

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

FRANCISCO JOSÉ RAMIRES

JOÃO CABRAL: ANGÚSTIA E MUDANÇA SOCIAL EM VERSOS
(esboço de análise sociológica)

São Paulo
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

JOÃO CABRAL: ANGÚSTIA E MUDANÇA SOCIAL EM VERSOS
(esboço de análise sociológica)

Francisco José Ramires

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientadora: Profª Drª Maria Helena Oliva Augusto

“De acordo”
Profª Drª Maria Helena Oliva Augusto

São Paulo
2009

Para meu pai, Aureliano, que envelhece cego, nascido em Muxagata, aldeia lusitana. No Brasil, ganhou a vida como feirante e, hoje, o que ele foi e de onde veio se mantêm ora como recordação, ora como delírio.

Para minha mãe, Nair, nascida em Jesuânia, sul de Minas Gerais. Foi doméstica e feirante e, hoje, está sempre ao lado de meu pai, no esforço de deixar os dias menos solitários e mais luminosos, dentro dos limites da condição humana.

Para Helen, meu amor.

Resumos

RESUMO: Este trabalho foi concebido como proposta de investigação sociológica da trajetória intelectual do poeta João Cabral de Melo Neto, nascido em Pernambuco em 1920. O objetivo foi analisar a inserção de Cabral no jogo literário brasileiro, a partir de suas primeiras publicações, sua recepção pela crítica literária e a relação dialética entre dizer-se e ser dito poeta. Trata-se de longo e complexo processo social, revelador da dinâmica e das regras da vida literária brasileira, marcada por características históricas muito peculiares, vinculadas à formação da sociedade brasileira. Nesse sentido, o conceito de trajetória permite pensar a respeito dos laços entre vida social, biografia, obra e crítica literária. Vale destacar o fato de que João Cabral foi funcionário público, em períodos marcados por autoritarismo e perseguições ideológicas. Além do mais, seu posicionamento em relação ao regionalismo, liderado por Gilberto Freyre, constitui aspecto decisivo para a compreensão sociológica de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto, trajetória intelectual, poesia, literatura brasileira, sociologia da cultura e da literatura.

RÉSUMÉ: Ce travail a été conçu comme recherche sociologique sur la trajectoire intellectuelle de João Cabral de Melo Neto, poète né au Pernambuco, en 1920. L'objectif a été analyser leur insertion au jeu littéraire brésilien, a partir de leur premières publications, leur reception par la critique et la relation dialectique entre se dire et être dit poète. Se traite de long et complexe procès social, révélateur de la dynamique et les règles de la vie littéraire brésilienne, marquée pour caractéristiques historiques très particulières, liées à la formation de la société brésilienne. Ainsi, Le concept de trajectoire permet penser sur les liaisons entre vie social, biographie, oeuvre e critique littéraire. On a besoin distinguer que João Cabral a été fonctionnaire publique, au cours de périodes marqués pour autoritarism e persécutions idéologiques. Au delà, leur position par rapport au mouvement regionalist, commandé pour Gilberto Freyre, est aspect décisif par la compréhension sociologique de sa oeuvre.

MOTS-CLÉS: João Cabral de Melo Neto, trajectoire intellectuelle, poesie, littérature brésilienne, sociologie de la culture e de la littérature.

ABSTRACT: This work has been conceived as sociological research about intellectual trajectory of João Cabral de Melo Neto, poet who was born at Pernambuco, in 1920. The aim was to analyze Cabral's insertion in Brazilian literary play, for their first publications, their literary critique reception and dialectical relation between saying himself poet and being said poet. It is about a long and complex social process that reveals Brazilian literary life and her dynamics, marked by very peculiar historical characteristics tied to Brazilian society formation. Thus the concept of trajectory allows thinking about social life, biography, literary works, critique and their connections. It is important to say that João Cabral was public officer during authoritarian periods, marked by ideological persecutions. Moreover his opinions about Gilberto Freyre's regionalism are decisive aspect to understand sociologically his work.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto, intellectual trajectory, poetry, Brazilian literature, sociology of culture and literature.

Sumário

Apresentação, agradecimentos e algumas desculpas.....	6
CAPÍTULO I	13
Pedra do sono: uma estréia na década de 1940, no Brasil.....	13
Literatura, decadência e morte: identidade e vida ameaçadas	13
Pedra do sono: a estréia e sua recepção crítica	28
Crítica literária: literatura, engajamento e civilização.....	32
A recepção ao livro de João Cabral de Melo Neto	42
CAPÍTULO II	83
Literatura e política: a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto	83
BRASIL: Cabral, assistente de seleção.....	84
ESPANHA: Cabral, funcionário consular.....	120
CAPÍTULO III	143
Incertezas e enfrentamento: uma leitura de <i>O cão sem plumas</i>	143
Cartas: muitas incertezas.....	145
Capibaribe: regionalismo, literatura e mudança social	162
Capibaribe: Recife não-holandesa	181
Capibaribe: desfiguração da paisagem e ontologia da luta do homem pobre	199
CONCLUSÃO.....	212
ARQUIVOS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	215
Arquivos	215
Referências Bibliográficas.....	215

Apresentação, gratidão e algumas desculpas

À guisa de convite à leitura, creio que é preciso dar algumas explicações acerca do trabalho como um todo, a começar pelo título, talvez inusitado, pois não deve ser usual dar o caráter de esboço àquilo que deveria ser texto mais ou menos fechado (ambicioso?), desdobramento de intensas e várias atividades desenvolvidas no decorrer de quatro anos de pesquisa, no Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo.

A pesquisa não chega a ser biografia intelectual, pois não se trata de reflexão acerca da totalidade da vida e da obra de João Cabral de Melo Neto. A feição de esboço começa por aí, pois a perspectiva histórica não vai além de 1950 (quando o escritor gozava suas três décadas de vida), ano de publicação de *O cão sem plumas*, o primeiro poema em que certos aspectos regionais e sociais apareceram, cristalinos, em seus versos. Mesmo nos limites desses trinta anos (Cabral nasceu em 1920, dois anos antes da Semana de Arte Moderna), não cheguei a incluir na análise todos os poemas publicados. Assim, nesses quatro anos, restaram alguns clarões pela maneira como autor e obra foram enfocados.

A pesquisa tem como ponto de fuga a idéia de trajetória, talvez mais adequada que a noção de biografia. Para início de conversa, o conceito de trajetória foi usado com o intuito de re-construir analiticamente a transformação (não em termos premeditados) de João Cabral de Melo Neto em escritor da literatura brasileira. Sua formação. Sob essa palavra, subjaz o argumento de que o escritor vai sendo formado na relação com outros escritores (consagrados ou não), a partir das possibilidades econômicas ligadas aos gastos com edições. Além disso, é preciso mapear minuciosamente os itinerários percorridos por seus trabalhos, determinados pelos interesses do aspirante, tendo em vista que os versos eram intencionalmente direcionados a certas pessoas. Mas não podemos nos esquecer de que, de mão em mão, os livros podem trilhar caminhos jamais imaginados pelo autor.

Se a circulação das obras escapa facilmente à vontade subjetiva do escritor, a atividade da crítica não é menos autônoma. Por mais que se pense, subjetivamente, que um livro é resultado do controle total dos fatores

envolvidos em sua feitura, não há muita coisa a ser feita em relação às maneiras como essas idéias serão usadas e interpretadas. Publicada, a obra entra em circuito dotado de lógica própria e as opiniões por ela suscitadas obedecem a regras bem definidas que, além do mais, fazem parte do jogo no qual e pelo qual alguém pode se transformar (e ser transformado) em escritor. Trocando em miúdos, estamos nos referindo a processo complexo, qualificado por intrincada relação dialética entre o dizer-se e ser dito escritor.

É bom que se diga: não estamos falando simplesmente de interações subjetivas, mas de processo dotado de objetividade (concretude talvez seja palavra mais adequada?), capaz de ser re-construído analiticamente pelo exame de publicações e sua recepção, e pela análise da fatura sobre o autor e suas obras, sem nos esquecermos das trocas epistolares, pois as cartas funcionam como espécie de quebra-cabeça crucial para a compreensão da dinâmica literária, que não está totalmente contida em romances, contos, poemas etc., muito menos nas intenções subjetivas de seus atores: os escritores. Acredito ter avançado muito no tratamento desse problema, mas não tenho certeza se a ponto de ter realizado um trabalho minimamente à altura das exigências ligadas ao tema e à tradição das obras que compõem a sociologia da cultura.

Quando se tem em mente a idéia de trajetória de um autor e sua obra, é preciso responder à exigência de construir possíveis conexões entre sua vida e os constrangimentos históricos e sociais em meio aos quais ele tomou certas decisões. Sem isso, não é possível compreender sociologicamente as sutilezas presentes na tessitura formada por individualidade e contexto (sócio-histórico e literário). Ao mesmo tempo, há um problema que sinaliza para a maior ou menor proximidade entre essas possíveis conexões (de ordem analítica) e a realidade em que a vida do autor se deu (realidade da qual ele fazia parte). Em outros termos, como ponderar as reais chances da representação sociológica da realidade?

Creio igualmente que todos esses problemas estão contemplados neste estudo. Não obstante, não tenho convicção quanto à adequação e profundidade das respostas encontradas.

Afora tudo o que foi dito acima, lidar sociologicamente com a trajetória de um literato, particularmente alguém que dedicou quase toda sua produção à

confeção de poemas, exige familiaridade com o problema da forma, seja em suas peculiaridades estéticas, seja como objeto visível cujas feições carregam em si pistas do momento e das condições sócio-históricas em que foram concebidas, e em relação às quais a interpretação precisa ser construída. Tal familiaridade, tão decisiva para a leitura (sociológica) de poemas, ficou longe de ser dominada e aguçada para ficar, em alguma medida, no nível da empreitada anunciada pelas questões que propusemos.

Mesmo nos poemas de corte mais surrealista, é constante, nos versos analisados, uma sombra de angústia. Esse sentimento também é marcante (ainda que de forma velada) em *O cão sem plumas*, quando se poderia pensar que seu teor regionalista e social sinaliza distanciamento, pois, no fundo, os versos desse poema formam o primeiro esforço (de grande fôlego) do poeta para representar literariamente as condições de vida de homens e mulheres que ocupavam posições de classe distintas da sua. Mas aqui, a angústia ganha feição de esforço pessoal para dar resposta à questão entranhada na formação histórica da literatura brasileira: como representar artisticamente a distância entre as elites letradas e a população pobre do país?

A ênfase nos sentimentos (em nosso caso, naqueles que são marcados por receios, medos e apreensões) é reveladora das marcas sociais que é possível encontrar nos desvãos considerados mais íntimos e pessoais, muitas vezes representados como irredutíveis a qualquer outra dimensão da vida, a ponto de a intimidade ser vista, por muitos, como algo livre dos constrangimentos de ordem social, histórica, política ou econômica. Ao contrário, um dos argumentos aqui defendidos se baseia na idéia de que esses sentimentos e sua figuração literária podem ser mais bem compreendidos quando situamos o autor em meio às linhas de força dentre as quais ele pôde concretizar alguns dos possíveis planos e desejos. A própria leitura das obras torna-se mais enriquecedora. Sem falar que o escritor se torna homem entre outros homens, ou seja, a pesquisa pode nos devolver uma vida mais humanizada e, portanto, menos ideologizada.

O primeiro capítulo trata da primeira publicação de João Cabral de Melo Neto e sua recepção crítica. O pequeno livro, intitulado *Pedra do sono*, serve como entrada para reflexão acerca do processo de constituição de parte

do quadro de referências que terminaram sendo mobilizados, posteriormente, em extenso conjunto de análises que compõem o estado da obra sobre o escritor pernambucano. Mas isso em retrospectiva. O ponto decisivo tem a ver com o fato de que o “diálogo” entre escritores e críticos é instância que não pode ser deixada de lado na compreensão da dinâmica literária, sobretudo se levarmos em conta que essa instância aparece com mais nitidez nas cartas, pois seus vestígios são apagados nos livros e mesmo nas entrevistas. Aqui, ganha destaque a crítica de estréia feita por Antonio Candido, no jornal Folha da Manhã, em 1943.

Pedra do sono também é entrada importante para que se possa refletir acerca das condições da aclimatação da literatura de corte surrealista no Brasil, em contexto muito distinto daquele encontrado na Europa. Nesse caso particular, aclimatação que deve ser pensada da seguinte forma: sua propriedade ganha força quando vinculada à derrocada da aristocracia açucareira da região Nordeste, em cujo torvelinho teve início a vida de Cabral, marcada por agudas incertezas decorrentes das várias portas que, se estiveram abertas aos seus ascendentes e seus irmãos mais velhos, foram cerradas no momento em que o jovem começava a ser obrigado a pensar nas exigências da passagem para vida adulta.

O segundo capítulo entra pelo livro *O engenheiro* e a recepção de Sergio Buarque de Holanda, que demorou muito mais a ocorrer (se comparada à rapidez do texto de Candido, publicado no ano seguinte à aparição dos “primeiros”¹ versos de Cabral), mas que foi muito mais ampla e intensa. Além do mais, a seriação da crítica elaborada pelo historiador serve bem como índice do momento em que eram forjados os fundamentos da consagração de João Cabral de Melo Neto. Nas primeiras aparições do escritor pernambucano nos textos de Sergio Buarque, ele dividia as atenções do crítico com outros autores, no quadro de assuntos que não eram voltados exclusivamente às suas publicações. Com o passar do tempo, Cabral ganha mais linhas, mais comentários. No final, encontramos textos cujo tema é o autor e sua obra.

¹ A palavra vem entre aspas porque, como veremos, a edição da Nova Aguilar, de suas obras completas, traz os primeiros poemas, que datam de momento anterior à publicação de sua *Pedra do sono*.

A seriação dos textos de Sergio Buarque de Holanda, em conjunto com análises acerca da formação da sociedade brasileira (destaque para seu livro de 1936, *Raízes do Brasil*), dá-nos outra entrada significativa para pensarmos como os constrangimentos políticos, ligados ao Estado Novo varguista e à nova condição de João Cabral (funcionário público), podem ser configurados como vetor de análise do livro *O engenheiro*, aparentemente de teor, se não avesso, muito distante dos problemas políticos da época. Vemos um escritor não apenas absolutamente engajado nas grandes questões com as quais os intelectuais daquele momento lidavam, mas capaz de verter os constrangimentos políticos em força poética. Isso sem que o projeto ideológico se sobreponha ao projeto estético (se nos for permitido parafrasear João Luiz Lafetá). Muito pelo contrário! A intensidade com que Cabral se revelava (e era revelado pela crítica) como autor que depositava grande energia no processo racional de composição estética, faz com que pensemos no caráter político do ofício de escritor.

No capítulo III, o engajamento político, que impregna a obra de Cabral e seu processo criador, é retomado no registro do diálogo com o projeto regionalista de Gilberto Freyre, quando João Cabral de Melo Neto já assumia funções consulares fora do Brasil. Nesse momento, a entrada se faz pelo poema *O cão sem plumas*, analisado como “diálogo” com Freyre, em tonalidade crítica. Por um lado, notamos certa aproximação, diretamente expressa no enfrentamento dos temas caros ao regionalismo. Contudo, o movimento também comporta, dialeticamente, distanciamento, sobretudo em relação ao caráter conservador vinculado às obras de Gilberto Freyre. Esse distanciamento de Freyre fez-se a partir da aproximação em relação a Josué de Castro, cujos trabalhos foram lidos e interpretados (por Cabral) como mais incisivos e radicais na defesa da população pobre do nordeste, com destaque para o debate sobre os fundamentos históricos e estruturais da fome naquela região. Mas também podemos entrever certo afastamento em relação a Josué de Castro, visto que este fazia a defesa de um tipo de concepção literária em que, de certa forma, os componentes ideológicos terminam constrangendo os aspectos propriamente estéticos.

Nesse quadro, *O cão sem plumas* pode ser lido no esforço de seu autor para defender a poesia como *locus* de enfrentamento político, sem perder

qualidade estética. Isso ganha significado apropriado ante declarações de Freyre no sentido de que os tempos não estavam para poesia. Assim, João Cabral buscava dar à poesia e aos poetas a dignidade do embate político, em função do consenso entre alguns cientistas e escritores, para os quais a tarefa da reflexão sobre problemas regionais (e nacionais) estava ligada, quase exclusivamente, ao ensaio sociológico e ao romance.

Enfim, acredito que este seja um possível fio condutor entre capítulos aparentemente tão díspares.

Este trabalho é resultado de esforço coletivo que tem vários níveis.

Primeiramente, a pesquisa teria muitos outros obstáculos não fossem os recursos provenientes de bolsa oferecida pelo Conselho Nacional de Pesquisa e Tecnologia (CNPq). A essa instituição, presto meus mais profundos agradecimentos.

Preciso mencionar também que a Ângela e a Irani sempre me atenderam prontamente nos momentos em que tive dúvidas sobre procedimentos formais ligados ao doutorado em sim e à bolsa do CNPq. Para elas, meu mais terno muito obrigado, de coração!

Tenho também dívida de gratidão muito significativa com o Paulino e os funcionários do Arquivo da Academia Brasileira de Letras (ABL), que foram prestativos e muito cordiais ao me acolherem quando fui ao Rio de Janeiro, atrás de cinco correspondências de João Cabral de Melo Neto. Na ocasião, também tive acesso a reportagens sobre o autor, que fazem parte do acervo da hemeroteca da instituição.

Minha gratidão deve ser estendida ao Leonardo, que me abriu as portas da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, onde tive a oportunidade de ler várias cartas escritas por João Cabral de Melo Neto, resguardadas no arquivo sobre o poeta pernambucano. Também não posso me esquecer da Paulinha, que atendeu, com dedicação, todos meus pedidos acerca da seleção e leitura das missivas.

Agradeço ao professor Sergio Miceli, pela oportunidade de ter participado, como ouvinte, da disciplina Sociologia da Cultura e da Arte, ministrada no primeiro semestre de 2004. No segundo semestre do mesmo ano, assisti às aulas do professor Leopoldo Waizbord, na disciplina Sociologia

da Literatura. 2004 foi um ano decisivo para a implementação do projeto de pesquisa e muito dessa importância se deve à chance que tive de ouvir as minuciosas e apaixonantes reflexões levadas a cabo pelos dois. Foram verdadeiras aulas, no sentido do rigor com que questões e autores ligados à sociologia da vida e da produção cultural eram esmiuçados e analisados. Não posso dizer que foram aulas invejáveis porque se trata de sentimento muito negativo, mas tenho certeza que são modelos de respeito aos temas e aos alunos.

Outro momento marcante está vinculado à qualificação e às lembranças que ela deixou. A atenção dispensada ao meu texto pelas professoras Maria Arminda e Heloísa Pontes foi muito significativa, sobretudo pelas indagações cruciais para os desdobramentos da pesquisa. Àquele dia está ligado meu primeiro pedido de desculpas, por sair da pesquisa com a sensação de que não consegui responder plenamente às suas arguições. Gentilmente, peço que o aceitem, junto com meus agradecimentos.

Mais diretamente ligada à pesquisa pela condição de orientadora, a professora Maria Helena ratificou a boa impressão que construí a seu respeito, durante o mestrado. Impressão devida à forma como analisou todos os textos. Análise preñhe de rigor, minúcias e carinho. Desde os primeiros momentos em que eram forjados os passos iniciais do tema, ela não só encampou a proposta, como me deixou diante de questões cujas respostas eram cruciais para a elaboração do projeto e para o desenvolvimento da pesquisa propriamente dita. No doutorado, ela provavelmente foi a principal responsável por eu ter chegado ao final dos trabalhos nos últimos quatro anos. Pena que vale a mesma sensação que tive em relação às professoras já mencionadas: a pesquisa não ficou à altura da orientação. Sinto muito, teacher!

Para terminar, peço perdão a meus pais, pois a dedicação ao doutorado, associada a outras responsabilidades, contribuiu para certa ausência em momento muito delicado, repleto de tensão e tristeza. Não sei se eu tinha esse direito, ainda mais nesse período, em que todos nos sentimos sós.

CAPÍTULO I

Pedra do sono: uma estréia na década de 1940, no Brasil

Literatura, decadência e morte: identidade e vida ameaçadas

“Fotografia do Engenho Timbó”, poema incluído no livro *A Escola das Facas*, lançado no mercado editorial em 1979, é muito significativo como amostra de fazer poético muito peculiar, resultado da trajetória de um escritor que teve sua subjetividade formada no turbilhão do agudo processo de decadência econômica e política da região nordeste do Brasil, particularmente do estado de Pernambuco. Simultaneamente, é mergulhado nesse dramático conjunto de mudanças sociais intrincadas e complexas (pois falamos em dimensões sociais, econômicas, políticas e culturais da vida) que João Cabral de Melo Neto procurava os recursos técnicos e simbólicos necessários a todo aquele que almeja integrar-se no *métier* das letras e dele participar de alguma forma, como artesão da literatura. Como foi seu ingresso nesse sub-universo de práticas e expressões sociais é o que se procurará reconstituir de agora em diante.

Eis o poema acima mencionado:

*Casas-grandes quase senzalas,
como a desse Engenho Timbó
que tenho na minha parede
(casa onde nasceu uma avó).*

*O tudo em volta é sempre a cana,
que sufoca tudo, como a asma
e só se abre em poucos terreiros,
guardados a ponta de faca.*

*A Casa-grande é menos grande
do que a estrebaria e a senzala,
do que a moita morta do engenho,
de que só resta a ruína rasa.*

*O que de Casa-grande havia
nesse Timbó de um Souza-Leão?
entre urinóis, escarradeiras,
um murcho, imperial, brasão².*

² Cf. MELO NETO, 1999:423.

Primeiramente, o tema é construído a partir da imagem do poeta diante de uma fotografia de engenho pertencente à família de sua avó materna, do “clã” dos “Souza-Leão” (famílias Carneiro Leão e Sousa Bandeira). A essa imagem, associam-se duas idéias de cunho praticamente analítico, relativas ao latifúndio e à violência. Isso no bloco formado pelas duas primeiras estrofes. No bloco seguinte, a imagem do engenho é carregada de historicidade (mais especificamente, de transitoriedade), quando a fotografia é vista como ícone da decadência, da passagem destrutiva do tempo. Num primeiro momento, tudo relativamente simples.

No texto “Balanço de João Cabral”, publicado em 1984 (em alemão), João Alexandre Barbosa construiu argumentação defendendo a idéia de que Cabral se firmou como autor moderno, considerando sua obra um exercício de elaboração estética afinada com as condições históricas que definem a modernidade. As marcas de sua poética, acentuadas nesse trabalho, são: um rigoroso senso de construção estética, animado pela procura constante da lucidez; e um peculiar cuidado com a seleção, uso e articulação das palavras. É lembrado que o autor sempre esteve debruçado sobre a montagem de nova forma de ver a realidade, na busca de desentranhar novos sentidos para palavras muitas vezes corriqueiras, como se, quando inseridas nos versos, elas se apresentassem com a roupagem de novas e ricas possibilidades semânticas. Para Barbosa, é traço significativo de Cabral “o rigor com que atinge a criação de uma metáfora capaz de nomear a realidade”³, mas de forma a não ser reduzida à cópia da realidade.

Falamos de criação e engenhosidade poéticas que têm o real como referente, mas que o ultrapassam, à maneira da interpretação dada à *Poética*, de Aristóteles, por José Guilherme Merquior. Vislumbra-se nela um autor preocupado com os vínculos entre poesia e realidade, mas também com a autonomia do reino estético ante o mundo externo⁴.

