição “de” registra o assunto de que o trecho trata (*do* Capibaribe poderia ser substituído por *sobre* o Capibaribe) e não o agente da fala, como sublinha certa fortuna crítica de Cabral.

¹⁶ Cf. J. C. MELO NETO, *op. cit.*, p. 718. A mesma notação de parágrafo (§) que se vê em *O cão sem plumas* é utilizada por Cabral na organização desse ensaio sobre Miró, numa espécie de homogeneização das duas estruturas, uma em verso, a outra em prosa.

A vida para João Cabral representará, nos anos 50, a possível síntese de formação da sua poética: “o que vive/não entorpece./o que vive fere.” Nesses versos e na descrição da obra de Miró, encontramos a força-motriz de sua estética e de sua ética: tirar o leitor do lugar no qual está acomodado, rompendo com seus hábitos e, ao mesmo tempo, fazer de sua poesia conscientização compartilhável do real descoberto. Real distinto da experiência do poeta e do leitor, mas ainda assim, parte de ambos.

Metáfora – Título

Por fim, me parece ser possível, feitas essas breves reflexões, pensar a respeito da metáfora-título do poema: o “cão sem plumas”:

3. § Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.
4. § Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

(“Paisagem do Capibaribe – II”)

A árvore não canta, o pássaro, cujas raízes estão no ar, não tem lugar na terra. Imagens que definem o “cão sem plumas”, desinvestidas de sentido lírico e ausentes de limites e de marcas próprias de identificação, assim como o cão-rio-homem. Os atributos de cada elemento – raízes e voz – se transferem de um a outro, na negativa, apontando para uma corrosão, uma destituição que parece infinita, afinal, árvore, pássaro e homem perdem até o que não têm. Por isso, o “cão sem plumas”, de quem é tirado até aquilo que não lhe é próprio – as plumas e não, os pelos –, pode representar a destituição específica desse mundo, na sua violência.

Ainda assim, a metáfora parece exigir mais. Poderíamos entendê-la, a se comprovar nossa hipótese, como a contradição de um mundo criado pela experiência e pela memória contra o qual a consciência se debate. Luta que se realiza entre o ornamento (“plumas”) criado pela lembrança e o despojamento a que a inteligência aspira. Contradições de um mundo entre o ideal construído pela experiência trazida na memória e o mundo real, desidealizado, sustentado no poema pela consciência. Por isso, ao descrever o rio, o poeta recorrerá à negação das representações Clássicas e Românticas, compreendidas pelo poeta como artificiais, mas que foram tornadas convencionais pelo uso: “Aquele rio/ era como um cão sem

plumas./ Nada sabia da chuva azul,/ da fonte cor-de-rosa,/ da água do copo de água,/ da água de cântaro,/ dos peixes de água,/ da brisa na água. (...) Sabia dos caranguejos/ de lodo e ferrugem. (...) Sabia seguramente/ da mulher febril que habita as ostras”.

Como se fosse o avesso dos versos de Drummond, citados na epígrafe, o mundo que João Cabral quer reproduzir e sobre o qual quer refletir afasta-se do intangível da graça, da eternidade e do amor. Empecilhos à percepção da vida e do viver palpável, que “tem dentes, arestas, é espesso”. Daí *o viver*, como perspectiva positiva para o processo de conscientização, desenhar-se na obra do poeta pernambucano com tamanha força a partir desse livro. Em *O cão sem plumas*, então, parece que se esboça, com maior precisão e vigor, a poética cabralina que afirmará sua indiscutível singularidade ao longo dos anos 50.

[Este artigo é parte modificada de minha dissertação de mestrado, “O homem e a paisagem – *O cão sem plumas* de João Cabral de Melo Neto”, defendida em agosto de 2004, sob orientação de Iumna Maria Simon, na mesma instituição. Escrito em 2005, foi apenas antes apresentado sob a forma de anexo ao meu relatório de qualificação de Doutorado, em janeiro de 2008, no departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH – USP, sob a orientação de Iumna Maria Simon.]