Segundo Barbosa, a historicidade da poesia moderna é dada pela relação entre poeta e realidade (o poeta lê o mundo por meio da poesia), relação essa mediada pela metáfora. Assim, a relação apresenta certa intransparência, ou seja, não se trata de literatura como retrato do real, mas

³ Cf. BARBOSA, 2005:101; 108; 110-112.

⁴ Cf. MERQUIOR, 1997:21.

sim de sua tradução⁵. A metáfora é o modo pelo qual se estabelece o enlace poético entre linguagem e realidade, com todas as suas sutilezas⁶. Ao mesmo tempo, a poesia moderna é metalingüística: os escritores, cada um à sua maneira, fazem do exercício metafórico tema de reflexão e produção literária. Na modernidade, o fazer poético (e suas respostas consagradas – tradição) é constantemente posto em questão, visto que a elaboração literária entra na própria tessitura artística, revelando, assim, “a precariedade das respostas unívocas oferecidas aos tipos de relação entre poeta e realidade”⁷. A tradição é constantemente objeto de re-traduições⁸.

Invocando novamente a análise de Merquior, o tratamento literário (poético) da realidade anuncia a “mimese”, não como imitação da natureza (do mundo natural ou social) no sentido de cópia. Aqui a imitação é produção de algo novo. Para Merquior, a relação não é entre retrato e retratado, mas entre pai e filho: “Entre o poeta e a natureza, o processo é o mesmo. Daí a imitação surgir do filtro da consciência artesanal, e a lucidez compositiva duplicar-se em acolhida às mensagens do mundo”⁹.

Pela análise de alguns livros e poemas de João Cabral, Barbosa dá a perceber as sutilezas do longo e difícil processo mediante o qual o escritor passou a ter domínio de sua linguagem e terminou identificado a uma poética do rigor pelas pessoas que lidam diretamente com as letras (escritores, críticos, historiadores etc.). Esse cume (se é que este seja um bom termo) é atingido nos livros publicados nos anos da década de 1960. Portanto, seguindo essa lógica, *A Escola das Facas*, de 1979, deveria fazer jus a essa tese. E faz.

Podemos notar que, a despeito de sua simplicidade (pouquíssimos adjetivos e rebuscos; substantivos usuais; tom de rememoração, como quem deseja contar ao leitor uma experiência pessoal, em narrativa que apresenta

⁵ Cf. BARBOSA, 2005:29.

⁶ Leopoldo Waizbort, em minucioso trabalho no qual vislumbramos aspectos decisivos para uma história da formação da crítica literária brasileira (com destaque para os trabalhos de Raymundo Faoro, Roberto Schwarz e Antonio Candido), chama a atenção para o diálogo de nossos críticos com Georg Lukács e, sobretudo, Eric Auerbach. Nesse sentido, o problema da relação entre realidade e criação literária é o fio que perpassa todo o texto (esmiuçado no e pelo conceito de *mimesis*), cuja conformação é repleta de nuances forjadas analiticamente na relação entre criação estética, história e processo social (cf. WAIZBORT, 2007).

⁷ BARBOSA, 2005:26-27.

⁸ Em brilhante ensaio sobre *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, Willi Bolle acentua traço característico da poética como ação de dar nova forma a obra anterior (cf. BOLLE, 2004:82).

⁹ Cf. MERQUIOR, 1997:106-107.

uma organização temporal dotada de certa linearidade), o poema é muito bem organizado, simétrico mesmo. Os versos (octossílabos) são distribuídos em quatro estrofes, cada uma composta em quadra, sendo que as rimas são feitas com os segundos e quartos versos de cada estrofe.

A linearidade narrativa, ressaltada no parágrafo anterior, pode ser notada por um recurso muito simples: usando a segunda estrofe como exemplo, é fácil e direta a conversão da forma poética para texto em prosa. Os versos ficariam dispostos assim: *“O tudo em volta é sempre a cana, que sufoca tudo, como a asma, e só se abre em poucos terreiros, guardados a ponta de faca”*. Esse recurso serve para qualquer uma das estrofes do poema. Na análise do livro *Pedra do Sono*, que será feita adiante, veremos que nele essa substituição fica absolutamente inviável.

Notamos que se trata de ato poético permeado por lembrança, mas sem sentimentalismo. Luiz Costa Lima foi dos que afirmou Cabral como poeta contrário à “literatização da realidade”¹⁰, exercício poético feito para expressar as emoções mais subjetivas e fugidias do indivíduo, apresentadas normalmente de forma rebuscada, com palavras pouco empregadas no dia-a-dia. A maneira como o poeta se exprime difere bastante dos tons presentes nas obras românticas, manifestos, sobretudo, nos versos tristes e mórbidos de Álvares de Azevedo, nos quais o tema da dor oriunda do amor não correspondido (e do indivíduo que, por isso mesmo, morre) foi marcante em nosso mal do século. Basta lembrar o seu *Lira dos vinte anos*. Nada mais distante do trabalho de João Cabral de Melo Neto.

Em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, de 19 de janeiro de 1986, fica claro o posicionamento de Cabral em relação à *“eterna poesia de dor de corno”*:

Eu nunca quis ter emoção. Quando o sujeito fala em emoção, fala nesse tipo de emoção barata e fácil. Eu nunca quis ser um Casimiro de Abreu nem um Castro Alves. Não sou um instintivo, não sou um romântico. Eu me considero intelectual, um sujeito que vive para ler e, portanto, conheço bem a poesia das línguas que sei ler. De forma que, se o sujeito não encontra emoção naquilo, paciência, porque ele está esperando certamente encontrar em mim essa emoção romântica, confessional, a eterna poesia de dor de

¹⁰ Cf. LIMA, 1995:200; 203.

*cornu. Isso é que o sujeito chama emoção. Emoção é outra coisa, existe uma emoção intelectual também*¹¹.

Ainda que, no poema transcrito acima, não seja possível falar que a rememoração subjetiva esteja velada, ela se apequena. Apenas um verbo está conjugado na primeira pessoa do singular (“tenho”, na terceira estrofe), logo seguido pela referência à avó materna, no verso seguinte. Este vem entre parênteses, como se o autor buscasse criar um efeito *en passant*, ou seja, a referência biográfica (fonte na qual Cabral irá beber a água da criação) quase não tem importância, é menor ante a construção poética em si.

A rememoração do passado, quando o autor estava prestes a tornar-se sexagenário, é reforçada pela dedicatória do livro, oferecido aos irmãos. A epígrafe, retirada de W.B. Yeats (“*rooted in one dear, perpetual place*” – cuja tradução pode ser próxima de “enraizado num querido, perpétuo lugar”), mobiliza a metáfora do enraizamento. Essa escolha sugere que o livro seja repleto de referências a locais e tempos a que o autor se sentia intimamente vinculado, a despeito da distância geográfica e histórica (na época, Cabral era diplomata no continente africano, onde estava desde 1972). Além disso, refere-se à vivência do desterro. Mas pára por aí, pois o que notamos, no mais, é um poema extremamente impessoal, como se não fosse possível identificar o eu lírico.

Esses detalhes fazem de “Fotografia do Engenho Timbó” um sutil e refinado trabalho, que elabora a dialética entre a subjetividade do escritor e a realidade objetiva do mundo, a passagem do tempo e o esforço de manutenção da identidade pessoal (história e memória). Trata-se de um feixe de condições sociais e individuais que, no decorrer do tempo, se alterados, podem configurar real ameaça à persistência de uma noção de “eu”.

Cabral sempre se viu às voltas com problemas de saúde que foram um peso muito grande em sua vida. Em carta enviada a Vinicius de Moraes, em outubro de 1949 (quando não tinha nem trinta anos), vemos o temor expresso ao amigo:

Meu caro Vinicius,

¹¹ Cf. ATHAYDE, 1998:28.

Acabo de receber seu telegrama. Gostei de que você tivesse gostado do livrinho. O texto me agradou tanto que não resisti à idéia de fazer essa plaquette.

Estou agora imprimindo a revista: um poema do português P. Homem de Melo, sua 'Bomba atômica', umas coisas catalãs e umas de Alberti, não mandadas por ele, mas escolhidas aqui. A coisa vai indo lenta: o meu ensaio sobre Miró que estão editando aqui me esgota completamente – ao fazer a revisão de provas. Também a saúde não está bem. E há sobretudo o nervosismo ao pensar que dentro de uns quinze dias mais ou menos, me vou operar da cabeça: uma trepanação, como Apollinaire, apenas menos perigosa.

*Lembranças nossas a todos e um abraço do
João*

[P.S.] Não distribuí o livro a ninguém. Faça-o à vontade. E me mande um com dedicatória¹².

Em trecho de carta datada de 2 de novembro de 1949, endereçada a Lauro Escorel, o próprio Vinicius demonstrou preocupação com essa cirurgia, ao mesmo tempo dando informações que nos permitem notar como deve ter sido difícil para Cabral, que, durante muito tempo, foi tomado por fortes e incômodas dores de cabeça, conviver com a anomalia que prejudicava sua convivência social e o relacionamento com os amigos:

Lauro querido,

Aí te mando, junto com uma plaquetinha de surpresa, que o nosso João [Cabral] fez, um pedido de reserva de três exemplares do ensaio dele sobre Miró. Aliás, recebi carta dele há uns três ou quatro dias, me dizendo que ia fazer uma trepanação, muito breve. Fiquei muito aflito, mas, por outro lado, a gente tem sempre a esperança de que seja o remédio para aquelas chatíssimas dores de cabeça que ele vinha mantendo. De qualquer maneira, é um troço seriíssimo¹³.

Talvez a angústia da morte esteja velada no poema. Talvez escrever um livro com tom de memorial, repleto de referências a nomes e lugares que, de uma forma ou de outra, foram mobilizados em exercícios estéticos de perenidade (fixar em texto certas emoções, mesmo que de tipo intelectual),

¹² Cf. CASTRO, 2003:163.

¹³ Ibidem, 164.

seja expressão do processo de morte do autor. João Cabral de Melo Neto foi escritor moderno, como nos disse seu xará, João Alexandre Barbosa. Mergulhado na modernidade, ele, que se formou justamente no período em que a própria modernidade brasileira era forjada (o ingresso do país na “modernidade-mundo”), deve ter vivenciado o processo de morte como todo homem moderno. Morrer, segundo Norbert Elias, muitas vezes é um processo gradual, lento e angustiante. O processo de morte é experimentado como isolamento em relação aos vivos. Mais fraco, o idoso normalmente é isolado do círculo de familiares e amigos:

Muitas pessoas morrem gradualmente, adoecem, envelhecem. As últimas horas são importantes, é claro. Mas muitas vezes a partida começa muito antes. A fragilidade dessas pessoas é muitas vezes suficiente para separar os que envelhecem dos vivos. Sua decadência os isola. Podem tornar-se menos sociáveis e seus sentimentos menos calorosos, sem que se extinga sua necessidade dos outros. Isso é o mais difícil – o isolamento tácito dos velhos e moribundos da comunidade dos vivos, o gradual esfriamento de suas relações com pessoas a quem eram afeitos, a separação em relação aos seres humanos em geral, tudo que lhes dava sentido e segurança¹⁴.

A velhice está presente no poema, sutil, mas está ali, referida no penúltimo verso, pela imagem de escarradeiras e urinóis, fazendo a associação entre envelhecimento e decadência física do indivíduo. A própria relação de distanciamento entre o escritor e a fotografia pode ser interpretada como se fosse um “outro” no qual a decadência que manifesta é projeção da sensação de declínio pessoal. A passagem do tempo (em foto antiga) é a figuração da experiência subjetiva do autor. Mas se aqui a morte é velada; se morrer é um longo processo e o envelhecimento altera a posição da pessoa na sociedade (na relação com os outros¹⁵), no livro *Agrestes*, publicado em 1985 pela Nova Fronteira, a morte está presente, inclusive como tema de vários poemas. Dentre eles, destacamos o “Como a morte se infiltra”:

*Certo dia não se levanta,
porque quer demorar na cama.*

¹⁴ Cf. ELIAS, 2001:8; 85.

¹⁵ Ibidem, 83.

*No outro dia ele diz por quê:
é porque lhe dói algum pé.*

*No outro dia o que dói é a perna,
e nem pode apoiar-se nela.*

*Dia a dia lhe cresce um não,
um enrodilhar-se de cão.*

*Dia a dia ele aprende o jeito
em que menos lhe pesa o leito.*

*Um dia faz fechar as janelas:
dói-lhe o dia lá fora delas.*

*Há um dia em que não se levanta:
deixa-o para a outra semana,*

*outra semana sempre adiada,
que ele não vê por que apressá-la.*

*Um dia passou vinte e quatro horas
incurioso do que é de fora.*

*Outro dia já não distinguiu
noite e dia, tudo é vazio.*

*Um dia, pensou: respirar,
eis um esforço que se evitar.*

*Quem deixou-o, a respiração?
Muda de cama. Eis seu caixão¹⁶.*

Antes de prosseguirmos com a análise do Timbó, vale a pena abrir um parêntese para nos dedicarmos à imagem da infiltração da morte que o poema acima apresenta; ela é significativa para compor nosso argumento acerca das mudanças ocasionadas pelo envelhecimento, sobretudo em termos de ameaça à identidade do poeta (como pessoa e como escritor), isso em meados dos anos 1980, no Brasil, quando já é possível falar em algumas décadas de experiências e vivências subjetivas na modernidade brasileira.

Como no poema anterior, a organização é soberana. São vinte e quatro versos divididos em oito sílabas, montados numa divisão de doze estrofes. Se já não se expunha no poema anterior, neste o ocultamento do poeta é ainda maior, tendo em vista que a construção é totalmente impessoal (refere-se a um “ele” não nomeado, o moribundo do poema).

¹⁶ Cf. MELO NETO, 1999:577-578.

As rimas e a recorrência da palavra dia (ora como substantivo, ora em locução adverbial de tempo, usada para montar a sensação de rotina férrea – “dia a dia”) conferem ao poema a força necessária para compor a imagem do fim a que os seres humanos estão fadados. O poema tem lá seus traços de sutil tragédia. Trata-se de expressão poética que pode ser aproximada da idéia de Elias da morte como processo, algumas vezes lento, referido no poema a partir da metáfora da infiltração da morte e seu correlato, também sugestivamente metaforizado: a perda da vida como privatização. Morrer é ficar recluso no mundo privado, representado pelo quarto, o leito (de morte) e as janelas cerradas, com o reforço do desinteresse da pessoa pelas coisas que ocorrem lá fora e pela perda da noção de tempo (não se sabe a diferença entre noite e dia)¹⁷.

A discussão feita por Elias é aqui evocada como referência comparativa para dar destaque ao tipo de subjetividade envolvida na figuração poética da morte feita por Cabral, figuração diversa daquelas presentes nos romances que têm como tema o cangaço (marcado pela morte violenta, “morte matada”), mas afinadíssima às dos romances dos anos 1930, sobre a decadência das elites tradicionais do nordeste. Em quantos livros não encontramos a figura do senhor de engenho, tão violento e controlador durante toda a vida, mas tão indefeso e vencido no leito de morte, muitas vezes louco?

Merece destaque a imagem do leito de morte, “*morrer pacificamente na cama*”, pois se trata de uma expectativa ajustada a determinadas condições sociais da modernidade. Retomando os argumentos de Norbert Elias, esse tipo de morte era raro em sociedades guerreiras, carentes das instituições encarregadas da garantia do monopólio do uso da violência física¹⁸. Um poema como esse de João Cabral não seria possível em formações sociais pré-modernas.

¹⁷ A reclusão ao ambiente privado, aqui, é figurada como solidão, ao contrário da expressão popular “*ter morte bonita*”, isto é, *precedida de agonia calma, muitas vezes demorada, sem penoso padecer, com estoicismo, despedindo-se, dando ordens, conselhos*” (cf. CASCUDO, 2002:397). Ter a possibilidade de despedir-se, dar ordens e conselhos, significa morrer entre pessoas queridas, que têm significado importante na vida do moribundo. Nos versos de Cabral, a reclusão ao leito de morte é solitária, como se não tivesse o que dizer ou pessoas capazes de ouvir. Nesse sentido, a morte bonita, de Cascudo, aproxima-se da morte do narrador, de Benjamin, da qual o poema de Cabral dista muito.

¹⁸ Cf. ELIAS, 2001:58-59.

Apesar das sutilezas da morte, infiltrando-se sorradeira na vida do indivíduo, o choque e o desconforto que sua aproximação faz emergir não são diminuídos. No último verso, a estrutura poética é orientada nesse sentido. Engenhosamente, o escritor insere um ponto final bem no meio dele, quebrando a toada relativamente suave que marca todo o poema e produzindo dois períodos bem secos. O primeiro deles (“Muda de cama”), paroxítono. O segundo (“Eis seu caixão”), com o acento tônico incidindo na última sílaba (oxítona), reforça o tom repentino do término da vida. Eis um belo poema sobre as condições sociais da morte sob a modernidade. É a literatura servindo como forma de figuração e preparo pessoal do autor para lidar com seus receios (como fez Manuel Bandeira, na sugestiva, refinada e sólida análise de David Arrigucci Jr.¹⁹). É bom que se diga que o ponto em comum com Bandeira é o mote da poesia, mas não a forma de tratá-lo.

Fechando nosso parêntese e retomando os versos sobre o Timbó, o poema pode ser lido pelo prisma do processo social e biológico de envelhecimento na modernidade, e também como expressão estética do seu momento, repleta da poética peculiar de um escritor pernambucano. Diante das forças que sinalizam a decadência, é igualmente realçada a importância do tema “memória”, para a manutenção da subjetividade. “Fotografia do Engenho Timbó” também expressa um sobrevivente. No poema está esteticamente traduzido o declínio de uma região e de um tipo de sociabilidade que tiveram centralidade durante bom tempo da formação da sociedade brasileira. Falamos aqui da sociedade açucareira do nordeste brasileiro, com todas suas nuances sociais, culturais, políticas e econômicas, cujo esfacelamento recebeu tratamento poético muito sofisticado, ainda que muito simples.

Logo no título do poema, temos a pista de uma nova dialética. A fotografia é recurso técnico e simbólico já muito associado à emergência da modernidade²⁰. Na fotografia, um instante é fixado e o fugaz é alçado à condição de perenidade. No poema, os versos tratam da fotografia de um engenho (de nome Timbó), pertencente à avó materna do escritor.

Há um movimento cuja direção vai do geral para o particular (no primeiro verso, os plurais de casa-grande e senzala sinalizam um universo

¹⁹ Cf. ARRIGUCCI JR., 2003:265.

²⁰ Cf. BENJAMIN, 1994:99-107; 165-196.

social formado a partir das relações estabelecidas entre “casa-grande” e “senzala” (aliás, dois conceitos analíticos re-elaborados por Gilberto Freyre, primo de Cabral). Em seguida, o tom geral abre espaço para a referência particular (não se trata de qualquer engenho, mas sim do engenho do Timbó – que não substitui o tom geral, mas é poeticamente trabalhado para trazer consigo as marcas sociais de determinada época e de certa experiência de época). Retomando Barbosa, é a forma como o poema revela a leitura que Cabral faz da realidade ²¹. No caso, ela é dupla, ou seja, não só a decadência do nordeste açucareiro é manifesta, mas também, de forma não tão explícita, é demonstrado o peso das obras de Freyre no cenário intelectual pernambucano e brasileiro. Dizemos isso porque o dístico casa-grande – senzala é recorrente na obra cabralina, como veremos em outro capítulo.

A apresentação estética da fotografia, símbolo da modernidade, é feita levando em conta a ação corrosiva do tempo, num sentido muito politizado, de uma época que definhou, e não da imagem do momento eternizado. Cessaram as relações de poder e prestígio que perpassavam a sociabilidade e a ordem social açucareira, figuradas nos versos não apenas pela aproximação entre o brasão da família, escarradeira e urinol (os dois últimos, metáforas do envelhecimento e da destruição). Poeticamente, a fotografia é re-trabalhada e o resultado é revelador da transitoriedade da ordem social nela registrada. Fotografia de processo histórico.

Também é significativa a forma como a distância social apreendida nos conceitos “casa-grande” e “senzala” (distância social, quando referida à realidade colonial, e distância analítica, quando está em jogo a obra de Freyre) é poeticamente esfacelada. E aqui temos mais um sinal da forma bem organizada (simétrica) como João Cabral de Melo Neto tratou seu tema. Nas duas primeiras estrofes, a casa-grande é trabalhada em toda sua potência de latifúndio monocultor asfixiante (“O tudo em volta é sempre a cana, que sufoca tudo, como a asma”), mantido à força, arbitrariamente (“guardado a ponta de faca”). Asfixia que, pela forma como foi representada – enquanto doença –, invadia os mais resguardados cantos da intimidade de homens e mulheres. Aliás, em sua primeira aparição, “tudo” é sujeito da frase, ao passo que, no verso seguinte, passa à condição de objeto, submetido à cana. Interessante

²¹ Cf. BARBOSA, 2005:109.

jogo gramatical de que se valeu o autor para figurar o poder do latifúndio, de moldar toda a vida da sociedade açucareira e os destinos das pessoas.

Entretanto, as duas últimas estrofes revelam a decadência, enfatizada de forma cumulativa na terceira, numa sucessão poética de sinais da deterioração da ordem social açucareira: engenho em fogo morto, arruinado, sem a distância que separava a casa-grande da senzala. De seu fulgor, resta apenas um brasão de família totalmente destituído de uma de suas funções: a distinção social.

O pequeno poema não apenas simboliza a decadência social do nordeste como é resultado das experiências de um indivíduo nascido em meio ao processo de derrocada de sua terra natal²². O brasão tornou-se socialmente sem função. Os filhos das decadentes famílias aristocráticas precisavam redirecionar suas trajetórias de vida, pois houve mudanças no que dizia respeito às possibilidades inscritas nas relações tradicionais de poder. Muitas das portas mantidas abertas a essas famílias ou foram fechadas ou nem existiam mais.

Em “Pernambuco e a Federação Brasileira, 1889-1937”, Robert Levine buscou traçar as linhas descritivas e analíticas do eclipse político de Pernambuco, concebido em quatro fases, mencionadas a seguir: 1889-1896, 1896-1911, 1911-1930 e 1930-1937. Salvo as peculiaridades históricas de cada momento citado, o sentido vislumbrado nesse processo de decadência (sentido aqui empregado na acepção dada por Caio Prado Jr.²³) tem como linha mestra a perda da influência política nacional e regional do estado em questão, decorrente do (1) declínio geral do nordeste e seu isolamento geográfico; (2) do atraso tecnológico; (3) da incapacidade dos estados para se unirem em defesa de interesses comuns; e (4) das altas taxas de analfabetismo da região. De acordo com Levine, *“Em Pernambuco, a transição do prestígio e da importância nacionais durante o Império para a ineficácia e a*

²² Sobre a relação entre as experiências de João Cabral de Melo Neto e a derrocada de sua família, cf. MICELI, 2001b:1-2.

²³ O conceito de sentido nos permite estabelecer relações entre fatos históricos que, à primeira vista, formariam apenas um mosaico sem nexos algum, mas que sustentam interpretação analítica capaz de dispô-los em certas relações de interconexão. Dessas relações, podemos depreender que tais fatos se combinam a ponto de configurarem linhas de forças que permeiam processos históricos contraditórios de mudança (e permanência), moldando os destinos de sociedades em longo prazo. Sendo assim, o conceito de sentido, nessa acepção sócio-histórica, é ferramenta analítica que nos permite construir explicações sobre transformações sociais e os agentes sociais nelas envolvidos (cf. PRADO JR., 1994:19-32).

*virtual impotência política no fim do período constitucional da República, não se efetuou sem amargura e sem angústia*²⁴.

É claro que, em Levine, o político não é tratado sem ser articulado ao econômico e ao social. Diz o autor que, entre 1907 e 1937, a produção de açúcar do estado despencou de 41,5% para 25,2% do montante nacional. Isso sem falar na desigual distribuição de empréstimos do Banco do Brasil, favorecendo os estados do centro-sul do país (Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul). Trata-se também de derrocada social, pois à economia agrícola nordestina, ligava-se toda uma hierarquia social estratificada²⁵. Tendo nascido em meio a esse processo, é significativo que as evocações da memória de Cabral venham constantemente “emolduradas” pelo mote da derrocada de seu estado natal.

João Cabral de Melo Neto nasceu em Recife, em 1920, e viveu por quase 80 anos, até morrer em 1999. Filho de família tradicional pernambucana, proprietária de engenhos e dotada de grande influência política, experimentou a decadência econômica e social de seu pai, com conseqüências decisivas para a construção de sua trajetória. Uma delas: ao contrário de vários ascendentes e também da maioria dos intelectuais pernambucanos de renome, não ingressou na vida universitária, particularmente, na prestigiosa Faculdade de Direito de Recife.

Seu tio paterno, João Cabral de Melo Filho, foi juiz e desembargador. O avô também teve carreira na esfera jurídica, como advogado e juiz. A julgar pelo nome atribuído ao escritor pernambucano, é possível pensar que o pai cultivava esperanças de vê-lo empenhado na carreira jurídica. Segundo José Castello, o irmão mais velho, Virgínio, tornou-se inspetor do Banco do Brasil; Maurício, o segundo na linha, tornou-se político e advogado; Cláudio fez-se juiz; a irmã mais moça, Maria de Lourdes, “*terá o destino apagado das mulheres nordestinas*”; e Evaldo Cabral de Melo, o caçula, é historiador²⁶. Assim, notamos que Cabral provavelmente foi o primeiro filho a sentir e vivenciar, de maneira mais dramática, a derrocada familiar, tendo em vista que os três irmãos mais velhos vieram em tempos propícios à formação de

²⁴ Cf. LEVINE, 1997:123-125; 148-149.

²⁵ Ibidem, 126; 130.

²⁶ Cf. CASTELLO, 2006:38.

carreiras pessoais que deram continuidade às trajetórias de seus ascendentes, na política e no direito.

Ficar fora da Faculdade de Direito funcionou para o poeta como condição para redefinir sua carreira pessoal, ao menos quando é considerada a simbologia de ter recebido, do pai, o nome do avô. Ruiriam as possíveis expectativas ajustadas ao seu berço, à trajetória de seus ascendentes e aos anseios subjetivos dos membros da família. Inviabilizada a orientação rumo à carreira jurídica, estavam dadas as condições para a guinada da trajetória de João Cabral, antes que fosse formulado qualquer tipo de reflexão subjetiva a esse respeito. A guinada era previsível. Somente sua direção não era conhecida²⁷.

Em 1943, transferiu-se para o Rio de Janeiro, para ocupar cargo conquistado em concurso, no Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), para exercer funções como auxiliar de seleção. Logo em seguida, obteve vaga no Ministério das Relações Exteriores. A vida diplomática viabilizou suas experiências sociais fora do Brasil e também lhe assegurou a estabilidade socioeconômica necessária para tomar parte nas lutas inerentes à atividade literária. Sobre a especificidade dessas disputas e associações, que compõem o universo das letras e definem os destinos de seus participantes, vale a pena citar um trecho de Michael Baxandall:

No mercado econômico, a recompensa do produtor é o dinheiro: o dinheiro flui numa direção e os produtos ou serviços em outra. Mas, na relação entre os pintores e a cultura, a moeda de troca é muito mais diversificada que o dinheiro: ela inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente, outros ganhos, como uma crescente confiança em si, provocações e exasperações que renovam as energias, a possibilidade de sistematizar novas idéias, habilidades visuais adquiridas numa prática informal, novas amizades e - mais importante ainda - a afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística. E também, às vezes, o dinheiro, que

²⁷ Em texto intitulado “Problemas e escolhas na reconstrução da biografia de Joaquim Nabuco”, Angela Alonso retoma a discussão de Pierre Bourdieu, acerca da ilusão do biografismo, e o método analítico de Norbert Elias, mais especificamente sua análise sobre a vida de Mozart. Ela faz isso para evitar a ilusão de que a trajetória de vida deva ser pensada de maneira linear, como se os indivíduos tivessem total domínio subjetivo e objetivo sobre seus projetos pessoais. Nesse sentido, no lugar dessa ilusão, menciona a necessidade de buscar implementar analiticamente os nexos entre a vida individual e processos e estruturas sociais mais amplos, de modo a apreender o leque de possibilidades sem o qual não é possível trabalhar as escolhas subjetivas (cf. ALONSO, 2008:6—7).

*funciona como símbolo de algumas dessas coisas e como um meio de poder continuar trabalhando*²⁸.

A vida diplomática era importante *locus* de arregimentação de inúmeros intelectuais que fizeram carreira como literatos. Contudo, ele também teve surpresas desagradáveis em seu exercício. Durante 1952 e 1953, João Cabral foi removido para o Brasil, sob a acusação de desenvolver atividades subversivas. Durante todo o processo (que terminou arquivado), teve seus rendimentos bloqueados pelo governo. Na época, já gozava grande prestígio entre alguns escritores e críticos, como Manuel Bandeira (seu primo), Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Antonio Candido e Sergio Buarque de Holanda. Seu primeiro livro, *Pedra do Sono*, de 1942, obteve muito boa recepção de Antonio Candido, em artigo publicado na *Folha da Manhã*, em 1943. A partir de 1950, passou a ser reconhecido também por Sergio Buarque de Holanda, impressionado com os livros *O engenheiro*, de 1945, *Psicologia da Composição*, de 1947, e *O cão sem plumas*, de 1950. 1953 foi o ano em que João Cabral recebeu seu primeiro prêmio literário (Prêmio José de Anchieta do IV Centenário de São Paulo), com o livro *O rio*. Em 1963, tornou-se membro da Academia Brasileira de Letras (ABL).

Pelo que foi dito até aqui, a análise da trajetória do autor e de sua produção requer construção contextual que vincule decadência (regional e familiar), experiência subjetiva e arte. É preciso reconstruir analiticamente de que maneira o escritor vivenciou a decadência e como essa vivência foi explicitada em seus trabalhos. Quais estratégias mobilizou para construir-adquirir os meios de vida que lhe eram necessários (diversos em relação a seus ascendentes), à medida que o “clã” se desfazia e era preciso produzir os próprios meios de sobrevivência, num período em que as condições de produção da vida eram re-configuradas na sociedade brasileira, em geral, e na região nordeste, em particular.

As possíveis relações entre arte e decadência devem ser desvendadas, nesse caso particular²⁹. É necessário situar a poesia de Cabral em relação ao declínio social de seu estado natal. Para tanto, não há como não

²⁸ Cf. BAXANDALL, 2006, p.88.

²⁹ Sobre a relação entre literatura e decadência no Brasil, cf. MICELI, 2001a:161-163 e CANDIDO, 2001:75.

abordar a relação que existe entre sua formação como escritor-intelectual e o desenvolvimento de um ativismo crítico, voltado para a reflexão sobre as transformações nacionais e regionais, que se formou nas décadas de 1930 e 1940.

Em suma, vale perguntar e tentar responder à questão sobre o que era ser poeta nos anos 1940, já que Cabral estreou no mundo das letras em 1942. Como se configurou o processo em que, aos poucos, ele foi obtendo sucesso como literato, situação que não pode ser pensada sem que se tenha em vista seu correlato: de que forma passou a ser visto como escritor (e quem assim o considerava)?

Pedra do sono: a estréia e sua recepção crítica

O pequeno livro de João Cabral de Melo Neto, intitulado *Pedra do Sono*, veio a lume em 1942. É constituído ao todo por 29 poemas e, considerando a maneira como foi arquitetado (o que pode ser apreendido tanto pela análise literária da obra como pela resposta que obteve da crítica) e as condições sociais e econômicas que caracterizaram sua edição, apresenta sinais de novidade literária, se for levada em conta a posição ocupada pelo autor quando de sua publicação. Falamos da possibilidade de considerá-lo expressão de novos ventos no que concerne às condições sociais subjacentes ao fazer literário no início dos anos 1940.

Talvez seja possível defender a tese de que o poema pode ser lido sob a perspectiva do problema da aclimação do surrealismo no Brasil, moldado de maneira a incorporar aspectos intrínsecos à realidade local. No caso de Cabral, aspectos particularmente sugestivos da forma como os temas caros ao surrealismo foram re-trabalhados, a ponto de ser possível interpretá-los como figuração dos dilemas subjetivos enfrentados por um jovem que se formava em meio aos dilemas articulados às ruínas de certo modo de vida peculiar ao nordeste açucareiro.

Em função de certas condições simbólicas e econômicas do mercado editorial, *Pedra do Sono* já nasceu para ser fracasso econômico (não que o objetivo do qual o autor estava imbuído fosse faturar dinheiro ou mesmo obter sucesso imediato – ele não seria tão ingênuo). Fracasso, de um lado, como

disse Antonio Candido, por ser texto muito hermético,³⁰ direcionado para um público muito particular: escritores e críticos, e, portanto, sem apelo para um público mais amplo. Aliás, críticos e escritores que, alguns deles, encaravam o hermetismo literário como traço indesejável (ou, ao menos, inadequado naquele momento³¹). Outro motivo para esse fracasso é que as maiores e mais prestigiosas editoras de então orientavam sua estratégias, sobretudo, para a comercialização de romances e trabalhos de ciências humanas (estudos históricos, antropológicos e literários, entre outros).

A referência a *Pedra do Sono* como livro fechado ao público persistiria por muito tempo. No discurso pronunciado quando saudava a entrada de João Cabral de Melo Neto na Academia Brasileira de Letras – ABL, comparando os poemas *O Cão sem plumas*, *O Rio* e *Morte e vida severina* ao livrinho de estréia, José Américo de Almeida afirmou: “*E aquê [refere-se a Cabral] que começara difícil, quase hermético, evoluiu para o realismo, etapa que o consagrou com o ‘tríptico do Capibaribe’ como precursor de vanguardas, conferindo-lhe ainda, pela comunicação direta, a popularidade e a glória a que tinha direito*”³².

Na edição de 3 de maio de 1969 do *Jornal do Brasil*, no Caderno B, em artigo intitulado “A Pedra: do sono à educação, trajetória de um poeta”, o jornalista Luiz Eduardo Prado, além de enumerar cinco características associadas ao poeta (1. disciplina severa; 2. economia da linguagem; 3. poesia reflexiva, voltada para si mesma; 4. tom íntimo e 5. imaginação surrealista),

³⁰ A certa altura de sua crítica, Candido diz: “O erro de sua poesia [de Cabral] é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido de comunicação que justifica neste momento a obra de arte. Poesia assim tão autonomamente construída se isola no seu hermetismo. Aparece como um cúmulo de individualismo, de personalismo narcisista que, no Sr. Cabral de Melo, tem um inegável encanto, uma vez que ele está na idade dessa espontaneidade na auto-contemplação”. (Cf. CANDIDO, 1943: 5).

³¹ Trata-se de um problema, digamos, estrutural e estruturante da literatura brasileira. Em análise sobre *Grande Sertão: Veredas* (1956), Willi Bolle destaca um dos traços marcantes dos romances roseanos, que o separam de outro grande trabalho acerca do sertão brasileiro e do Brasil visto pelo sertão (*Os Sertões*, de Euclides da Cunha): a forma como, pela “pena” de Guimarães Rosa, o povo aparece como senhor das palavras (e não como classe destituída da capacidade de fala e, portanto, reduzida à condição de ter de ser dita pelos intelectuais) e a maneira como o romance foi montado, de modo a tentar um diálogo entre classes sociais historicamente distantes e distintas, a elite letrada e a população pobre (cf. BOLLE, 2004:398-9). É em função dessa questão que dizemos que o surrealismo de Cabral pode ter sido visto como problemático quando veio a lume.

³² Dentre vários periódicos, a citação foi retirada da edição do *Jornal do Commercio*, de 7 de maio de 1969, 1º caderno, p. 8, publicado no Rio de Janeiro.

também fez questão de mencionar as principais críticas que tinham sido dirigidas a João Cabral de Melo Neto, que realçavam suas recusas à empatia com o ser humano (por ter uma poesia excessivamente racionalista) e à participação social pública, querendo dizer que o autor não primava pelo engajamento aberto nas grandes questões de seu tempo.

O crítico Sergio Milliet também participou da produção do olhar que atribuía ao poeta a produção de uma arte hermética. Em 1946, analisando o livro *O Engenheiro*, destacou a grandiosidade de sua poesia, assim como a ambição e o esforço para depurá-la e adensá-la. Contudo, nela apontou certa falta de consistência, que, em algumas passagens, reduzia as imagens plásticas encontradas no livro a meros jogos abstratos, “*sutilíssimos sem dúvida e até sedutores, mas falazes*”. De seu ponto de vista, os versos secos padeciam de excessivo e asfixiante intelectualismo, o que, num jovem de vinte anos (época da vida em que, segundo Milliet, se trata de acumular riquezas estéticas), poderia comprometer a melhor poesia³³. Pelo tom, é clara a sugestão do crítico de que um grande escritor se faz com tempo e sensibilidade, e era preciso dar tempo ao jovem João Cabral.

Antes de considerar o consagrado escritor João Cabral de Melo Neto, eleito para a Academia Brasileira de Letras e objeto de todo um círculo de homens e mulheres de letras especializados em seu legado poético, é preciso fazer a narrativa das circunstâncias que cercaram o autor e suas primeiras obras. Mais especificamente, é necessário fazer uma história social de sua recepção pela crítica. Trata-se de buscar e ordenar evidências, de modo a obter meios de construir análise capaz de iluminar o processo social do qual esse filho de Pernambuco saiu conhecido e reconhecido (fez um nome – única acumulação de capital legítima na literatura³⁴), tomando cuidado para que a consagração (que acabou vindo) não seja ponto de fuga a organizar nossa exploração do tema, que ficaria reduzida a retrospectiva em que o passado é lido como forma de justificar o presente.

Fazer da recepção crítica de escritores tema de indagações sociológicas significa inquirir acerca (1) das condições a partir das quais aquele que é destacado obtém os primeiros sucessos como autor; (2) de como seu

³³ Cf. CAMPOS, 2006:61-65.

³⁴ Cf. BOURDIEU, 2002: 170.

nome e seus trabalhos são comentados em conversas mais ou menos informais entre indivíduos que já dão fôlego à vida literária, ou entre aspirantes à condição de escritores ou críticos; e (3) do surgimento e do tom dos comentários formalizados (por exemplo, em crítica editada em algum periódico, levar em conta prestígio e abrangência da publicação, além da relevância do[s] autor[es] que a publicou[aram]).

Além disso, o mapeamento dos temores e receios do aspirante a autor, quando da elaboração de seus trabalhos, funciona como bom recurso analítico, visto que, normalmente, há esforço muito grande de ocultação dessas arestas nos textos literários, e esses sentimentos podem ser interpretados como indicadores das muitas possibilidades de vida e da insegurança quanto a qual delas mereceria o investimento de tempo, emoção e recursos econômicos (isso quando estes existiam). Ocultados nos versos, os medos são límpidos nas correspondências.

Estamos falando de um momento em que as inseguranças ainda são muitas. Podem se estender por anos. O aspirante pode ser simplesmente ignorado, ser objeto de um silêncio consensual que indicaria sua inexistência literária. A crítica pode ser absolutamente mordaz e ferina em sua avaliação. Por outro lado, um novo livro pode despertar interesse, elogios e, dependendo da situação, significar a aquisição de recursos importantes para tomar parte nessa esfera específica do jogo social, chamada literatura.

O esforço de busca, na reconstituição das ressonâncias ligadas à publicação do primeiro trabalho de João Cabral de Melo Neto, significa o empenho de reconstrução analítica do processo pelo qual o autor ganhou existência literária. Trata-se de fenômeno social. Não quer dizer que, de antemão, o poeta buscasse uma poética que fosse bem recebida pela crítica (até porque o trabalho de crítica não é unívoco). É clara a intenção de escrever e de divulgar o(s) texto(s) produzido(s) e, portanto, de obter reconhecimento. Contudo, os âmbitos em que circularia(m), as opiniões que poderia(m) suscitar e como seria(m) usado(s) escapa(va)m à sua capacidade de controle. Trata-se de indeterminação intrínseca (histórica) ao fazer literário, à qual está unida a correlata angústia subjetiva de toda pessoa que tenciona tornar-se escritor(a) e faz investidas concretas no sentido de transmutar vontade subjetiva em realidade objetiva.

Antes de prosseguir com a análise de *Pedra do Sono* e da resposta a ela direcionada, é preciso tentar recompor o cenário da crítica que se fazia no Brasil, na época. Para isso, vale traçar um panorama das preocupações literário-culturais, a partir das idéias e do modo de fazer crítica literária de alguns dos nomes então consagrados, no momento de estréia de João Cabral de Melo Neto. Não se pretende um panorama exaustivo, mas um tipo de amostra qualitativa capaz de reverberar, de forma minimamente sólida e coerente, as condições da produção literária dos anos 1940, com destaque para os temas caros à crítica da época.

Crítica literária: literatura, engajamento e civilização

Na primeira metade da década de 1940, quando Getúlio Vargas ocupava a chefia da República, na condição de ditador, e vigia o Estado Novo, havendo truculência e suspensão de liberdades, Sergio Milliet posicionava-se abertamente contra as condições sociais e políticas de seu tempo. Falava em tempos de homens covardes, marcados por confusão e diletantismo político e administrativo. Sob o jugo de Vargas, destacava os anseios de liberdade alimentados pelas gerações de intelectuais que amadureceram naquela conjuntura.

Considerava que ser intelectual exigia comprometimento com a liberdade, com o debate livre de idéias. Mas havia peculiaridades que precisavam ser levadas em consideração. Não se tratava de crítica focada apenas nos aspectos institucionais da liberdade. Nos textos de Milliet, notam-se indícios que sugerem uma concepção mais sofisticada e complexa do significado da política. Era preciso lutar contra o que ele chamava de abastardamento do gosto, contra a tragédia da inteligência e da sensibilidade artística.

Flertando com uma perspectiva marxista criativa e aberta às condições históricas peculiares à especificidade brasileira, seus textos denunciavam a ditadura do econômico, hostil às coisas do espírito. Em tempos de seres humanos materialistas, ser poeta recebia conotação negativa. A situação era julgada em termos das posições polares existentes entre ser poeta ou ser homem voltado às coisas práticas da vida.

Ser "homem prático" significava renunciar aos valores da arte e da cultura. A afirmação desses valores implicava a defesa da **civilização** contra o mau cinema, a demagogia, o poder do dinheiro. Buscamos aproximar o raciocínio de Milliet de uma perspectiva marxista criativa por seu esforço em defender o estatuto da arte como forma de confraternização humana, numa época de "homens partidos",³⁵ contra os dogmas ideológicos que punham em xeque os critérios de julgamento estético: composição, invenção, expressão, sensibilidade. Em nenhum momento de sua argumentação, a arte era vista como subproduto de qualquer outra esfera da vida, ainda que seja considerada fenômeno social. Para sermos mais explícitos em termos de certo vocabulário marxista, a arte não era encarada como fenômeno submetido à transformação das chamadas condições infra-estruturais da vida social.

Para ele, o papel do crítico era enriquecer o leitor com um mundo novo, com novas disposições da palavra na frase, em busca de contribuições originais dos escritores³⁶.

É necessário situar a trajetória de Sergio Milliet, com considerações que possam iluminar o quadro acima esboçado de seus posicionamentos estéticos e políticos. Nasceu em 20 de setembro de 1898. Seus pais eram um comerciante de ferragens e uma mulher de origem francesa; em virtude disso, conseguiu estudar na Europa graças à herança do avô materno. No Velho Mundo, freqüentou a Escola de Comércio de Genebra e a Seção de Ciências Econômicas e Sociais da Universidade de Berna. Tornou-se um cosmopolita pelo domínio de outros idiomas e pelas idas e vindas entre Europa e Brasil, e colaborou com textos literários em revistas francesas e brasileiras.

Os postos que ocupou foram importantes em termos das possibilidades que abriam portas para ações voltadas ao enriquecimento da vida cultural. Foi gerente do Diário Nacional, secretário do Partido Democrático e bibliotecário da Faculdade de Direito do Largo São Francisco (1931-1932). Em 1935, foi nomeado diretor da Divisão de Documentação Histórica e Social da Prefeitura de São Paulo. Também foi redator-secretário do jornal *O Estado de S. Paulo* e, em 1943, foi nomeado diretor da Biblioteca Municipal de São

³⁵ Como afirmou Drummond em "Nosso Tempo", poema incluído em *A Rosa do Povo*, publicado em 1945 (Cf. ANDRADE, 2001:38-45).

³⁶ Cf. CAMPOS, 2006: 16-18; 53; 73; 21; 22-25; 86-88; 99-101.

Paulo (a Mário de Andrade), além de ter sido professor da Escola Livre de Sociologia e Política³⁷.

Como é possível ver, adquiriu sólida base cultural, no convívio com nomes importantes do cenário nacional (como Mário e Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida e outros) e no contato com países europeus. A experiência obtida permitiu-lhe alçar posições de destaque em instituições centrais do ponto de vista da produção artística e mesmo da reflexão acadêmica, acerca das condições sociais de existência no mundo de então. Por sua vez, possibilitou que encontrasse apoios institucionais para o desenvolvimento e manutenção constantes de pontos de vista marcados pela defesa dos papéis do intelectual enquanto agente civilizador (ligado a entidades públicas e privadas) e na condição de construtor da cultura necessária à humanização dos seres humanos.

Simultaneamente, a atuação de Sergio Milliet sugere que, nesse momento histórico, parte dos intelectuais se esforçava para agir de forma coletiva. Isso pode ser notado em texto publicado no Anuário Brasileiro de Literatura, de 1943-1944. Referindo-se ao encontro de alguns escritores liderados por Milliet, em 1942, na Sala Varnhagen do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), destacamos o seguinte trecho:

A existência de um órgão destinado a defender os interesses dos escritores do Brasil, sob todos os seus aspectos, é tão necessária que custa a crer esteja ainda em fase por assim dizer embrionária a associação que visa a tais fins. Mas são do conhecimento geral os motivos que retardaram a sua fundação e continuam a dificultar-lhe o pleno desenvolvimento.

Já não falando de causas mais profundas, ligadas à própria formação social brasileira desde o período colonial, várias outras, perceptíveis a um ligeiro exame, tornam difícil a atividade intelectual no Brasil e fazem muitas vezes do escritor uma espécie de maníaco, de indivíduo desajustado e em conflito com o meio³⁸.

Esse tom de desajuste, apresentado como condição, digamos, férrea do escritor brasileiro, deve ser pensado em função de certas condições sócio-históricas que faziam da liberdade intelectual anseio delicado, tendo em vista

³⁷ Cf. MENEZES, 1978:446-447.

³⁸ Cf. Anuário Brasileiro de Literatura, vol. 7/8, 1943/1944, p.197.

que as principais possibilidades de trabalho, abertas a intelectuais, estavam ligadas às instituições públicas, e que perseguições político-ideológicas e arbitrariedades eram traços marcantes do Estado brasileiro no momento aqui recortado. Eis um grande problema com o qual os escritores tinham de lidar.

Álvaro Lins, por sua vez, era mais ríspido³⁹ em suas críticas às condições políticas da sociedade brasileira nos anos 1940. Tendo nascido em Pernambuco, no dia 14 de dezembro de 1912, a ênfase com que se dedicou a análises e críticas de cunho político, sobretudo com palavras fortes dirigidas contra Getúlio Vargas, liga-se à sua trajetória de vida. Formado pela Faculdade de Direito de Recife, em 1937, época em que ficou profundamente desiludido com a implantação do Estado Novo (e com a conseqüente inviabilidade de seu projeto político pessoal), foi candidato a deputado federal por seu estado. A partir de então, dedicou-se ao jornalismo e, em 1940, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde fazia crítica literária no jornal *Correio da Manhã*. Entrou para o Itamaraty e foi escolhido para a cadeira nº 17 da ABL, em 1955⁴⁰.

Defendendo certo tipo de humanismo, destaca-se em seus textos a defesa da democracia como instituição política e modo de vida. Demonstrava temor quanto às reais condições de manutenção e exercício da democracia quando a política e a vida passam a ser tuteladas pelo poder econômico. Defendeu a luta contra governos cujos pilares fossem a opressão, o suborno e a violência. Essa posição marca, de forma decisiva, vários intelectuais de então (não apenas Álvaro Lins) e está expressa em alguns versos de Drummond, já mencionado, quando este fez uso dos cerceamentos políticos como matéria-prima empregada em seu artesanato poético:

*É tempo de silêncio,
de boca gelada e murmúrio,
palavra indireta, aviso
na esquina. Tempo de cinco sentidos
num só. O espião janta conosco⁴¹.*

³⁹ Essa rispidez talvez possa estar ligada ao fato de Lins ter experimentado a decadência de seu estado natal, processo que, como afirmou Levine, fez aflorar agudos ressentimentos, que podem ter sido multiplicados pela maneira como a constituição do Estado Novo quebrou um projeto político no qual o crítico deve ter empenhado muito de seu tempo, seus recursos e sua emoção.

⁴⁰ Cf. MENEZES, 1978:372.

⁴¹ Cf. ANDRADE, 2001:41. Os cinco versos citados representam 1. o estado de espírito vivenciado por aqueles que se aventuravam a participar mais diretamente da vida política do país e expor publicamente suas opiniões, e 2. o engajamento do poeta. Além do mais, do ponto de vista estilístico, as quebras temporais presentes no poema são muito significativas (falamos

A concepção que Lins tinha de civilização se fundava não apenas na cultura inglesa, mas, sobretudo, na francesa, que entendia ter fornecido ao mundo a alegria de pensar, a referência máxima de defesa dos valores culturais e humanos (num período em que o autor vislumbrava a decadência desses valores). Contrastante com esse diagnóstico, ele contrapunha o papel dos homens de letras: em nome da democracia política e social, restavam aos intelectuais, como forma de protesto e, de modo algum, de convivência ou adesismo, a liberdade criadora ou o silêncio.

Assim, para ele, a literatura tinha papel central na defesa do humano contra o “totalitarismo” do século XX, tendo em vista que, em sua concepção, os períodos de declínio das civilizações sempre foram acompanhados de riquíssima produção literária.

A despeito do diagnóstico muito semelhante ao de Milliet, Lins percorria rumo distinto, uma vez que, diferentemente do primeiro, suas críticas eram construídas sobre um fundo religioso. O poder do dinheiro parecia-lhe ameaçador por substituir a idéia de Deus. Os desafios que percebia não se restringiam aos homens de letras. Todos eram incitados a dar seu quinhão na defesa da civilização. Vendo um período de guerra em que o ideal e as condições sociais da civilização humanística eram as principais vítimas, estava em jogo o destino de cada ser humano e, em sua vida, cada um tinha uma “missão da Providência”. Eram tempos em que o aumento da técnica (no trabalho e no dia-a-dia) e a busca de êxito sobrepunham-se ao conceito de valor e à espiritualidade.

Lins foi um defensor do socialismo no seguinte sentido: contra o liberalismo econômico, era preciso intervir politicamente na economia, mas não intervir na liberdade de espírito (em alusão crítica às experiências do socialismo real em voga na Europa). O liberalismo econômico, de forma alguma, significava para ele liberdade no sentido filosófico. Não conseguia

do trecho “na esquina”, que poderia ter ficado no verso anterior – e o mesmo pode ser dito sobre “num só”), como se o autor buscasse representar a angústia vivenciada pelos indivíduos, que se sentiam vigiados a todo o momento. Antes de dizer algo, era preciso parar, pensar, verificar até ter a certeza de que não havia perigo. Em vez de “aviso na esquina”, direto e simples, a quebra (“aviso [tempo – mudança de verso] na esquina”) funciona como recurso poético sutil que expressa criativamente o estado de medo em relação ao clima policialesco do Estado Novo.

coadunar os ideais da civilização com uma sociedade baseada na máquina e na técnica.

Sobre o papel da literatura, primeiramente, engajou-se na defesa da separação entre literatura efêmera e literatura de longo prazo (a verdadeira). Defendia uma literatura baseada na razão e na inteligência, à qual ele contrapunha aquela então dominante no Brasil: romântica e tendo como principal nome José de Alencar, esse tipo de produção artística oferecia ao povo sensações e não idéias.

Acreditava que o crítico tinha como missão pressentir e anunciar o aparecimento de novas gerações estéticas, tendo o dever de oferecer ao leitor o sentido e a orientação da vida literária, ainda que estes fossem absolutamente contrários a seus gostos e idéias pessoais. Nesse sentido, ainda que nos refiramos a algo que não tem exatamente conotação científica, Lins evocava traços peculiares a certa tradição de análise científica: a objetividade e a imparcialidade do analista. Competia ao escritor e ao crítico resistir a duas formas de traição: fechar-se numa torre de marfim ou submeter a produção literária à ideologia política.

Pelo tom dos textos que publicou nos anos 1940, é possível notar a defesa de uma concepção sociológica da análise literária e sua relação com os processos sociais. Em texto de 1941, ele diz:

Podemos dizer, assim, que toda arte se define como sendo uma expressão da personalidade e, por extensão, da vida social. Acrescente-se que a vida social influi sobre a literária na mesma proporção em que influi sobre a personalidade humana. E daí se conclui que a todo processo social – de transformação ou de cristalização – corresponde um processo literário⁴².

Essa concepção estava afinada com as forças que, na época, buscavam formar, no Brasil, um espaço de produção acadêmica, de reflexão sobre a natureza e a sociedade. As exigências de precisão do conhecimento estavam associadas à valorização de estudos lentos e longos. A lentidão, necessária ao refinamento do espírito e de sua capacidade analítica, era igualmente mobilizada no tratamento dos textos literários. Lins criticava os

⁴² Cf. LINS, 1963a:133.

escritores que improvisavam, produziam uma arte apressada e mal feita. Julgava imprescindível a defesa da paciência, do trabalho artesanal e do esforço de composição. Era preciso sair em defesa dos alicerces que definiam um texto clássico: bom gosto, estilo, manejo da língua, sabedoria vocabular e forma de expressão literária⁴³.

Os valores da estética e da política foram bem sintetizados na seguinte passagem de texto publicado em 1959:

Uma literatura há de ser uma expressão de espírito público, como quê funcionalmente social e política, sem que isto signifique abandono daquelas exigências de beleza formal e formulação estética que são inerentes à própria realidade literária para atingir a sua finalidade e o seu bom êxito. Pois, sendo artistas, pela sua forma de expressão, os nossos escritores devem ser também cidadãos atentos aos problemas políticos e sociais do seu tempo, homens livres que se aliam ao povo para ajudá-lo a libertar-se de erros, preconceitos, superstições, injustiças e opressões⁴⁴.

Vislumbramos, nessas palavras, pistas para pensarmos na maneira como era sustentada, na época, certa concepção de ofício literário como missão⁴⁵ à qual o bom escritor não podia se furtar. Assim, as exigências especificamente estéticas eram concebidas em seu vínculo com a vida social, sob a qual se nota, subjacente, um debate sobre qual projeto de nação era mais adequado ao enfrentamento dos problemas da sociedade brasileira, debate em torno do qual era preciso marcar posição, na medida em que Lins considerava os processos literários como parte integrante dos processos sociais e o escritor como alguém particularmente dotado da capacidade (ao menos da vontade) de tentar interferir no sentido da história da nação. Trata-se de uma espécie de exacerbação de tarefas dos homens de letras, em momento no qual escrever aparecia como ato tímido e ineficaz diante das perseguições políticas e do controle autoritário dos mecanismos estatais (dos centros de decisões e dos recursos necessários à sua transformação em políticas públicas).

⁴³ Ibidem, 34; 37; 43-59; 60-80; 106-113; 114-123; 124-138; 150; 177-179; 183; 209-214; 303.

⁴⁴ Ibidem, 349.

⁴⁵ Cf. SEVCENKO, 1999.

As idéias e as trajetórias de Afonso Arinos de Melo Franco e de Prudente de Moraes Neto também nos ajudam a reconstruir, em medida adequada, o trabalho e as preocupações da crítica literária de então.

Melo Franco viveu entre 1905 e 1990. Nasceu em Belo Horizonte (MG) e sua vida seguiu rumo ao Rio de Janeiro, onde fez os estudos secundários no tradicional Colégio Pedro II, local pelo qual passaram vários intelectuais e escritores em suas juventudes. Em 1927, bacharelou-se pela Faculdade de Direito da antiga Universidade do Brasil. Realizou algumas atividades de caráter diplomático e, em 1947, iniciou carreira política. Foi deputado federal por Minas Gerais nesse ano, senador pelo Distrito Federal, a partir de 1958, e foi nomeado Ministro das Relações Exteriores nos governos de Jânio Quadros e João Goulart.

Foi advogado da consultoria jurídica do Banco do Brasil, participou de delegações diplomáticas e culturais do Brasil, no exterior, e foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Academia Brasileira de Letras⁴⁶.

Afinado às possibilidades e expectativas sociais que giravam em torno dos estudantes de direito, cuja carreira era, digamos, quase pré-requisito para pretensões políticas, a discussão literária promovida por Afonso Arinos era permeada por questões ligadas à construção da nação, em termos dos sentimentos de pertencimento a uma mesma coletividade, de seus desafios políticos e econômicos, da edificação do aparato legal e institucional, e da inserção do país na trama das relações internacionais⁴⁷.

Nesse sentido, vale citar trecho significativo de conferência proferida na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, posteriormente publicada em *O Jornal*, na edição de 3 de dezembro de 1944. Nela, ele referiu-se à necessidade de que as ações literárias fossem presididas

⁴⁶ Cf. MENEZES, 1978, 283.

⁴⁷ Leila Perrone-Moisés tem trabalhos interessantes a respeito da maneira como a formação da literatura está diretamente vinculada à formação das nações latino-americanas, chamando mesmo a atenção para o fato de que alguns escritores chegaram a ocupar presidências de seus países (cf. PERRONE-MOISÉS, 2007:28-49). É relevante dizer que não vemos essa articulação entre literatura e nação como algo simples, ligação direta, e nem queremos dizer que Leila Perrone-Moisés o faça. Apenas chamamos a atenção para o peso do tema nos trabalhos que versam sobre a história de nossa literatura. Como exemplo, evocamos Waizbort, quando este afirma que Antonio Candido reconheceu o “*anacronismo das diversas camadas do tempo histórico, por conta do qual a literatura se formou sem que a nação como tal se forme, marcando um descompasso rico em conseqüências para os destinos da nação*” (WAIZBORT, 2007:163).

pelo princípio norteador do que ele chamou “caráter nacional” (não nacionalismo, que foi ligado à postura autoritária de governos populistas, à maneira de Getúlio Vargas):

Chamo nacional àquele livre espírito de pesquisa das fontes culturais da nação, isto é, do povo, em obediência aos únicos propósitos que pode ter a inteligência honesta e livre, que são os propósitos do progresso da cultura colocado a serviço da maior felicidade do povo. Enquanto isto, a expressão espírito nacionalista ficou reservada a uma espécie de excitação intelectual, provocada artificialmente por governos tirânicos no sentido de desfigurar as fontes espontâneas e puras da cultura popular de um país, e de dar-lhes um destino anti-nacional, pois que contraria os interesses do povo, que é a nação, para servir aos caprichos e loucuras de alguns poucos dominadores⁴⁸.

Nesse trecho, certo tom rousseauiano e a defesa da construção autônoma da cultura popular são índices de sua afinidade com o modernismo literário e a defesa da construção democrática, de modo que apreciação literária e projeto político vêm articulados, em visão histórica que se pretendia totalizante, ou seja, atenta à articulação entre a produção cultural e a vida social como um todo. Assim, é possível compreender sua defesa da missão dos homens de letras que, unidos pelo “*sentimento de uma tarefa comum*”, compõem a “*fisionomia intelectual do povo em dado momento*”⁴⁹. É fala dita por alguém situado no Distrito Federal, com sua dinâmica cosmopolita, para quem modernismo literário, metropolização, urbanização e desaparecimento da antiga vida patriarcal não eram fenômenos casuais, sem articulação entre si⁵⁰.

Prudente de Moraes Neto (1904-1977) fez parte da mesma geração (cronológica) de Afonso Arinos de Melo Franco e sua trajetória de vida tece pontos de contato com a dele. Nascido no Rio de Janeiro, também fez os estudos secundários no Pedro II e bacharelou-se pela Faculdade de Direito da Universidade do Brasil, no ano de 1926. Foi professor de literatura e participou diretamente do movimento modernista. Colaborou em várias revistas consideradas vanguardistas, com destaque para a criação da revista *Estética*, junto com Sergio Buarque de Holanda. Além dos trabalhos como crítico,

⁴⁸ Cf. MELO FRANCO, 2005, 338.

⁴⁹ Ibidem, 327.

⁵⁰ Ibidem, 331.

chegou a fazer alguns exercícios literários, sendo considerado poeta bissexto por Manuel Bandeira. No final da vida, Prudente de Moraes Neto foi correspondente político do jornal *O Estado de S. Paulo*, no Rio de Janeiro⁵¹.

A maioria de seus trabalhos literários e críticos foi coligida por Augusto Massi, em tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, da qual nos valem para compor nossas considerações.

Da leitura dos textos, saltam aos olhos algumas características. Notamos um autor empenhado em fazer a crítica dos trabalhos dos artistas envolvidos na Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo, e na formação do que seria denominado movimento modernista. Participação e tentativa de compreensão estavam intimamente articuladas em seus trabalhos, muitas vezes permeados por perspectiva emotiva muito clara, mais controlada em análises feitas em retrospectiva sobre momentos não vivenciados pelo autor, como no trabalho intitulado *O romance brasileiro*, publicado pelo Ministério das Relações Exteriores, em 1939, ano em que o calor produzido pelo torvelinho dos modernos já apresentava temperaturas bem mais suaves. Quanto mais distante temporalmente dos anos 1920, mais seus artigos ganham em perspectiva histórica, mais o tom emotivo esmorece, de modo que, ao distanciamento temporal, se soma certo distanciamento analítico.

A perspectiva sócio-histórica perpassa toda a obra do crítico. Seus textos são marcados pelas questões do tempo, como as ligadas às exigências de construção da nação contra os quatrocentos anos de colonialismo⁵². Contudo, sempre exigiu que a literatura não apenas expressasse organicamente a complexa realidade nacional, mas também fosse capaz de alçar vôos cosmopolitas, visto que não deixou de lado o problema da difícil entrada de nossos autores no mercado internacional, “*onde até agora nossos poetas não têm obtido cotação*”, como disse em artigo de 1931, publicado no número 2 da revista *A Ordem*.⁵³

Bem ao espírito do ideário moderno, Prudente de Moraes Neto era sensível às mudanças sociais, políticas e econômicas, que ensejavam novas

⁵¹ Cf. MENEZES, 1978, 462.

⁵² Cf. MASSI, 2004, 69.

⁵³ *Ibidem*, 186.

condições de vida e, portanto, novas possibilidades de expressão e construção estéticas. Nesse sentido, ganha destaque o constante uso da comparação literatura-cinema como recurso de análise⁵⁴, sem descuidar de aspectos mais ligados às manifestações artísticas não-eruditas, como nos trabalhos sobre música popular e sobre o carnaval⁵⁵.

Não obstante, ao contrário dos outros críticos aqui mencionados, não chegou a produzir textos de caráter exclusivamente político, talvez porque, ao contrário dos demais, fez uma carreira cujas ações não estiveram diretamente orientadas para a disputa pelo poder.

Precisamos destacar que esta breve exposição de alguns aspectos e autores da crítica literária brasileira não foi feita com a intenção de ser exaustiva (está muito longe disso!). Seu foco foi direcionado para críticos que produziram textos a respeito dos poemas de João Cabral de Melo Neto, no momento em que vieram a lume pela primeira vez (exceção feita a Prudente de Moraes Neto, que era muito próximo de Sergio Buarque de Holanda). Além do mais, eles servem muito bem para ponderarmos certas condições históricas, sobretudo dos anos 1940, e certas tomadas de posição, de modo que a leitura de seus textos pode iluminar os principais problemas com os quais escritores e intelectuais em geral tinham de lidar.

A recepção ao livro de João Cabral de Melo Neto

A discussão a seguir pretende recuperar o processo social no qual o autor (1.) se esforçava em sua autoconstrução como literato e, simultaneamente, identificar a maneira (2.) como era construída a imagem que dele se fazia. Falamos de processo complexo (pelas múltiplas variáveis envolvidas – biográficas, culturais, históricas, políticas, econômicas) e lento (pela perspectiva adotada por nossos críticos – tanto Lins como Milliet firmavam-se na defesa de que um autor e / ou obra só se firma na provação do tempo). Trata-se da formação de viés analítico que, posteriormente, teria inúmeros desdobramentos, em função das diversas formas como foi apropriado

⁵⁴ Ibidem, 70,109.

⁵⁵ Ibidem, 287-348.

por outras gerações de críticos, como se pudéssemos falar de um tipo de cânon sempre retomado quando o assunto é a obra de Cabral.

Segundo José Castello, biógrafo de João Cabral de Melo Neto, *Pedra do Sono* foi editado por esforço pessoal do escritor e de uma rede de amigos e parentes que, com base em vários expedientes, tiveram sucesso em viabilizar a edição de alguns exemplares do livro.

Os primeiros exercícios do poeta são muito duros. Cabral está sempre insatisfeito. A contragosto, reconhece mais tarde uma mentalidade pré-valeriana em seu primeiro livro, Pedra do sono, que reúne poemas escritos em 1940-1941, quando tinha 20-21 anos de idade. O livro, que sai em edição restrita, não seria publicado sem a ajuda do sociólogo Gilberto Freyre, seu primo pelo lado materno. Freyre acaba de lançar a primeira edição de um Guia de Olinda, em papel alemão importado. Cede a sobra do papel ao primo. Pedra do Sono sai em uma edição de cinquenta exemplares de luxo, feita com o resto desse papel alemão, e outra de duzentos exemplares em papel comum. Dois primos distantes do poeta abrem em seu escritório comercial, no Recife, uma lista de contribuições que é assinada não só por familiares, mas também por muitos desconhecidos. O livro, finalmente, é lançado⁵⁶.

Pelo relato das condições que definiram a publicação de seu primeiro livro, notamos que teve grande dificuldade para ingressar no sistema literário brasileiro. Em texto de 1952, Antônio Houaiss⁵⁷ afirmou que, em parte, o anonimato de Cabral decorreu da forma como deu a ver suas publicações iniciais, sempre com tiragens limitadas, enviadas a alguns amigos. O primeiro livro, editado por subscrição; o segundo, por mecenato (financiado por Augusto Frederico Schmidt); e o terceiro, reunindo as tarefas de escritor e editor, graças à aquisição de prensa mecânica, em Barcelona⁵⁸. Cabral pensava em nomes

⁵⁶ Cf. CASTELLO, 2006:48-49.

⁵⁷ Antonio Houaiss nasceu no Rio de Janeiro, em 1915, e morreu em 1999. Era descendente de libaneses. Tornou-se bacharel em Letras Clássicas pela Faculdade Nacional de Filosofia da antiga Universidade do Brasil, em 1938. Realizou trabalhos como contador e também como professor de português, latim e literatura. Iniciou carreira como diplomata em 1945, que se desdobrou até 1964, quando foi afastado do cargo em função do golpe pelo qual os militares assumiram o controle sobre o Estado brasileiro e iniciaram um longo período ditatorial. Realizou alguns trabalhos na imprensa e fundou o Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia (1997), juntamente com Francisco Manoel de Mello Franco e Mauro de Salles Villar, o que lhe permitiu levar adiante o projeto de elaboração de um novo dicionário da língua portuguesa, concluído em 2000 (cf. MENEZES, 1978:331 e *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001).

⁵⁸ Cf. HOUAISS, 1967:110, 128.

para os quais o envio de um exemplar do livro pudesse ser convertido em disposição para a recepção de novos empreendimentos.

Em função da derrocada familiar, fez uso de cacifes determinados por sua origem: o papel que sobrou da edição do *Guia de Olinda*, escrito por seu primo; um sistema doméstico de arrecadação de fundos; o envio de um exemplar para outro primo, o escritor Manuel Bandeira, que ocupava a cadeira nº 24 da Academia Brasileira de Letras, desde 1940, e era dono de grande prestígio no meio literário. Em parte, cacifes com função econômica, visto que decisivos para o custeio da edição de seu livrinho (o diminutivo não é, de forma alguma, julgamento da qualidade desse trabalho); em parte, decisivos para arriscar-se diante de nomes consagrados (ou em vias de consagração) e tentar formar um nome (literário) próprio⁵⁹.

Eis a história do lançamento do livro segundo o próprio Cabral, em trecho de entrevista concedida a Edla van Steen, publicada em 1981:

(...) foi uma edição pequena. O Gilberto Freyre tinha publicado a primeira edição do Guia de Olinda em papel alemão importado. Alguém me sugeriu fazer uma edição de 50 exemplares, com o resto daquele papel alemão, e 200 exemplares em papel corrente. A composição seria a mesma. Uns primos ricos, usineiros de açúcar, que conheciam todo o mundo de dinheiro no Recife, se encarregaram de vender os 48 exemplares de luxo, porque eu fiquei com um e meu pai com outro⁶⁰.

Em sua análise sobre *Pedra do Sono*, publicada em 1978, John Gledson dá a seguinte interpretação acerca do interesse de Cabral pelo processo gráfico de confecção do livro e, daí, pela compra de uma máquina tipográfica em Barcelona. O escritor pernambucano via-se ante um dilema

⁵⁹ Esse aspecto acerca das condições da primeira publicação de João Cabral de Melo Neto leva-nos a pensar em certa combinação de elementos de classe e de status, se invocarmos aqui uma distinção analítica weberiana (cf. WEBER, 1998:242-245). De um lado, há o problema da viabilização econômica da publicação, de suas possibilidades, diretamente ligadas à posição do indivíduo no mercado, posse de bens, renda, enfim. Não obstante, o produto com pretensões literárias não deve ser pensado exclusivamente como mercadoria, tendo em vista que se busca também uma “honoraria”, ou seja, a “economia” literária também envolve a aquisição de prestígio por parte de (certo) público e (certa) crítica. Além disso, a condição dos intelectuais, na sociedade brasileira, sempre foi marcada por feição estamental, ligada a funções exercidas no aparelho de Estado. Para uma excelente análise dessa situação e suas conseqüências sociais e estéticas, vale a pena consultar a análise de Willi Bolle sobre o romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, particularmente os capítulos “Nação dilacerada” e “Representação do povo e invenção da linguagem” (cf. BOLLE, 2004).

⁶⁰ Cf. STEEN, 1981: 99.

comum a qualquer artista: como solucionar o conflito entre a origem subjetiva da obra de arte e a necessidade de firmá-la em sua concretude, no esforço para fazer com que valesse por si própria⁶¹. Produzir o livro (palpável, concreto) seria o primeiro sinal dessa objetividade. Em relação a isso, podemos dizer que o domínio dos meios técnicos de produção do livro servia como compensação para as inseguranças inerentes à condição histórica dos escritores e à condição particular de Cabral, que ainda não era escritor (apenas desejava sê-lo).

Não obstante o interesse dessa visão, cremos que a posse e o manuseio de uma máquina tipográfica funcionavam como meio interessante de participação na vida literária de então, no sentido de que serviam para (1) apresentar o gosto pessoal do autor (ele dedicou-se a produzir coletâneas de autores brasileiros, espanhóis, catalães e de outras nacionalidades, considerados suas referências pessoais); (2) fazer circular nomes de poetas brasileiros na Europa e (3) fazer seu nome circular entre poetas que ficaram no Brasil, pois a partir do momento que ingressou no Itamaraty, ficou distante dos encontros que ajuda(va)m a sedimentar uma vida literária. Ele só poderia fazê-lo a partir de trocas epistolares.

Antes de entrar na análise da resposta crítica a seu livro de estréia, é preciso tecer alguns comentários sobre o significado dessa pequena obra.

Trata-se de tentativa de produção literária inspirada num texto que Cabral expôs no I Congresso de Poesia do Recife, realizado em 1941, quando apresentou a tese *Considerações sobre o poeta dormindo*. O autor nela buscava apresentar distinções entre sonho e sono, num esforço de defesa do último como fonte de trabalhos mais autênticos e representativos daquilo que se chama inspiração, cujos resultados estariam fora do mundo e do tempo.

A própria palavra tese e o texto em prosa podem ser interpretados como sinais da insegurança do aspirante a escritor. Talvez temeroso ante a reação (incerta) que críticos e escritores poderiam manifestar em relação às suas idéias, ele decidiu pedir “permissão” para penetrar no mundo das letras não com um livro de poesias, mas com um tímido ensaio sobre a relação entre sono e poesia. O texto literário propriamente dito veio no ano seguinte: *Pedra*

⁶¹ Cf. GLEDSON, 2003:176.

do Sono. John Gledson chegou a afirmar que, na [primeira?] leitura desse trabalho inicial, sente-se um escritor ainda não dono de sua linguagem, que parece tomada de empréstimo e posta em novo contexto⁶². Vendo em *Pedra do Sono* um livro fugidio, Gledson afirma que a tese de Cabral serviu como justificação teórica necessária à compreensão dos versos que ele contém⁶³.

A fim de deixar mais explícitas as idéias defendidas nas *Considerações...*, vale destacar dois trechos, que versam especificamente sobre a distinção imaginada pelo autor entre sonho e sono, e a relação deste com a prática poética:

*O sonho é como uma obra nossa. Uma obra nascida do sono, feita para nosso uso. O sonho é uma coisa que pode ser evocada, que se evoca. Cujas exploração fazemos através da memória. **Um poema que nos comoverá todas as vezes que sobre nós mesmos exercermos um esforço de reconstituição**⁶⁴. Porque é preciso lembrar que o sonho é uma obra cumprida, uma obra em si. Que se assiste. Esta fabulosa experiência pode ser narrada. Como a poesia, ou por outra, em virtude da poesia que ela traz consigo, apenas pode ser transmitida.*

O sono é um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes. Essa ausência nos emudece.

*(...) o sono sendo como que um movimento para o eterno, uma incursão periódica no eterno, que restabelecerá no homem esse equilíbrio que no poeta há de ser, necessariamente, **um equilíbrio contra o mundo, contra o tempo**⁶⁵.*

Pelo tom empregado, a construção da diferença entre sonho e sono tem como fundamento provar a superioridade do poema advindo do sono, que escapa à narrativa convencional. Ele situa-se fora do mundo e do tempo e possui tamanha originalidade, que só pode ser originado de escritor criativo e livre de qualquer constrangimento que o situe com facilidade nos rótulos literários existentes. Um deles já de antemão é absolutamente negado por Cabral: ele não pretende ser autor de textos criados para gerar comoção (como já vimos anteriormente). A tese pode ser compreendida como sinal de timidez, mas, sem dúvida, está mesclada com a pretensão de quem almeja enfrentar o

⁶² Ibidem, 177; 191.

⁶³ Ibidem, 242.

⁶⁴ Grifo meu.

⁶⁵ Cf. CABRAL, 1999: 686, 688. Grifo meu.

mundo para defender sua poética. O aspirante ambiciona excursionar pelas veredas de versos com teor regionalista, sentimental, mas decidiu caminhar pelo campo da psicanálise, explorando o onírico (talvez ilha isolada no mar dos romances regionalistas centrados no meio geográfico e social do nordeste).

Sentimos que as inseguranças são muitas, mas a ousadia não é menor. Isso porque o teor das *Considerações...* parece antecipar a discussão contida em *A poética do espaço* (1957), de Gaston Bachelard, pela maneira como o filósofo tece articulação em torno dos vínculos entre sono, poesia e intimidade, com destaque para a metáfora e o *topos* da casa⁶⁶.

Mesmo quando, posteriormente, Cabral chegou a produzir livros de cunho obviamente regionalista, estes importam mais pelos procedimentos poéticos empregados do que pelos aspectos ligados às obras que, em muitos casos, foram consideradas espécies de documentos etnográficos e sociológicos acerca das particularidades sociais do nordeste brasileiro⁶⁷.

Que resposta crítica obteve, então, o pequeno livro de João Cabral de Melo Neto?

No Anuário Brasileiro de Literatura, encontramos comentário de José César Borba, muito econômico, tanto na análise da construção do livro quanto no referente aos recursos técnicos utilizados pelo autor. Nele não é possível vislumbrar considerações sobre limitações e / ou méritos da obra, ainda que o tom geral lhe seja claramente favorável (“admirável caderno de poemas”, “valores próprios”, “linguagem poética original”). Apesar das limitações do comentário, vale citá-lo como expressão concreta das respostas e posicionamentos suscitados pela publicação e circulação dos poemas em questão:

⁶⁶ Sobre isso, vale fazer a seguinte citação: “Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal, conjuntivo, que não atua sobre o nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade” (cf. BACHELARD, 2005:28-9).

⁶⁷ Cf. BARBOSA, 2005:107.

*João Cabral de Melo Neto, de Pernambuco, estreou-se com Pedra do Sono, um admirável caderno de poemas que traz a invocação dos versos de Mallarmé: 'Solitude, récif, étoile'. Sob o signo de Mallarmé e Valéry, o jovem poeta escreveu alguns versos onde as palavras, cuidadosamente escolhidas, ganham valores próprios no mecanismo de uma linguagem poética original*⁶⁸.

A primeira crítica mais consistente e detida sobre o pequeno livro escrito e divulgado por João Cabral saiu das mãos de Antonio Candido. Nela, o jovem crítico arriscou alguns comentários sobre a geografia literária do momento, na *Folha da Manhã*⁶⁹ de 13 de junho de 1943⁷⁰. Em sua opinião, no Norte do país, a literatura ainda era o veículo mais comum para a expressão social daquela região, ao passo que, no eixo centro-sul, principalmente em São Paulo, o predomínio de críticos e pesquisadores corria paralelo ao declínio de poetas e ficcionistas. Ensaios, estudos sociológicos, históricos e de crítica literária tinham cada vez mais espaço na vida universitária e no mercado editorial. Notamos aqui considerações muito tímidas de cunho histórico, talvez ajustadas ao espaço que ele então ocupava no jornal, talvez fruto de pesquisador que só mais tarde produziria análises mais refinadas, a ponto de apreender, com vigor e precisão, os métodos mais adequados à análise estético-histórica da literatura como fenômeno social.

Sergio Milliet, em artigo de 1944, ao comparar a geração de Candido com a geração de 1922, não apostou numa geografia das obras de arte (não que o tema não tivesse relevância). Afirmou, isso sim, que a geração de 1944

⁶⁸ Cf. Anuário Brasileiro de Literatura, vol. 7/8, 1943/1944:32.

⁶⁹ A *Folha da Manhã* e *O Estado de S. Paulo* constituíam dois periódicos importantíssimos no sistema de produção cultural da cidade de São Paulo de então (e ainda hoje), sobretudo se levarmos em conta (pensamos aqui na *Folha da Manhã*) que apenas em 1956 seria formado o "Suplemento Literário" de *O Estado de S. Paulo* (importante centro intelectual e literário da cidade). Aliás, é bom que se diga, Antonio Candido teve papel importante na elaboração do projeto do "Suplemento". Na *Folha da Manhã*, Candido escrevia o rodapé "Notas sobre crítica literária", empreendimento novo e conseqüência do êxito e da repercussão de seus trabalhos na revista *Clima*, periódico cultural feito em conjunto com vários amigos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Candido licenciou-se em ciências sociais em 1941, mesmo ano em que foi lançada a revista *Clima*. Em 1944, já era assistente do prof. Fernando de Azevedo, na cadeira de sociologia. Permaneceu na Universidade de São Paulo até 1957, quando tirou licença não remunerada e, logo em seguida se transferiu para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, no interior de São Paulo. Já nessa instituição, publicou, em 1959, *Formação da Literatura Brasileira* e, definitivamente, passou a ser considerado um dos grandes nomes da história literária brasileira (cf. PONTES, 1998: 99, 143, 148, 153, 193-194).

⁷⁰ Cf. CANDIDO, 1943: 5.

possuía mais experiência e maior cultura. Ao contrário dos modernistas, a geração de Candido tinha dotes intelectuais importantes, em função de mudanças universitárias que estavam em curso no país. Por exemplo, ele dominava um arsenal de conceitos filosóficos que possibilitava melhor compreensão da realidade. Os rapazes de 1922 escreviam melhor, falavam francês, e tinham lido as obras dos poetas. Os representantes de 44 pensavam melhor, liam em inglês e faziam sociologia⁷¹. Nessa passagem, foram ressaltadas as virtudes da geração de Antonio Candido, mas, como veremos, havia certo ceticismo de Miliet em relação a ela. Não propriamente ceticismo, mas predisposição para dar tempo ao tempo e ver até que ponto as qualidades apresentadas poderiam ser transformadas em obras de fôlego.

A análise de Candido do livro de Cabral inicia com a afirmação de que se tratava de *“aventura arriscada”*, não apenas por ligar seus versos ao poeta Mallarmé (na epígrafe encontramos *“Solitude, récif, étoile...”*), mas por encarar o desafio de trabalhar *“imagens livremente associadas ou pescadas no sonho”*. Assim, era significativa a intenção de fazer uso de tema em que, a princípio, dominaria a força do acaso (a lógica do mundo onírico distinta da lógica da vida cotidiana), mas de maneira a ser percebido o empenho autoral consciente. Essa determinação foi capaz de dar à fatura poética a feição de que se tratava de trabalho vindo de aspirante dotado de recursos culturais e estilísticos, e não de amador. Ao tom fugidio do mundo dos sonhos, o autor contrapõe, logo no título, a concretude da pedra.

Anos depois, em 1973, Lauro Escorel arriscou interpretação psicanalítica do livro em que percebe a existência de relação dramática entre as incertezas irracionais do inconsciente e o esforço obsessivo do autor na defesa da ordem e da perfeição, da disciplina e da consciência (simbolizadas pela metáfora da pedra)⁷².

Temos aqui outro índice do risco corrido por seu autor: ao ligar sua primeira tentativa literária a nomes consagrados, como Mallarmé e Paul Valéry, Cabral ficava sob a ameaça de fazer um pastiche e valer-se da sombra de

⁷¹ Cf. CAMPOS, 2006:41.

⁷² Cf. ESCOREL, 2001:4.

escritores reconhecidos, sujeito a ser tomado como autor sem dicção própria⁷³. Isso é muito importante, pois, desde o romantismo, formou-se entre nós um estilo de recepção e crítica de textos literários que punha em destaque os traços individuais (biográficos) na apreciação das obras⁷⁴. Basta que seja recordada a posição de Álvaro Lins, hostil à literatura estilo José de Alencar (na época, o escritor publicamente mais lido), repleta de sensações, mas carente de estímulos à reflexão e que, pelo sucesso, pode ter se transformado em modelo usado por outros (pastiche), com o intuito de produzir obras que circulassem por público mais amplo (obras que já tivessem um público formado e, portanto, fizessem coro a certo gosto já constituído).

Os riscos inerentes à publicação de um livro como esse também podem ser medidos pelo já mencionado hermetismo e pelo restrito público atingido. Como exemplo, podemos citar e analisar os versos de “**Infância**”, um dos poemas nele incluídos:

*Sobre o lado ímpar da memória
o anjo da guarda esqueceu
perguntas que não se respondem.*

*Seriam hélices
aviões locomotivas
timidamente precocidade
balões-cativos si-bemol?*

*Mas meus dez anos indiferentes
rodaram mais uma vez
nos mesmos intermináveis carrosséis.*⁷⁵

O hermetismo⁷⁶ é dado aqui por construção textual que faz do poema exercício muito peculiar do ponto de vista da função comunicativa da língua. Não há narrativa linear usada na comunicação (há perguntas que não possuem respostas e, portanto, o diálogo cai no silêncio – basta ver a primeira estrofe),

⁷³ É importante ressaltar a discussão de Gledson sobre o conceito analítico de influência. Para ele, esse conceito aponta para as ligações entre o escritor, a obra e o contexto em que viveu. Significa levar em conta o que o autor leu, suas referências, mas não necessariamente a afirmação daquilo que foi lido. A influência pode ocorrer pela negação da obra ou estilo em vigência em determinada época. Ao mesmo tempo, ela comporta uma questão delicada, dada pela fronteira tênue entre originalidade e **plágio** (cf. GLEDSON, 2003:236; 237; 251).

⁷⁴ Cf. CANDIDO, 1997: 313.

⁷⁵ Cf. MELO NETO, 1999:46.

⁷⁶ Hermetismo é compreendido como texto cuja escrita não segue narrativa linear, sem eventos estruturados em sucessão cronológica e sem descrições que tornem fácil o estabelecimento de correspondências entre objeto descrito e objeto real.

sobretudo se tomarmos o quarteto intermediário do poema em que não é possível vislumbrar qualquer lógica comunicativa. Aliás, ainda mais significativa é a escolha do título. Enquanto, levando-o em conta, era possível esperar uma poesia repleta de nostalgia, abordando os anos perdidos e idealizados da mocidade, João Cabral deu um rótulo muito comum à sua fatura poética, incomum, e re-elaborou o uso do tema.

Mas o fato de os versos não serem estruturados segundo narrativa linear, não pode ser tomado como única referência analítica. A interpretação, nesse caso, deve voltar-se para a forma como as palavras são organizadas no poema. Nesse sentido, é significativo como os versos são reveladores do tema memorialístico, não no sentido convencionalmente nostálgico, mas re-trabalhado para dar-nos a impressão de subjetividade absolutamente desorientada. Pela forma como o tema religioso do anjo da guarda não significa alívio, conforto e segurança; pela maneira como as palavras referentes à timidez e à precocidade (na segunda estrofe) estão como que pressionadas e cercadas por substantivos referentes a mecanismos e utensílios técnicos (símbolos da vida moderna); e pela maneira como o eu-lírico se representa preso ao moto-contínuo do giro eterno e alucinante de um (inocente?) brinquedo de criança.

Nesse sentido, talvez não seja exagero dizer que Cabral, em sua infância, deve ter vivenciado algumas conseqüências da derrocada familiar e regional, que só foi possível ser figurada bem mais tarde. Assim, além do aspecto ligado ao manejo da palavra (percebido por Candido e outros críticos), talvez seja relevante apostar em *Pedra do Sono* como pista da vivência infantil, em meio a mudanças sociais, vivência re-elaborada posteriormente no registro poético.

Por tudo isso, “Infância” e outros poemas de *Pedra do Sono* provavelmente foram desfrutados por limitadíssimo número de pessoas, o que, portanto, não justificaria esforço de publicação sob algum selo editorial da época. Entretanto, deve ser levado em conta que, nesse momento, Cabral não era conhecido e, muito menos, reconhecido. Logo, *Pedra do Sono* funcionou como instrumento para apresentar recursos estilísticos e culturais que pudessem ser transfigurados em elogios e motivação para vãos maiores em longo prazo. Além do mais, o mercado editorial da época não apresentava

condições favoráveis à efetivação da profissionalização de escritores e sua publicação. Segundo Lucila Soares, na época em que José Olympio fazia os primeiros esforços para a construção e estabilização de sua editora-livraria, a maioria dos escritores estreava com pequenas edições, custeadas com recursos próprios. Era necessário enfrentar o desafio de construir um sistema editorial que não se limitasse ao padrão das livrarias que viviam à base de importações.⁷⁷.

Sobre esse mercado, é preciso fazer algumas indicações, no sentido de explicitar, com mais detalhes, as orientações financeiras então vigentes, segundo o gênero literário, particularmente a prosa de ficção e a poesia.

Primeiramente, vale ponderar as relações entre atividade intelectual e mercado editorial. Para Fernando de Azevedo, as marcas de mais destaque na vida intelectual brasileira até 1930 foram: o isolamento nacional e, sobretudo, a cultura teórica dos bacharéis, para quem o título acadêmico era simplesmente sinal de distinção social (simbolizado pelo anel no dedo).

Os diplomados formavam uma aristocracia cujo conhecimento funcionava mais como sinal distintivo de classe (ou seria melhor dizermos sinal estamental!) do que instrumento aplicado em empreendimentos práticos. Para isso, contribuíram: (1) o conhecimento como ornamento, aos poucos deslocado de sua posição dominante (em termos de prestígio e poder) com o aumento das instituições de ensino superior; (2) a formação da burocracia estatal, cada vez mais necessitada de mão-de-obra qualificada; e (3) a ampliação das profissões liberais (jornalismo, letras e cargos políticos) e das atividades ligadas à engenharia e à tecnologia, ainda que esses profissionais tenham demorado a ter a influência e a projeção social dos bacharéis tradicionais, formados em direito, medicina e farmácia.

A partir de 1930, a vida intelectual brasileira adquiriu densidade totalmente diferente se comparada à feição rarefeita manifesta anteriormente. O desenvolvimento econômico (nos setores industrial, de comércio e de serviços), o processo de urbanização e a ampliação da rede universitária (voltada para a formação de pessoas dotadas de espírito crítico e método de investigação) fizeram com que a vida intelectual ganhasse densidade até então inexistente, com feição igualmente distinta, visto que interligada às

⁷⁷ Cf. SOARES, 2006:53.

necessidades impostas pelos problemas relacionados a projetos de expansão econômica, política e social do país. Nesse sentido, o novo tipo emergente de intelectual assumiu nova relação com os livros e o conhecimento, de modo que a expansão do mercado editorial nacional se atrelava às novas condições sociais do Brasil⁷⁸. A demanda por gente com gabarito intelectual e capacidade de trabalho foi um dos fatores a abrir espaço para o desenvolvimento e a diferenciação do mercado de livros no Brasil. Nesse sentido, o crescimento e o desenvolvimento do sistema educacional foi aspecto central para a superação da contradição contida na posição dos escritores num país de maioria analfabeta⁷⁹.

Com relação ao mesmo intervalo histórico, que abrange o período que se estende do fim do império até os anos 1940, Miceli enfatiza que, até 1929, a movimentação cultural se dava, sobretudo, pelas importações, com destaque para o eixo Rio-São Paulo. A Crise de 1929 e a II Guerra Mundial tiveram, como uma de suas conseqüências, o desenvolvimento do mercado cultural interno, processo em que ganhou destaque a aquisição de direitos de tradução de obras estrangeiras por parte das casas editoriais estabelecidas no Brasil, criando assim um mercado interno até então preenchido por obras vindas de fora do país (o que Miceli chamou de substituição de importação cultural).

Com o início do governo Vargas, destacaram-se dois aspectos significativos: (a) a cultura (passou a ser) encarada como negócio de Estado e (b) a centralização do poder político. Da articulação entre esses dois fatores, nasceu a necessidade de arremuneração de intelectuais que ocupassem o crescente número de posições criadas. Assim, foi significativa a dependência material e institucional dos intelectuais em relação ao Estado, na medida em que os cargos ocupados eram marcados por vencimentos elevados, regalias e vantagens ligadas à posição ocupada na hierarquia burocrática⁸⁰.

A Tabela 1 traz informações referentes à movimentação editorial entre os anos de 1939 e 1943, com destaque para o mapeamento das orientações

⁷⁸ Cf. AZEVEDO, 1963: 277-310.

⁷⁹ Cf. GLEDSON, 2003:201-230.

⁸⁰ Cf. MICELI, 2001a: 144, 147, 197, 199, 203, 208, 215. Outra análise acerca das repercussões do ingresso dos intelectuais em posições do Estado foi elaborada por John Gledson, em texto composto pela comparação entre as carreiras de Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos e Cyro dos Anjos. Cf. GLEDSON: 2003:201-230.

econômicas dos agentes que participavam dos processos de tomada de decisão sobre a escolha de obras e autores que mereciam investimentos editoriais.

TABELA 1: Distribuição de obras publicadas entre 1939 e 1943, segundo classificação.

CLASSIFICAÇÃO DAS OBRAS PUBLICADAS	A (*)	B (*)	C (*)	D (*)	TOTAL ANUAL					
					1943	1942	1941	1940	1939	
Generalidades	49	16	-	-	65	50	52	39	55	
Filosofia	11	7	22	7	47	32	57	37	36	
Religiões	50	10	29	6	95	58	67	69	65	
Direito – C. Sociais e Políticas	167	33	39	13	252	193	258	302	287	
Exército, Marinha, Aeronáutica	37	14	17	2	70	39	33	34	43	
Letras, Filologia, Ensino de Línguas	110	132	-	-	242	141	132	137	121	
Literatura (generalidades)	58	6	8	4	76	60	72	82	72	
Textos de Estudos	6	1	1	-	8	2	6	16	3	
Poesias	93	9	15	4	121	60	66	59	66	
Teatro	20	-	4	-	24	29	21	9	16	
Romances, Novelas, Lendas	61	33	220	37	351	244	255	218	169	
Contos	23	5	13	2	43	21	20	23	24	
Eloquência	5	1	-	-	6	4	6	2	3	
Obras para Crianças	55	27	31	10	123	106	103	79	92	
Ciências Matemáticas, Físicas e Naturais	44	34	4	3	85	91	94	92	72	
Ciências Aplicadas	65	26	7	-	98	87	105	92	75	
Ciências Aplicadas (Medicina)	54	19	23	4	100	104	149	157	167	
Belas-artes, Esporte, Jogos e Divertimentos	22	1	3	-	26	25	54	19	20	
História e Geografia	133	45	78	17	273	218	206	212	227	
TOTAL GERAL	1943	1063	417	514	109	2105	1564	1756	1678	1613
	1942	774	308	392	88					
	1941	976	331	330	119					
	1940	940	359	280	99					
	1939	976	316	231	90					

FONTE: Anuário Brasileiro de Literatura, vol. 7/8, 1943/1944.

(*) Legenda:

A – Novas publicações autóctones;

B – Reedições autóctones;

C – Novas publicações e traduções (diversos idiomas);

D – Reedições de obras estrangeiras e traduções (diversos idiomas).

Adotando o ano de 1942 para uma primeira aproximação analítica, vemos que houve 60 obras poéticas editadas no mercado brasileiro (ao menos

entre as editoras que participavam da edição do Anuário⁸¹), número muito inferior aos 244 e aos 141 que compõem, respectivamente, os itens “Romances, Novelas e Lendas” e “Letras, Filologia e Ensino de Línguas”. Isso significa que a edição de obras poéticas correspondia a 24,6% do total de 244 da prosa de ficção e 42,6% do total correspondente à categoria de estudos literários. Levando-se em conta o total geral de obras publicadas naquele ano (1564 ao todo), essa porcentagem cai para 3,8%.

Em 1942, a poesia não era, objetivamente, o filão do mercado editorial (talvez nunca tenha sido) e é nessa informação que também nos embasamos para dizer que *Pedra do Sono* estava fadada ao fracasso editorial (ainda que fosse muito importante para o autor como forma de sair do anonimato e expor sua produção com o intuito de abrir portas para investimentos futuros). Tratava-se de conformação social na qual a entrada era muito difícil e, portanto, cabe ponderar que um estreante, com o fardo advindo de uma família em processo de decadência social e econômica, dificilmente teria alternativa a não ser a descrita por Castello em seu livro: bancar uma pequena tiragem com investimentos próprios e auxílio de amigos e parentes, e torcer para que isso rendesse dividendos simbólicos. Esse procedimento devia-se ao duplo constrangimento que pesava sobre o aspirante a poeta: poucos recursos financeiros e anonimato literário.

Os obstáculos não eram apenas de ordem estratégico-econômica. Para Gledson, nos anos 1940, um grande problema enfrentado por João Cabral de Melo Neto e outros escritores (sobretudo aqueles que se dedicavam à poesia), era buscar uma poesia que “funcionasse no mundo moderno”. Em outras palavras: era preciso enfrentar os problemas oriundos da sociedade

⁸¹ O Anuário Brasileiro de Literatura foi uma publicação realizada pelos irmãos Henrique e Ruggero Pongetti. Ruggero nasceu em Petrópolis (RJ), em 1899, e passou a fazer trabalhos editoriais a partir de 1932. O Anuário foi lançado em 1937. Henrique nasceu em Juiz de Fora (MG), em 1898, e fez carreira como jornalista e escritor. Foi também fundador da revista *Manchete* (cf. MENEZES, 1978, p. 543). O Anuário pode ser considerado empreendimento significativo na solidificação institucional da literatura brasileira, pois dava visibilidade a inúmeros lançamentos, escritores e críticos, de renome ou novatos. Constituiu um tipo de mapeamento da produção literária nacional, reunida em publicação, o que gerava condições para a percepção da literatura como fenômeno social dotado de unidade, apesar das distâncias e diversidades do vasto território nacional. O Anuário também funcionava como instrumento de publicidade literária, de modo a levantar recursos necessários à divulgação e consolidação das casas editoriais que nele anunciavam e buscavam a formação de público leitor cada vez mais vasto e constante (o que, como ainda hoje, não dependia apenas da publicidade, mas também do sistema educacional).

urbana e industrial, de modo a encontrar um papel público para a poesia⁸². Se retomarmos a argumentação de Milliet, tecida no calor da hora (na época referida por Gledson), a questão a ser enfrentada era: como ser poeta, com dignidade, numa sociedade em que às ambições dos homens práticos (animados pelos valores do mercado) se combinava certo reconhecimento da inutilidade da poesia? Ou de outra forma: como ser intelectual (com todas as exigências do tempo) escrevendo versos?

O problema não se limitava àqueles que postulavam uma posição na literatura nacional. Para corroborar essa afirmação e, portanto, vislumbrar aspectos que vão além da experiência editorial de estréia de Cabral, *Sentimento do Mundo*, publicado em 1940 por Carlos Drummond de Andrade, teve tiragem de 150 exemplares em edição fora de comércio, o que foi analisado por Heloísa Pontes como resultado do cerco político às idéias, promovido pelo governo Vargas⁸³. Apenas no Anuário de 1943/1944 consta que Carlos Drummond de Andrade passou a ser muito lido e teve publicações com grandes tiragens⁸⁴.

Contudo, se levarmos em conta que, segundo Boris Fausto, o ministro Gustavo Capanema (ministro da Educação e Saúde Pública de junho de 1934 a outubro de 1945), a quem Drummond era subordinado, foi “*um defensor do autoritarismo na política e, ao mesmo tempo, do pluralismo e da livre expressão nas artes*”⁸⁵, à mordaza política, que submetia as pessoas em função de práticas repressivas organizadas pelo poder público, devemos adicionar os constrangimentos editoriais que restringiam a produção dos literatos em geral (não apenas a dos iniciantes), com ênfase naqueles que tinham interesse em produções poéticas.

É bom que se diga. Não se trata aqui de aspectos peculiares à figura de Capanema, mas da própria complexidade e contradição do Estado Novo, ao menos no plano da cultura. Se, de um lado, intelectuais foram atraídos para o governo e foi aberto espaço para a expressão de tendências artísticas de

⁸² Cf. GLEDSON, 2003: 245-251.

⁸³ Cf. PONTES, 1998: 57. Luiz Roncari também destaca o constrangimento ao qual Drummond estava submetido, sobretudo no que dizia respeito a opinar sobre o cerco ideológico promovido no Estado Novo (cf. RONCARI, 2007:278).

⁸⁴ Cf. Anuário Brasileiro de Literatura, vol.7/8, 1943/1944:32.

⁸⁵ Cf. FAUSTO, 2006: 120.

vanguarda, simultaneamente, por outro, a liberdade de expressão foi cerceada, a censura foi implantada e a cultura utilizada como instrumento de legitimação do governo⁸⁶.

A desigualdade editorial entre os gêneros também era reforçada pelos números relacionados a edições e reedições (as colunas A e B da Tabela 1). Na classe “Letras, Filologia, Ensino de Línguas”, o número de reedições nacionais (132) chegou a ser maior do que o de edições (110). Em “Romances, Novelas, Lendas”, a relação é de 33 para 61, ao passo que em “Poesias” a proporção é totalmente desfavorável (9/93), sinal da maior dificuldade para fazer parte do catálogo editorial desses estabelecimentos e auferir retornos econômicos e simbólicos dessa condição. Aliás, essa é a pior relação entre reedições e edições na tabela apresentada; a melhor é, justamente, a da categoria “Letras, Filologia e Ensino de Línguas”, a classe dos romances estando em posição intermediária.

Tendo poucas chances concretas de reedição, os trabalhos poéticos estavam condenados a dar retorno apenas em longo prazo (falamos aqui em prestígio, reconhecimento por seus pares, premiações, ou seja, a possibilidade de publicações que não precisassem ser bancadas pelo próprio autor). Autores e aspirantes estavam fadados a dividir seu tempo entre o ofício literário e outras atividades, voltadas à obtenção de recursos necessários à sobrevivência.

A explicação também passa pelo reduzido público apreciador de poesia, fato agravado pela feição hermética de alguns trabalhos, entre os quais *Pedra do sono*, cuja principal característica, salientada na recepção crítica que teve, é justamente a maneira como seus versos foram orquestrados. Corroborando o que já foi dito, Houaiss, em 1952, salientou preocupações poéticas destinadas a “*elites e iniciados esotéricos*”⁸⁷. Álvaro Lins, em 1946, chamou a atenção para o uso mínimo de palavras, tendo como resultado “*arte hermética e difícil*”⁸⁸.

Abaixo, mais algumas informações para que seja mais bem ponderada a situação do mercado editorial da época. A Tabela 2 revela a quantidade de

⁸⁶ Ibidem, p.121.

⁸⁷ Cf. HOUAISS, 1967:118.

⁸⁸ Cf. LINS, 1963b:57.

obras e autores editados em cinco grandes empreendimentos do país, segundo o crivo poesia-prosa de ficção, no ano de 1942.

TABELA 2 – Número de livros de poesia e ficção que receberam edições em 1942, segundo cinco grandes editoras do país.

EDITORAS	PONGETTI	JOSÉ OLYMPIO	GLOBO	NACIONAL	MELHORAMENTOS
CATEGORIA					
Poesia	9	6	1	3	1
Prosa de Ficção	19	17	34	42	6

FONTE: Anuário Brasileiro de Literatura, vol. 6, 1942.

Notamos que são diferentes os espaços abertos aos escritores dedicados à poesia e aos que voltavam seus esforços para a prosa. As editoras Pongetti e José Olympio eram as que, preferencialmente, abrigavam os poetas; entretanto, mesmo nelas, no caso da literatura (não mencionamos aqui, por exemplo, publicações científicas), a economia se orientava muito mais pela prosa de ficção. As casas editoriais estavam submetidas a pressões econômicas, o que significa que os recursos eram direcionados a produtos que mostrassem retorno financeiro necessário ao custeio dos gastos envolvidos na publicação e venda de livros⁸⁹.

Apenas para ponderar as tendências relacionadas ao gosto literário da época, ressaltamos o fato de que José de Alencar foi o escritor com mais livros editados em 1942, ao todo sete títulos: *Diva: perfil de mulher*, *Encarnação*, *Iracema*, *Lucíola*, *A pata da gazela*, *Sonhos d'ouro*, *O tronco de ipê*.

⁸⁹ A *Carta sobre o comércio do livro*, de Diderot, mesmo tendo sido escrita entre 1763 e 1764 e referindo-se à realidade do mercado editorial francês, parece-nos sugestiva dessa situação, no sentido de salientar o problema econômico envolvido na edição de livros com demandas muito díspares. Ainda que discuta a exigência de garantir retornos de longo prazo, para que os livreiros tivessem a segurança necessária à edição de obras com baixa procura, por parte do público, o documento é sugestivo como fonte que nos leva a pensar nas pressões econômicas que pesam sobre as casas editoriais. Há livros que requerem grandes tiragens e reedições, necessários não apenas porque respondem aos anseios de parte do público leitor, mas também porque servem como ancoragem financeira para obras não tão procuradas e, portanto, com mais riscos de provocar prejuízo econômico (cf. DIDEROT, 2002:31-140).

Para entender as preferências do público leitor por esse autor, é possível recorrer a José Veríssimo⁹⁰, importante crítico de fins do século XIX e início do XX, segundo o qual as leituras realizadas por Alencar lhe possibilitaram elaborar uma concepção própria de romance: “*é uma história puramente sentimental, cujos lances devem pela idealização e romanescos nos afastar das feias realidades da vida e servir de divertimento e ensino*”⁹¹. Segundo Veríssimo, as preferências dos leitores dirigiam-se para esse tipo de literatura, principal tendência do romance brasileiro até o surgimento de Machado de Assis. Como podemos ver, há pontos em comum entre as visões de Veríssimo e Lins sobre José de Alencar.

A referência aqui feita ao romancista serve, momentaneamente, como parâmetro para refletir a respeito do público leitor da época abordada, ou seja, da recepção literária distinta entre os gêneros. A indicação do maior destaque (e, portanto, de investimentos editoriais mais vultosos) dado aos textos de aventuras, romances policiais, histórias de amor impossível e biografias romanceadas⁹² insere um parâmetro relevante para analisar a recepção da poesia e seus investimentos editoriais. Em capítulo posterior, será outra a função desse parâmetro, a de permitir discutir a relação entre poetas e romancistas. Para essa finalidade, a crítica elaborada por Sergio Buarque de Holanda a respeito será decisiva pela riqueza que apresenta de considerações sobre a diferença entre esses dois gêneros, articulados a posições literárias distintas.

Nota interessante sobre o tema: segundo o Anuário Brasileiro de Literatura não houve nenhuma edição ou reedição das obras de Machado de Assis (poéticas, dramáticas ou ficcionais), em 1942, enquanto Alencar esteve tão intensamente presente. Apareceu apenas o estudo *Pensamento vivo de Machado de Assis*, de Hélio Sodré, lançado pela Editora Curiosidade. Ainda,

⁹⁰ José Veríssimo (1857-1916) foi um dos mais importantes críticos literários brasileiros. Iniciou carreira como jornalista em 1877, no Pará. No Rio de Janeiro, foi nomeado diretor do Externato do Ginásio Nacional (atual Colégio Pedro II). Era o ano de 1892. Três anos depois, fundou a *Revista Brasileira*, periódico em torno do qual foram congregados os principais escritores da época. Veríssimo ocupou a cadeira nº. 17 da Academia Brasileira de Letras (ABL – daqui em diante referida apenas com o uso da sigla), como um de seus fundadores. Na imprensa carioca, colaborou nos seguintes veículos: *Jornal do Brasil*, *Jornal do Comércio*, *A Imprensa*, *O Debate*, *A Notícia*, *Correio da Manhã*, *O Imparcial*, *Kosmos*, *Revista da Academia* e *Revista Americana* (cf. MENEZES, 1978: 698).

⁹¹ Cf. VERÍSSIMO, 1998: 288.

⁹² Cf. MICELI, 2001a: 147.

levando em conta estudos posteriores que viam nos contos uma parte extremamente importante do legado machadiano, a Tabela 1 também é significativa, visto que o maior número de edições de contos (em geral, não especificamente contos machadianos) chegou a 43 (valor reduzido se comparado aos 351 alcançados por “Romances, Novelas e Lendas” no mesmo ano - 1943). A diferença editorial favorável a Alencar pode ser tomada como um possível indicador das tendências sociais do gosto literário do período; afinal, a difusão e circulação dos romances tiveram (e têm) papel importante na formação e mediação do gosto literário⁹³.

Este breve conjunto de informações serve também para associar alguns dados à já mencionada crítica de Álvaro Lins ao estilo de José Alencar.

Dos comentários anteriores, depreendemos o seguinte: “Infância”, de João Cabral, está longe de possuir as características centrais do padrão romanesco que Veríssimo detecta na obra de José de Alencar: idealização e divertimento; isso indica que sua estréia ocorreu na contramão do gosto literário dominante na época em que surgiu.

Tomando as tramas amorosas que compunham boa parte dos romances (folhetinescos ou não) e mesmo dos poemas forjados pela idealização da mulher amada, de outros autores, tão ao gosto de boa parte do público, o poema “As amadas”, também incluído em *Pedra do Sono*, constitui outra parte significativa do material empírico que serve para assinalar a novidade proposta por João Cabral. O uso do mote “mulher amada” serve nesse poema para demonstrar os exercícios literários do autor (nesse caso, em minha opinião, de baixa qualidade – pela repetição excessiva do participio passado feminino do verbo amar, funcionando como adjetivo para o

⁹³ Cf. VASCONCELOS. Em conferência feita na Universidade de Buenos Aires, publicada em *O Jornal*, de 10 de dezembro de 1944, Afonso Arinos de Melo Franco destacou a biografia de Lucia Miguel Pereira, sobre Machado de Assis, como acontecimento literário importante do momento (cf. FRANCO, 2005:361). Para reforçar o argumento de que o interesse sobre Machado de Assis começava a crescer, em artigo publicado no *Caderno Mais!*, da Folha de S. Paulo, de 27 de janeiro de 2008, Hélio de Seixas Guimarães afirmou: “Esse período, compreendido entre as comemorações do centenário do nascimento, em 1939, e do cinquentenário de sua morte, em 1958, foi marcado pela atuação de uma notável geração de críticos, que deram início às interpretações modernas da obra machadiana. Entre eles, a tríade formada por Astrojildo Pereira, Lúcia Miguel-Pereira e Augusto Meyer” (cf. GUIMARÃES, 2008:5). A julgar pela caráter incipiente desses estudos, eles não devem ter obtido sucesso editorial a ponto de deslocar o interesse do grande público em direção ao trabalho machadiano, o que explica a permanência de José de Alencar como bom filão de mercado.

substantivo “mulheres”, oculto – e pelos versos triviais usados, principalmente, na primeira estrofe):

*As amadas rebentam nas fontes do poema,
as amadas não são a filha do rei,
uma delas não sabe onde me encontrar;
no pensamento vizinho ao meu
cresce o desejo das amadas;
vou apanhar os peixes da lua
para a fome das amadas.*

*Mas meu cotidiano irreparável
perdendo suas formas volantes:
- Por que as nuvens baixas
pesando nos meus olhos?
Onde as amadas para minha espera⁹⁴*

Nesse poema, a segunda estrofe parece conter referência direta a “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, poema que apareceu em 1930, no livro *Libertinagem*, com tiragem de 500 exemplares, custeada pelo autor⁹⁵. A despeito da sensação de que esse poema não é tão bem acabado como outros do livro, é significativa a maneira como a *musa* recebeu tratamento inusitado, visto que inserida em versos sem ritmo algum, cuja sensação é de leitura truncada, a ponto de seus versos não terem beleza. Assim, se Pasárgada anuncia uma perspectiva de liberdade (ainda que banhada em certa ironia) em face de determinados problemas...

*Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar⁹⁶.*

... os versos de Cabral estão repleto de desencontros, que ganham cores mais fortes se levarmos em conta a carência do ritmo que encontramos nos versos de Bandeira. Isso ocorre em parte porque o poema pode ser interpretado como sinal de que, naquele momento, ainda não podemos

⁹⁴ Cf. MELO NETO, 1999: 47.

⁹⁵ Cf. BANDEIRA, 1993:22.

⁹⁶ Ibidem, 144.

apostar, com total segurança, em escritor dono de seus recursos estilísticos. Em parte, a angústia que a leitura desses versos deixa entrever é reveladora, mais uma vez, de lembranças não menos tensas da infância tumultuada do poeta.

Um dos índices de consagração nessa época era pertencer ao seleto grupo de escritores cujos nomes constavam dos catálogos das editoras mais importantes (entre elas, Globo, Companhia Editora Nacional, José Olympio, Pongetti e Melhoramentos). É claro que existiam outras, mais modestas, mais voltadas para a edição de obras poéticas (Saber, Milone, Grifo, Orion, Zélio Valverde, Bedeschi, Labor, Guarani, Athena e outras tantas). Entretanto, o maior reconhecimento simbólico e as cifras econômicas mais altas (ainda que modestas se comparadas aos valores do mercado editorial atual) pertenciam aos catálogos das grandes.

O problema dos direitos autorais era (e continua a ser), então, evidente e muito mal resolvido. No texto sobre a reunião, de 1942, que teve como tema a formação de uma associação de escritores na sociedade brasileira, um dos desafios era estabelecer critérios objetivos (a serem reconhecidos e obedecidos) para a os retornos econômicos referentes ao trabalho intelectual. A seguinte passagem ilustra bem a preocupação e o desafio da época:

Em certos meios – e não só onde reina uma mentalidade de colegiais enamorados das letras ou de amadores que se sentem pagos pela simples publicação de seus escritos, - persiste a concepção de que ao escritor não cabe necessariamente a retribuição econômica, material, pecuniária do seu trabalho, de que a atividade literária não é de natureza a exigir obrigatoriamente pagamento, porque não corresponde ao exercício de um ofício ou profissão que imponha sempre e sempre remuneração pecuniária⁹⁷.

O que chamamos de consagração não é um processo simples. Exemplo: no mesmo artigo em que analisa a estréia de João Cabral de Melo Neto, Antonio Candido dedica uma pequena parte do texto para comentar o livro *Anjo dos Abismos*, de Rui Guilherme Barata⁹⁸, escritor paraense. Apesar

⁹⁷ Cf. Anuário Brasileiro de Literatura, vol.3, 197.

⁹⁸ Rui Guilherme Barata (1920-1990) nasceu no Pará e publicou seus primeiros poemas na Revista *Terra Imatura*. Entre 1946 e 1949, colaborou no Suplemento Literário da *Folha do*

de ele ser tão jovem quanto Cabral (ambos nasceram em 1920), um contraste salta aos olhos: seu livro saiu com o prestigioso selo José Olympio (fato incomum para um estreante). Entretanto, Candido afirma que João Cabral “já se apresenta de posse dos seus meios pessoais de expressão”, enquanto “o paraense ainda se encontra preso demais à imitação” (referindo-se ao fato de que a obra poética de Rui Guilherme Barata pode ser situada no mesmo registro da produção de Augusto Frederico Schmidt⁹⁹, à qual seu estilo se assemelha bastante, ainda que, de acordo com o crítico, não chegue a ser um pastiche e / ou simulacro – eis um dos riscos, de que falamos há pouco, ao qual Cabral estava sujeito).

Valendo-se talvez de certos contatos pessoais e atuando sob a sombra de um escritor já então bem reconhecido, Rui Guilherme Barata teve sucesso ao obter abertura editorial na José Olympio. Não obstante, causa forte impressão o fato de que sete das oito colunas que compõem o texto de Antonio Candido tenham sido preenchidas com a apreciação do escritor pernambucano, e somente uma breve nota verse sobre o escritor paraense. O posicionamento de Candido, elogiando mais a obra de Cabral, igualmente novato, que pedia passagem com pequeno livro de poemas editado pelo autor com ajuda de seus familiares, pode ser compreendido (apenas uma hipótese) como desafio de crítico neófito, disposto a suspender a relação direta que poderia ser feita entre publicação por grande casa editorial, prestígio e qualidade literária. O crítico parece ter tido em mente que a realidade literária de uma época extrapola a aparência (a face mais visível) das publicações encabeçadas pelos grandes grupos editoriais.

O que temos aqui? Um aspirante a crítico que procurava estar atento às produções novas emergentes no cenário cultural brasileiro, a ponto de os

Norte, em seu estado natal. No Dicionário Literário Brasileiro, consta também a seguinte referência: “O poeta mais representativo de sua geração, marcou os mais novos. Poesia de excelente nível” (cf. MENEZES, 1978: 84).

⁹⁹ Augusto Frederico Schmidt (1906-1965) nasceu numa família rica. Seu pai chegou a fazer estudos na Inglaterra e o próprio Schmidt passou parte da infância na Suíça. Entre 1924 e 1926, ligou-se aos escritores Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Ribeiro Couto. Trabalhou no comércio, na indústria e no jornalismo. Chegou a fundar uma editora. Seu selo tornou-se divulgador do modernismo e da literatura do nordeste e, entre os nomes editados, estão Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, Jorge Amado e o próprio João Cabral de Melo Neto. Participou do governo JK. Nas letras brasileiras, chegou a ser comparado a poetas do porte de Drummond e Bandeira (cf. *ibidem*: 621). De João Cabral, a editora de Schmidt (Amigos da Poesia) publicou *O Engenheiro*, em 1945.

aspectos relacionados à análise estética se sobrepõem à sua formação como sociólogo. Se havia grandes críticos engajados na defesa de tratamentos literários que combinassem análises histórico-sociais como mais promissoras para a compreensão da vida literária nacional, ao menos nesse texto os condicionantes históricos não estão presentes de forma sólida. Mesmo na parte que cabe ao tratamento estético, soa forçoso (à luz do poema anterior – “As amadas”) afirmar que o novo escritor já controlasse seus meios de expressão. Pode ser sugestiva ponderação então feita por Milliet, a propósito de Antonio Candido, que, segundo ele, demonstrava excesso de seriedade, era erudito e tinha mais segurança de pensamento do que de estilo. Além do mais, era excessivamente respeitoso, **“propenso a valorizar com alguma ênfase as qualidades dos criticados ou a atenuar-lhe os defeitos”**¹⁰⁰. O jovem crítico tinha dotes invejáveis que, entretanto, não chegavam a minar certo ceticismo (ou, ao menos, um sentimento de esperar para ver) de Milliet:

Não sei se dentro de dez anos, ou vinte, poderei ainda olhar com a mesma satisfação para esses moços que já serão homens maduros e talvez ocupem postos de comando em nosso país. Com a idade, certo ceticismo cômodo se infiltrará em muitas almas, certo cansaço deliçoso invadirá outras.

*As melhores poderão acabar na mais negra misantropia... Contudo resta-nos sempre a esperança de que os homens mudem, de que a evolução das gerações não se repita numa semelhança desanimadora. A idéia de progresso moral persiste viva em nós, em que pesem todos os desmentidos da história e da experiência*¹⁰¹.

Mas como ponderar com precisão as peculiaridades de *Pedra do Sono* e sua relação com certo jeito de fazer crítica literária no Brasil (com grandes marcas de amadorismo, diletantismo e perseguições muitas vezes pessoais)? Tomemos o exemplo de “Poema”, que abre o livro:

*Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros.*

¹⁰⁰ Cf. CAMPOS, 2006:51-52.

¹⁰¹ Idem, 53.

*Mulheres vão e vêm nadando
em rios invisíveis.
Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas.*

*Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto¹⁰².*

Antonio Candido apresentou os versos de Cabral, nessa primeira tentativa poética do pernambucano (falamos do livro como um todo), como resultado de minucioso processo de construção poética. Sob o olhar do jovem crítico, os temas movediços e algo abstratos, de difícil tratamento poético, expressam a fusão entre cubismo e surrealismo, plenamente controlada pela vontade consciente do autor. Trata-se de feitura poética hermética e de perspicaz valorização do jogo entre palavras, cujo resultado sugere a seguinte metáfora: são “estereogramas poéticos”¹⁰³.

Podemos acrescentar: os versos de “Poema” (de qualidade e criatividade muito superiores aos versos de “As amadas”) estão afinados com o “espírito” cosmopolita das modernas metrópoles. No primeiro deles, os equipamentos técnicos usados para aguçar o olhar e agilizar a locomoção (automóveis, telescópios, visões mecânicas); no segundo, uma seqüência de imagens muito afinada com os efeitos psíquicos descritos por Simmel, em *As grandes cidades e a vida do espírito*¹⁰⁴, e o próprio tema onírico, cujo fluxo não obedece à progressividade do tempo linear.

Essa distinção entre, digamos, a temporalidade linear do calendário e uma temporalidade do onírico e das vivências aflora também noutro poema do mesmo livro, intitulado, “O Poeta”. Eis uma das estrofes:

*Ora, na sala do poeta o relógio
marcava horas que ninguém vivera.
O telefone nem mulher nem sobrado,
ao telefone o pássaro-trovão¹⁰⁵.*

Vale a pena recorrer a Simmel, sobretudo quando discorre sobre a afinidade entre o psiquismo do indivíduo metropolitano e a realidade da grande

¹⁰² Cf. MELO NETO, 1999:43.

¹⁰³ Cf. CANDIDO, 1943:5.

¹⁰⁴ Cf. SIMMEL, 2005. O texto de Simmel é de 1903.

¹⁰⁵ Cf. MELO NETO, 1999:53.

cidade, para apreciarmos de maneira mais profícua a intensidade existente nos versos de “Dentro da perda da memória” (mostrado a seguir), com seu jogo fluido de imagens, sem qualquer nexos pautado pela racionalidade cotidiana convencional. Para Simmel, às condições de vida encontradas nas grandes metrópoles corresponde uma vida subjetiva mais intensa, incitada por estímulos imagéticos e sonoros mais frenéticos (novo desafio à capacidade humana de entendimento de sua realidade). O menor intervalo de tempo entre as sensações e impressões, cada vez mais inusitadas, faz da grande cidade e de seu tipo humano realidades sociais e históricas distintas quando comparadas às das cidades pequenas, à vida campestre e seus habitantes¹⁰⁶.

*Dentro da perda da memória
uma mulher azul estava deitada
que escondia entre os braços
desses pássaros friíssimos
que a lua sopra alta noite
nos ombros nus do retrato.*

*E do retrato nasciam duas flores
(dois olhos dois seios dois clarinetes)
que em certas horas do dia
cresciam prodigiosamente
para que as bicicletas de meu desespero
corressem sobre seus cabelos.*

*E nas bicicletas que eram poemas
chegavam meus amigos alucinados.
sentados em desordem aparente,
ei-los a engolir regularmente seus relógios
enquanto o hierofante armado cavaleiro
movia inutilmente seu único braço¹⁰⁷.*

A criatividade expressa na construção e na articulação das imagens, já presentes no poema “Infância”, foi radicalizada nos versos anteriores. A imagem de bicicletas correndo sobre os cabelos de uma mulher azul, bicicletas que, na verdade, eram poemas originados no desespero do poeta, pode ser tomada como exemplo empírico de literatura ajustada à intensidade da vida espiritual do homem metropolitano. Somente na grande cidade é possível encontrar as instituições (escolas, universidades, academias de arte, livrarias, bibliotecas) e as experiências cotidianas que oferecem aos seus habitantes as

¹⁰⁶ Cf. SIMMEL, 2005:577-578.

¹⁰⁷ Cf. MELO NETO, 1999:43-45.

condições necessárias à formação e refinamento do “paladar” ajustado a essa poesia.

“Poema” e “Dentro da perda da memória” sugerem exercício poético de transposição dos temas da pintura surrealista (à maneira de Salvador Dalí, por exemplo), re-elaborados no registro da plástica poética, com uma peculiaridade que não encontramos, por exemplo, nos versos de “As amadas”: nos dois últimos poemas, os versos contêm cadência que demonstra preocupação em inserir, na criação literária, os movimentos característicos da vida moderna e seus equipamentos técnicos. Movimentos intensos e rápidos, representados pelos automóveis, pelos amigos alucinados e até mesmo pela imagem de flores nascidas de retratos, que nos deixam com a sensação de filmagem de floração, posteriormente apresentada com velocidade acelerada, de modo a ser possível ver, na tela, todo o desabrochar que escapa ao olho nu¹⁰⁸.

Recife tinha ares de cosmopolitismo. Dotada de consulados e grande quantidade de comunidades estrangeiras, equipada com portos e caracterizada por estilo de vida dinâmico, a capital contrapunha-se à *“atmosfera modorrenta da Zona da Mata”* e à *“vida rígida e austera do interior, mundos que os nordestinos urbanos viam como imagens de atraso e selvageria”*¹⁰⁹. Pelo menos os intelectuais pernambucanos se esforçaram muito para situá-la no centro de seu universo regional¹¹⁰.

O poema acima transcrito não foi construído somente com imagens. Alguns verbos empregados (nascer, crescer, correr, engolir) reforçam a noção de movimento ou processo, como na diferença entre pintura e tela de cinema. Se Candido fez analogia com a arte surrealista e cubista, para dar conta do elemento dinâmico existente no poema, parece-nos também adequado a propósito invocar trecho de Walter Benjamin sobre o dadaísmo, em que ganham destaque a dissolução da fronteira entre sono e vigília e a frenética e inusitada seqüência de imagens (destroçando qualquer referência a sentidos que deveriam ser comunicados). Eis o trecho:

¹⁰⁸ É bom lembrar que a visão moderna deve ser pensada a partir das mudanças ligadas aos equipamentos que alteram historicamente o olhar humano (máquina fotográfica, televisão, cinema). Não é à toa que, sugestivamente, o olhar do poeta é representado em conjunto com telescópios, logo no primeiro verso de “Poema”.

¹⁰⁹ Cf. LEVINE: 1997:141.

¹¹⁰ Ibidem, 140.

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos 'sentido'. A imagem e a linguagem passam na frente¹¹¹.

Há outra peculiaridade instigante nos versos de Cabral, sobretudo quando é lido o último poema acima transcrito: os verbos que sinalizam movimentos conferem a sensação não de estereograma ou pintura surreal-cubista, mas sim de artefato cinematográfico mesmo, cujos atuais recursos técnicos talvez ofereçam condições mais adequadas para, digamos, verter esses versos para a linguagem do cinema¹¹². A feição dessa arte da sala escura cabe igualmente bem a “Poema”. Em seus versos, o poeta criou certo distanciamento em relação a si mesmo (alienação extrema do eu, culminando com a visão do próprio corpo, inerte, no último verso ¹¹³), como se a vida (rua) e a intimidade (alma) fossem projetadas na tela de cinema e fosse possível assisti-las, com a mediação de olhares e visões mecânicas. Esse recurso torna “Poema” um bom exemplo de articulação entre construção poética e o estado de espírito exigido pela modernidade. A justaposição das palavras causa no leitor efeito semelhante à frenética seqüência de imagens possibilitada pelos equipamentos de projeção.

A essa altura, podemos fazer uso de algumas informações referentes às atividades cinematográficas em Pernambuco. Segundo o IBGE, em 1944, esse estado possuía 47 cinemas, valor inferior às 104 e 259 salas do Distrito Federal e São Paulo, respectivamente. Número muito inferior, não obstante o fato de que há um aspecto relevante, ligado à relação entre o número de expectadores e de sessões naquele ano. Em Pernambuco, houve um total de 7.829.675 de expectadores em 22.792 sessões realizadas, o que nos deixa com a média de 343,5 pessoas/sessão. No Distrito Federal, houve 17.381.681 expectadores em 51.222 sessões (339,3 pessoas/sessão). Em São Paulo, por sua vez, o IBGE computou 43.076.529 pessoas em 134.646 sessões (319,9

¹¹¹ Cf. BENJAMIN, 1994: 22.

¹¹² Gledson faz referência à relação entre literatura, rádio e cinema na poesia de João Cabral de Melo Neto (cf. GLEDSON: 2003:273).

¹¹³ Ibidem, 181.

peças/sessão). Por esses valores, pode-se concluir que, se o número absoluto de salas de projeção e de público é muito inferior aos apresentados pelo Distrito Federal e pelo estado de São Paulo (pólos dinâmicos do país), a maior média de público em Pernambuco é reveladora da intensidade com que a sétima arte estava presente na vida das pessoas (obviamente, essas informações devem se referir às cidades de Recife e Olinda)¹¹⁴.

A essas informações, podemos acrescentar duas outras muito significativas em termos da intensidade com que João Cabral de Melo Neto experimentou o cinema em sua vida. A primeira, trecho de entrevista concedida a Júlio César Lobo, no jornal A Tarde, de 26 de outubro de 1987:

Eu gosto muito de cinema. Gostava, porque hoje eu não gosto de nada que me faça sair de casa. Mas quando eu servi em Londres, eu me interessei por cinema. O cinema falado apareceu em Pernambuco por volta de 1929 para 1930, de forma que os clássicos do cinema eu não tinha tido a oportunidade de ver, mas quando eu estive em Londres existiam muitos cineclubes – eu era membro de uns seis ou sete deles – e esses cineclubes passavam muitos clássicos do cinema. Praticamente, não vi nenhum filme da época atual, porque os cineclubes exibiam um filme por semana, eu só via os dos cineclubes. Hoje em dia, eu saio pouco de casa, mas me interessa muito o cinema¹¹⁵.

Como complemento a essa declaração feita em retrospectiva, podemos nos valer do capítulo intitulado Primeiros Poemas, incluído na edição da Nova Aguilar da Obra Completa de João Cabral de Melo Neto. Dentre os poemas incluídos nesse capítulo (escritos entre 1937 e 1940), há “Episódios para cinema”, o que pode ser interpretado como indício do interesse de Cabral pelo cinema, a ponto de escrever sobre o tema. São quatro os episódios, dos quais destacamos o número II:

Na terceira esquina, sem transição aparecem anjos. Não eram anjos de fogo nem estavam vestidos de policiais. Mas diante deles os homens mais humildes passaram a assumir formas mais descompassadas. Enquanto isso um terror silencioso se apoderava de outros, multiplicando-lhes os gestos com que improvisavam aquelas explicações matinais: VOCABULÁRIO! CARBURADOR! CINEMATÓGRAFO! Um rosto violento (teu rosto) se foi delineando nos cartazes

¹¹⁴ FONTE: Serviço de estatística da Educação e Saúde. Valores extraídos de: Anuário estatístico do Brasil 1941/1945. Rio de Janeiro: IBGE, v. 6, 1946.

¹¹⁵ Cf. ATAHYDE, 1998:19-20.

da parede. E, imperceptível, começou a circular por debaixo dos bancos a certeza de que não mais haveria espetáculos nos cinemas¹¹⁶.

Retomando o fio da meada, Benjamin trata de manifestações artísticas (dadaísmo e, em outros textos, o surrealismo) em que as obras eram concebidas na dissolução dos limites entre sono e vigília. Apesar de, na defesa de sua poética, Cabral apoiar-se especificamente no sono, o efeito é o mesmo: versos que rompem a lógica cotidiana dos eventos, em combinações muito peculiares entre som e imagem (conteúdo e forma), sinalizando fatura literária muito peculiar, se comparada com textos descritivos de locais, pessoas e emoções. Por essa aproximação entre Benjamin e Cabral e pelas palavras de Antonio Candido, *Pedra do Sono* pode ser considerado um caso da aclimação do surrealismo poético em terras brasileiras (e de tema muito caro à psicanálise como objeto de exercício literário).

Mais tarde, Lauro Escorel faria uso do arsenal psicanalítico em sua interpretação da obra cabralina. Para ele, *Pedra do Sono* era expressão dos dilemas enfrentados pelo adolescente, enraizados nos conflito entre a consciência (ainda titubeante) e o inconsciente¹¹⁷.

Há, porém, uma diferença: diversamente da posição manifesta pelo filósofo alemão, não encontramos em “Dentro da Perda da Memória” (ou no livro como um todo) a conotação política dada por Benjamin às artes dadaísta e surrealista. No poema de João Cabral e nas circunstâncias sob as quais foi escrito, não há indícios de que seja possível interpretá-lo como ato contrário à hegemonia da burguesia ou única arte em sintonia com os princípios do *Manifesto Comunista*¹¹⁸. Isso só seria possível se política fosse entendida em termos mais restritos, no registro do ingresso nessa micro-sociedade chamada literatura. Nesse sentido, *Pedra do Sono* teria sido investimento pautado pelas exigências feitas a quem deseja existir no campo literário. Isso quer dizer ocupar uma posição, gerar reações, inserir-se em rede de relações determinadas, redefinindo, com sua presença e suas obras, as condições simbólicas de produção e análise literárias¹¹⁹.

¹¹⁶ Cf. MELO NETO, 1999:808.

¹¹⁷ Cf. ESCOREL, 2001:11.

¹¹⁸ BENJAMIN, 1994:34-35.

¹¹⁹ Cf. BOURDIEU, 2002:42.

Vale também lembrar a aproximação feita por Benjamin entre arte dadaísta e cinema, que se cruzam no ponto em que o “efeito de choque” provocado no espectador assemelha-se às condições que, segundo Simmel, intensificam a vida do espírito na metrópole. Para Benjamin, “o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo”¹²⁰. O livro de Cabral provoca e exige do leitor o choque como forma de usufruto estético. Isso dá significado ao fato de que os dois críticos aqui mencionados (Antonio Candido e Sergio Buarque de Holanda) estavam nesse momento situados no eixo Rio-São Paulo, *locus* onde mais amplamente se constituiu a vida metropolitana (no sentido que lhe atribuíram Benjamin e Simmel) na sociedade brasileira.

Entretanto, vale perguntar: que relação pode ser estabelecida entre a vida metropolitana, os versos de Cabral e a recepção crítica que tiveram? A cultura francesa (Paris é uma das grandes cidades européias com ar metropolitano¹²¹), profundamente presente na elite brasileira do período, foi aspecto a servir de elo entre o poeta pernambucano e a crítica centro-sulina, elo favorável à recepção de Cabral fora de Pernambuco. Curiosamente, ao propor um livro de poemas destoante da efervescência regionalista dos anos 1930, seu esforço para ingressar na literatura brasileira deu-se pela mediação da cultura francesa (Mallarmé e Valéry). Nesse sentido, *Pedra do Sono* funcionou como indicador do cultivo literário empreendido por seu autor, sinal de cosmopolitismo muito agradável a certo modo de fazer crítica literária (do qual Candido se esforçava para ser um representante) e às transformações com as quais a crítica e as ciências sociais lidavam naquele momento.

¹²⁰ Cf. BENJAMIN, 1994:191-192.

¹²¹ No texto Paris, capital do século XIX (Exposé de 1939), Benjamin dá-nos algumas pistas para pensarmos sobre transformações modernizantes, que davam à capital francesa silhueta moderna de local difusor de cultura. Nessas páginas, há reflexões sobre o uso arquitetônico do ferro nas grandes construções do período; o tom moderno das poesias de Baudelaire; e a relação entre transformações urbanísticas e capital financeiro, de que as ações do Barão de Haussmann foram o emblema mais significativo. Aliás, dessas mudanças urbanas afloram sensações de mal-estar, tão características das análises sobre a formação da modernidade, contempladas no seguinte trecho: “Os moradores da cidade não se sentem mais em casa; começam a ter consciência do caráter desumano da grande cidade. A obra monumental de Máxime Du Camp, Paris, deve sua existência a essa tomada de consciência. As gravuras de Meryon (por volta de 1850) constituem a máscara mortuária da velha Paris (cf. BENJAMIN, 2007:55; 63-4).

No seminário “Redes Intelectuais e História Social da Cultura”¹²², Maria Arminda do Nascimento Arruda apresentou a conferência “Metrópole e Cultura no Meio do Século XX”, cujo tema central, para além da autonomia do fenômeno cultural (livre, portanto, de constrangimentos sociais) ou de sua condição de reflexo de condições socioeconômicas, foi a conexão entre metropolização e cultura. Essa abordagem parece decisiva para enfrentar o desafio de explicar o surgimento de escritores como Machado de Assis, Jorge Luís Borges e Guimarães Rosa em sociedades periféricas. Foram pelo menos quatro as vertentes que viabilizaram a discussão dos nexos sociais que articulam vida metropolitana e produção de obras e instituições culturais: (1) a sociabilidade metropolitana como base para refletir a respeito do novo modernismo (relacionado à morte de Mario de Andrade, em 1945); (2) a ação da burguesia industrial (com destaque para a ascensão de migrantes a essa condição) na constituição de novas instituições culturais; (3) a mobilidade social ascendente e sua articulação com as possibilidades de um projeto civilizador no qual os intelectuais tivessem papel central (atenção especial aos entraves sociais que travancaram esse processo e geraram promessas não-realizadas); e (4) a formação de condições sociais muito peculiares que transformaram São Paulo em “solo” onde floresceram miríades de linguagens artísticas (literárias, dramáticas, plásticas e científicas).

Nos anos 1950, a poesia concreta era emblema da identificação da linguagem com as novas imagens produzidas no torvelinho da formação da sociedade de massas em São Paulo, *locus* da modernização do país, que, aos poucos, rompia as amarras com o passado. Para os concretos, por meio de aproximações entre a literatura e as artes plásticas, a palavra era objeto e, portanto, recusada em sua função usual de expressão de certos conteúdos¹²³.

Décio Pignatari, importante nome do movimento concreto, via em João Cabral de Melo Neto um poeta de “conteúdo-construção” (em oposição aos

¹²² O evento foi realizado nos dias 12 e 13 de agosto de 2004, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Particularmente significativas foram as palestras que Adrián Gorelik e Maria Arminda do Nascimento Arruda expuseram, respectivamente intituladas “A produção da ‘cidade latino-americana’” e “Metrópole e cultura no meio século XX”. Os debatedores foram José Lira, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) e Fernando Pinheiro, do Depto. de Sociologia da FFLCH/USP.

¹²³ Cf. ARRUDA, 2001:334, 341, 349, 366.

poetas de “conteúdo-expressão”¹²⁴. Em texto de 1971, afirmava que a poesia de Cabral era resultado da tomada de consciência por ele de que a prática poética não se limitava a transmitir mensagens. A palavra não poderia ser mero apoio, suporte e veículo de conteúdos, mas, ao contrário, era o objeto central do poema e deveria ser construída, desconstruída e reconstruída.

A análise de Pignatari corria paralela ao diagnóstico que fazia sobre o tempo: para ele, desde a ascensão da burguesia ao poder e a Revolução Industrial, a arte e o artista tiveram sua condição redefinida de tal modo que se tornava inviável (um erro mesmo) insistir no tipo de poesia praticado até então. Era preciso dar respostas concretas (com o perdão do trocadilho!) à crise do artesanato, da poesia e do verso¹²⁵.

Deve ser chamada a atenção para o fato de que, tanto nos versos de João Cabral de Melo Neto como na mobilização da tecnologia de produção de imagens feita por Antonio Candido para caracterizar sua crítica, se está diante daquilo que Flora Süssekind, em 1987, chamou de “**Cinematógrafo de Letras**”, para caracterizar um conjunto de transformações textuais, estilísticas e profissionais ocorridas no Brasil, entre os anos de 1870 e 1920. De algum modo, ambos concorreram para que fossem introduzidos na literatura recursos técnicos ligados ao jornalismo, à fotografia, ao rádio e ao cinema.

Na relação entre os textos literários e a nova paisagem técnico-industrial, teve início complexo processo de profissionalização do escritor e da produção literária (tomando como tema esse novo ambiente, ajustando-se a ele, como no caso dos textos moldados segundo espaços e periodicidades de

¹²⁴ Pignatari tenta dar conta de transformações sociais e técnicas que “exigiam” dos artistas redefinições em seu trabalho literário, a fim de que fosse possível realizar não apenas literatura capaz de superar a (falsa) oposição entre conteúdo e forma, mas também uma nova maneira de trabalhar os textos, capaz de incorporar elementos de outras manifestações estéticas (sobretudo as visuais – pintura, escultura, cinema), pensando, simultaneamente, na própria presença da literatura nos demais campos da produção artística humana. Assim, ser um poeta de “conteúdo-construção”, segundo Pignatari, é ser capaz de integrar os elementos temáticos aos aspectos de construção (forma), não somente para encontrar a forma que seja adequada à expressão de certo conteúdo (aquela não pode ficar sujeita a este), mas para que a construção (visual) seja também elemento significativo do fazer literário. Enfim, não se trata de pensar essa ou aquela arte, mas em novo patamar de integração, para o qual o neologismo *verbocovisual* é usado pelo autor como símbolo de seu modo de pensar. Em suma, trata-se de novo momento sócio-histórico em que “(...) a arte e o artista são obrigados a defrontar-se com a ciência e a indústria, resistindo-lhes, combatendo-as e adotando-adaptando-lhes os métodos e processos” (Cf. PIGNATARI, 2004:101).

¹²⁵ Cf. PIGNATARI, 2004:99-119.

jornais, ou, enfim, inscrevendo e redefinindo as novas técnicas como objeto de construção estética)¹²⁶.

Eis aqui um ponto importante: estamos diante de uma aproximação entre escritor e crítico, semelhante àquela apontada por Pierre Bourdieu, quando afirmou a “influência” do crítico sobre seus leitores e disse ser isso possível graças à existência de similitude estrutural entre suas visões de mundo, de gostos e *habitus*¹²⁷. Havia (há) semelhanças subjetivas e estruturais (ou diferenças, dependendo do caso) entre aspirantes a posições de destaque na literatura brasileira, que ganhavam (ganham) expressão nos posicionamentos mútuos favoráveis (ou em análises negativas e intrigas pessoais, enfim).

A feição cinematográfica do texto de João Cabral de Melo Neto; a mobilização de termos referentes ao ambiente técnico-industrial e sua re-elaboração num registro poético totalmente distinto do tom regionalista, que explora o colorido local (são versos totalmente des-territorializados, que nada dizem sobre Pernambuco – ao menos nesse momento) sinalizam produção poética estruturalmente feita para deleite de escritores e críticos localizados no centro-sul do país. Também deixam claro que seu escritor está apto a migrar (ainda que submetido a toda sorte de constrangimentos econômicos e sociais sob os quais migrar era questão de necessidade e não de escolha).

Pedra do Sono é poesia moderna, arte de escritor mergulhado nas tensões que caracterizam a vida na modernidade. Segundo Lauro Escorel, o título faz referência à passagem do sonho de Jacó, do livro de Gênesis. O trecho em questão deve ser inserido aqui, como forma de apresentar a proposta analítica de Escorel e também para melhor trabalhar a relação em nossa própria construção analítica:

Jacó deixou Bersabéia e partiu para Harã. Coincidiu de ele chegar a certo lugar e nele passar a noite, pois o sol havia-se posto. Tomou uma das pedras do lugar, colocou-a sob a cabeça e dormiu nesse lugar. Teve um sonho: Eis que uma escada se erguia sobre a terra e o seu topo atingia o céu, e anjos de Deus subiam e desciam por ela! Eis que lahweh estava de pé diante dele e lhe disse: ‘Eu sou lahweh, o Deus de Abraão, teu pai, e o Deus de

¹²⁶ Cf. SÜSSEKIND, 2006: 15; 20-21; 26; 72; 74.

¹²⁷ Cf. BOURDIEU, 2002: 191.

*Isaac. A terra sobre a qual dormiste, eu a dou a ti e à tua descendência. Tua descendência se tornará numerosa como a poeira do solo; estender-te-ás para o ocidente e o oriente, para o norte e o sul, e todos os clãs da terra serão abençoados por ti e por tua descendência. **Eu estou contigo e te guardarei em todo lugar aonde fores, e te reconduzirei a esta terra, porque não te abandonarei enquanto não tiver realizado o que te prometi***¹²⁸.

A imagem aterradora e desconcertante à qual se liga o sagrado (e a imagem da aparição de Deus, em sonho) é convertida em conforto e apoio às angústias e problemas humanos. Ainda que ela seja perturbadora, Jacó sai da experiência com a garantia de um Deus que não o abandonará. Aqui, o tratamento lítero-religioso ainda é pré-moderno, no sentido de que a centralidade judaico-cristã está presente (como projeto teológico a ser construído e como vivência humana). Esse universo simbólico é pensado como capaz de oferecer, aos homens e mulheres, porto seguro para os problemas e interpretação unívoca sobre as experiências da vida. A certeza em relação ao amparo divino é afago para a alma.

Entretanto, se é tomado o “Poema de desintoxicação”, usado por Escorel em sua interpretação, a questão é outra.

*Em densas noites
com medo de tudo:
de um anjo que é cego
de um anjo que é mudo.
Raízes de árvores
enlaçam-me os sonhos
no ar sem aves
vagando tristonhos.
Eu penso o poema
da face sonhada,
metade de flor
metade apagada.
O poema inquieta
o papel e a sala.
Ante a face sonhada
o vazio se cala.
Ó face sonhada
de um silêncio de lua,
na noite da lâmpada
pressinto a tua.
Ó nascidas manhãs
que uma fada vai rindo,
sou o vulto longínquo*

¹²⁸ Cf. A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2001: 70. Grifo meu.

Já mencionamos o teor psicanalítico da interpretação sugerida por Escorel. Como argumento, ele destacou a referência aos anjos, um deles cego, o outro, mudo. Um anjo que nada vê (o inconsciente do autor), outro que vê, mas não pode dizer o que é visto (*“consciência não suficientemente amadurecida e articulada”*¹³⁰).

Essa representação de anjos que não oferecem qualquer orientação (recorrente nos versos desse livro, se nos lembramos do poema “Infância”), em conjunto com outros elementos, faz do poema não apenas índice da dimensão psicológica do autor. Ao contrário dos anjos do Gênesis, situados numa escada que liga o céu e a terra (eis o objetivo da religião - *religare*), no poema de Cabral, os anjos são sinônimos de desnorteamento (anjos caídos). Deles, no mundo moderno, não se pode esperar nada. As incertezas são reforçadas pela combinação de imagens desconcertantes: noite densa, sonhos enlaçados em raízes de árvores, tristeza, silêncio. “Poema de desintoxicação” pode ser lido como metáfora do conceito weberiano de “desencantamento do mundo”¹³¹, na acepção de perda do sentido.

No trecho do Gênesis, as incertezas terminam com o despertar e a memória da fala de Deus. No poema de João Cabral de Melo Neto, a solução última e decisiva não existe, restando apenas o tratamento dado pelos anseios convertidos em trabalho literário, aliás integrado na concepção do poema, entre os versos nono e vigésimo.

Esses traços poéticos de modernidade têm também outro sentido: indicam que Cabral mergulhava nos prelúdios de um diálogo com escritores e críticos situados no eixo Rio-São Paulo, trabalhando a partir de produtos culturais franceses (livros), importados e mediados pelo círculo de artistas reunidos em torno do escritor Willy Lewin¹³², em Recife, cuja residência

¹²⁹ Cf. CABRAL, 1999:45-46.

¹³⁰ Cf. ESCOREL, 2001:11.

¹³¹ Cf. WEBER, 2004:51; PIERUCCI, 2003:54; 150-166.

¹³² Willy Dinis Lewin teve formação tradicional de pessoa letrada, na capital pernambucana do início do século XX. Nascido em 1908, bacharelou-se pela Faculdade de Direito de Recife. Escreveu artigos para a imprensa recifense e também para outros jornais brasileiros (Correio da Manhã, O Estado de S. Paulo), sobretudo em suplementos literários, com críticas analíticas da literatura estrangeira. Foi redator do Correio Literário (do jornal Correio da Noite) e também

possuía uma biblioteca rica em obras vindas da França¹³³. Uma evidência sobre a resposta cabralina, direcionada aos críticos situados na região sudeste do país (destaque aqui para Antonio Candido), é encontrada em trecho de carta escrita a Manuel Bandeira, postada em Barcelona, em 3 de dezembro de 1949:

Ando com muita preguiça e lentidão trabalhando num poema sobre o nosso Capibaribe. A coisa é lenta porque estou tentando cortar com ela muitas amarras com minha passada literatura gagá e torre-de-marfim. Penso botar como epígrafe aqueles seus dois versos:

Capibaribe

- Capibaribe¹³⁴.

O trecho da epístola de João Cabral faz sentido como prova de que o escritor pernambucano buscava incorporar a crítica de Candido a seu primeiro livro, se levarmos em conta a expressão “*literatura gagá e torre-de-marfim*”, referência que parece diretamente vinculada à passagem de Candido citada em nota logo no início deste capítulo. O crítico paulista mencionava o hermetismo de *Pedra do Sono*, indicando que o livro do escritor pernambucano apresentava certo descompasso em relação ao sentido de comunicação que – na época – justificava as obras de arte. As menções ao “cúmulo do individualismo” e ao “personalismo narcisista” tocaram fundo o poeta, a ponto de levá-lo a repensar seus futuros empreendimentos¹³⁵. Vale recordar que a resposta de Sergio Milliet ao livro *O engenheiro*, publicada em 1946 (portanto, anterior à carta) reforçava o ponto de vista de Candido, ao ligar João Cabral a certo intelectualismo asfixiante. Ao que parece, este se mantinha atento às críticas e parecia refletir muito sobre elas. Aliás, a resposta de Álvaro Lins, também escrita em 1946, faz coro a esse aspecto de excessivo intelectualismo¹³⁶.

da Tribuna da Imprensa. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1943, onde faleceu em 1971 (cf. MENEZES, 1978:362).

¹³³ Cf. CASTELLO, 2006: 46-47.

¹³⁴ Cf. SÚSSEKIND, 2001:114.

¹³⁵ Cf. nota 29.

¹³⁶ Vale destacar que, em análise sobre Drummond, mais especificamente sobre seu livro *Sentimento do Mundo*, de 1940, Luiz Roncari afirma que uma importante questão da obra (e da época) é: como a poesia pode abrir-se para o mundo, de modo a deixar a torre de marfim de que se fala aqui? (cf. RONCARI, 2007:277).

Além da referência acima mencionada, feita diretamente às respostas críticas de Candido, Lins e Milliet, como cremos, há ainda duas informações relevantes. Em carta de 24 de julho de 1942, Manuel Bandeira escreve: “*Com um apertado abraço de felicitações e agradecimentos pela Pedra do Sono*”. Em outra, datada de 23 de abril de 1942, Drummond dá a entender ter sabido do livro de poemas de Cabral: “*Assim, quero apenas dizer-lhe que guarde o meu exemplar, pois quero ter a Pedra do Sono em bom papel, gostoso de se pegar*”¹³⁷. Na biografia escrita por José Castello, de 1992, há outro trecho significativo de como esse livro entrou no circuito da economia literária do Rio de Janeiro e São Paulo, passando pelas mãos dos escritores e suscitando opiniões:

[João Cabral] Não tem o mesmo prestígio com os poetas paulistas. Ao ser apresentado por Aníbal Machado a Oswald de Andrade, este, referindo-se a Pedra do Sono e se dirigindo unicamente a Aníbal, como se Cabral não estivesse presente, sentença: ‘Já li um livro dele. Frio, não?’¹³⁸”

É fecundo afirmar que a centralidade cultural de Recife, no nordeste do país, ofereceu condições a João Cabral de Melo Neto para tentar inserir-se no Rio de Janeiro, onde as condições sócio-literárias eram mais influentes e decisivas para as carreiras pessoais, por conta do número de revistas e jornais, teatros, cinemas, editoras e pela presença física da ABL. Isso sem falar que o fluxo de intelectuais formados em outros estados era amplo, tendo suas carreiras sido direcionadas para a capital federal, como se tivessem sido magnetizados e atraídos por forças presentes no centro-sul do país. Para os intelectuais pernambucanos, migrar era condição fundamental; muitos se viam a ela constrangidos (até mesmo para terem possibilidades de alçar vôos mais expressivos). As próprias trajetórias de Lewin e Lins, aqui mencionados, evidenciam essa necessidade.

A migração é aqui pensada não apenas como determinação social decisiva para a situação de boa parte da elite pernambucana, mas por certas peculiaridades da própria trajetória particular de João Cabral, cujo primeiro livro

¹³⁷ Cf. SÜSSEKIND, 2001:25, 177,

¹³⁸ Cf. CASTELLO, 2006:76.

teve resposta crítica mais interessada e detalhada no eixo Rio-São Paulo. Para melhor ponderar esse ponto, tomemos algumas citações de um texto intitulado “O mundo literário no Recife de outrora”, de Mário Sette¹³⁹, publicado em 1940, que mencionava a atração dos intelectuais nordestinos pela capital federal:

Os bicos de gás e as velas de estearina, na sua luz precária e vacilante, me acompanhavam até as madrugadas, testemunhando-me a ânsia de adolescente em saborear os livros, no labirinto dos seus entrecos ou na musicalidade dos seus estilos, até a última página.

O panorama social do Recife era bem limitado para que o literário se projetasse intensamente no nosso interesse de incipientes plumitivos. Estávamos naquela cidade provinciana, na dupla significação do adjetivo, em que se almoçava às 9 horas, jantava-se às 4 e dormia-se pacatamente às 8. Porque fazê-lo às 9 ou às 10 já constituía uma ‘estroinice’.

Traviata ou ária do baixo no Fausto, ou, então, nos saraus familiares em que, nos intervalos, das polcas e das quadrilhas, havia sempre um ‘poeta’, geralmente estudante de direito de cabeleira simbólica, a recitar as estrofes sentimentais de Casimiro de Abreu, enquanto uma moça á (sic) surdina ia desfiando as frases musicais da ‘Dalila’.

O cargo público era o meu sonho, como é ainda hoje de tantos outros. O pontozinho camarada, o ordenado certo, e até o papel para se rabiscar as poesias nas horas vagas¹⁴⁰.

O tom nostálgico e sentimentalista; o traço provinciano com que se refere ao Recife; a caracterização do “tipo-ideal” de poeta recifense, seus gostos literários e seu estilo de vida (cabeleira simbólica, estudantes de direito, leitura de estrofes sentimentais de Casimiro de Abreu etc.), enfim, nada mais distante da situação social e literária de João Cabral. “Infância”, “As amadas”, “Poema” e “De dentro da perda da memória” destoam da nostalgia e das estrofes sentimentais de Casimiro de Abreu. Não é com esse fio que seu poema é tecido.

¹³⁹ Mário Sette (1886-1950) nasceu e morreu em Recife. Chegou a estudar Humanidades no Rio de Janeiro, mas logo retornou à terra natal, onde trabalhou em escritório comercial. Escreveu crônicas, contos e comentários literários em vários jornais do Rio de Janeiro e de Recife, onde foi professor da Faculdade de Filosofia e do Colégio São José, membro da Academia Pernambucana de Letras e do Instituto Histórico e Arqueológico de Pernambuco. Escreveu vários poemas que nunca foram reunidos em livro (cf. MENEZES, 1978:627).

¹⁴⁰ Cf. Anuário Brasileiro de Literatura, vol.3, 1939: 242-243.

Sette salienta a articulação entre vida acadêmica e vida literária. Falando em “velha guarda” ou em “revolucionários”, marca um traço comum: a passagem pela Faculdade de Direito de Recife e a aquisição de capital simbólico comumente convertido em carreiras políticas, jurídicas, acadêmicas e jornalísticas. Essa conversão implicava flexibilidade, que permitia a fixação em jornais, faculdades ou promotorias na terra natal ou, mesmo, ampliava as chances de transferências relativamente tranqüilas para outros locais do país, sobretudo para o Distrito Federal, então situado no Rio de Janeiro, com destaque para as atividades políticas ou públicas (“o *pontozinho camarada*”).

João Cabral de Melo Neto destoa dessa marca (Faculdade de Direito) da elite intelectual pernambucana e isso pode ser considerado traço decisivo para a compreensão de sua produção poética e para a direção que o incipiente movimento de construção de sua carreira literária então apresentava. Ao permanecer fora da vida universitária, ficava alheio à grande instituição geradora de membros da elite intelectual que se alocavam em postos importantes da vida política, científica e artística local e mesmo nacional. Não teve em mãos um diploma que constituía considerável cacife nas disputas que envolviam posições de grande retorno econômico e social na sociedade brasileira.

Para que a importância da Faculdade de Direito de Recife seja avaliada, vale a pena lembrar que Fernando de Azevedo a considerou instituição central para a superação da segregação e isolamento da vida intelectual do norte do país. Além do mais, em conjunto com a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, oferecia cursos de qualidade, a ponto de ampliar a autonomia do Brasil em relação à Universidade de Coimbra, local para onde, por muitos anos, os filhos das elites políticas e econômicas se dirigiam para adquirirem formação bacharelesca. Em suma, Recife e São Paulo passaram a contar com duas instituições centrais para a vida do país, de onde saíam pessoas dotadas de elevada competência e onde eram recrutados profissionais para os campos da política, da administração pública, do jornalismo, das letras, do teatro, e do magistério, entre outros.¹⁴¹

Não tendo passado pela socialização intelectual à moda das elites da época, o autodidatismo de Cabral precisava demonstrar força. Estava fechado

¹⁴¹ Cf. AZEVEDO, 1963:285, 288.

para ele um leque comum de possibilidades e, portanto, as exigências da vida surgiam como possível ameaça aos primeiros anseios literários desse homem de Pernambuco, e poderiam ser silenciados dependendo dos constrangimentos econômicos. Aliás, vendo-se diante da necessidade de construir sua vida em condições bem adversas em relação às de seus irmãos mais velhos e de seus ascendentes (todos eles ligados à política e / ou ao direito), não é estranho ver versos tão impregnados de medo, angústias e incertezas.

Sobre a literatura, a distância em relação à vida acadêmica pode ter dado ao autor, sem que fosse percebido, o distanciamento social (em relação a todo um círculo de sociabilidade e produção de idéias) necessário para que desenvolvesse obra peculiar, destoante e original em relação ao que era produzido na época.

Em ***Pedra do Sono*** encontramos os seguintes versos, muito significativos dos percalços que um filho de tradicional, mas decadente, família pernambucana teria de enfrentar para dar conta das exigências da vida, desconhecidas (e assustadoras) se consideradas as expectativas subjetivas alimentadas anteriormente, quando ainda existiam capitais econômicos e simbólicos não dilapidados pela crise familiar:

*Todas as transformações
todos os imprevistos
se davam sem o meu consentimento¹⁴².*

Em reportagem veiculada no jornal O Globo, do Rio de Janeiro, em 16 de agosto de 1968, intitulada “João Cabral de Melo Neto: as idéias de uma cabeça que dói”¹⁴³, há dados que esclarecem as angústias enfrentadas pelo jovem Cabral em suas tentativas de dar conta das exigências da vida:

Uma passagem kafquiiana: na mocidade, foi desprezado e censurado pelo gerente da Companhia de Seguros Aliança da Bahia, onde trabalhava, contraindo, na época, um forte complexo de inutilidade e inferioridade. Batia à máquina e fazia serviços ordinários, incompatíveis com seu nível cultural. Em luta com o chefe, adquiriu a dor-de-cabeça incontrolável. Hoje, o poeta está convicto de que o gerente era louco.

¹⁴² Cf. MELO NETO, 1999: 43; MICELI, 2001b:1.

¹⁴³ Pela cópia existente na ABL, não foi possível identificar o autor da reportagem.

Levando em conta esse constrangimento, o tom inusitado e fascinante do poema “Dentro da Perda da Memória” representa exercício talvez hercúleo de mudança do padrão normal na carreira de um filho da elite pernambucana, redefinição cujas chances de sucesso, inesperadamente, encontraram eco num jovem crítico (Antonio Candido), que também se arriscava a dizer algo sobre a literatura brasileira passada e contemporânea. Em virtude de sua condição, Candido também precisava acertar as apostas feitas nos textos em que se referia aos que aspiravam fazer parte do mundo das letras. Não defendemos que ele tenha sido o responsável pelo sucesso literário de Cabral (individualmente, ninguém tem esse poder), mas sim que a consagração (de críticos e escritores) é resultado de processo social complexo no qual o esforço e a produção de cada autor é somente um dos fatores decisivos. A consagração (ou o anonimato) é social, faz-se nas e pelas relações. Um novo livro muitas vezes serve para educar o olhar do crítico para idéias e formas não-usuais, às quais não está acostumado.

A crítica oferece um olhar externo, muitas vezes útil, revelando opiniões “objetivas” e distantes das do escritor, no sentido de que seu envolvimento é distinto daquele que o autor tem em relação ao próprio texto. Ela forma o parâmetro de distanciamento (praticamente impossível de ser atingido pelo escritor). Nesse sentido, para além dos posicionamentos favoráveis ou contrários, as análises podem ser úteis para que o iniciante consiga aos poucos refinar seu domínio sobre a língua na qual e pela qual procura constituir-se como escritor.

Não obstante, apostamos na idéia de que, acima da de Candido, a resposta crítica de Sergio Buarque de Holanda, por sua maior freqüência, maior refinamento e por ter sido realizada muito depois da estréia, teve mais peso na constituição da identidade e afirmação autoral de João Cabral de Melo Neto. Talvez por ter dado tempo ao tempo, aguardando que amadurecesse, Holanda pôde analisar melhor a fatura poética de Cabral, dispondo, para isso, de trunfo decisivo: uma seqüência de publicações. Nesse sentido, suas análises incorporaram uma seriação de poemas que dava margem a novas abordagens. Definitivamente, o escritor constrói-se e é construído com tempo.

CAPÍTULO II

Literatura e política: a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto

Mas outro dia, chegando ao balcãozinho do meu quarto de dormir, tive o meu momento de poesia e procurei fixá-lo nestas quatro linhas, que talvez agradem ao poeta-engenheiro:

Trecho de carta enviada por Manuel Bandeira a João Cabral de Melo Neto, de 30/06/1947.

Há muito tempo, muito tempo mesmo, não sentia uma tão grande alegria. Se eu fosse poeta, diria que foi como que um lindo raio de sol que brilhasse no meio de uma grande tempestade. Muito obrigada. Senti um enorme carinho por você, nesse momento.

Trecho de carta enviada por Bluma Wainer a Clarice Lispector, de 18/06/1946.

Precisamos ter cuidado com o uso da palavra “estréia”, pois, muitas vezes, ela pressupõe uma carreira já constituída em que se busca definir um início, após o desenrolar de toda a vida do artista e a publicação-exposição de suas obras. Esse começo indicaria o ponto mágico a partir do qual ocorreria a gênese de um artista cujo legado entraria, definitivamente, para a história da cultura (na arte, na literatura, na pintura etc.), como se o artista já estivesse potencialmente contido no indivíduo, fadado, por natureza, a ser o que se tornou por longo processo sócio-biográfico, no decorrer do qual sua vontade pessoal foi apenas um dos fatores relevantes.

Além do mais, a “estréia” parece definir um novelo (de vida) cuja linha se desenrolaria no decorrer do tempo, semelhante ao desdobrar de uma imagem límpida em seus contornos (imagem de artista muito mais do que de indivíduo), abstraindo o personagem de todas as formas de constrangimentos e tensões sócio-históricas nas quais cada um está mergulhado desde o nascimento. É como se o(a) artista em questão passasse por processo químico de decantação para separar (e mostrar ao público) apenas sua *persona* estética (com ou sem o seu consentimento e empenho, pois isso pode

ser resultado dos usos sociais que são feitos por críticos, jornalistas, escritores, intelectuais, enfim).

No lugar do equivocado conceito de “estréia”, podemos sugerir que João Cabral de Melo Neto se tenha envolvido nas questões de seu tempo logo que prestou concurso público para a função de assistente de seleção e, sendo aprovado, assumiu posição no antigo Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), em 1943, pouco antes do fim do primeiro governo Vargas. Dois anos depois, em 1945, obteve sucesso em seleção para o Itamaraty, enveredando pela carreira diplomática.

BRASIL: Cabral, assistente de seleção

Na sociedade brasileira, nos anos 1940, a política era o que poderia ser chamado de “a” questão do momento, para alguém com pretensões artísticas ou intelectuais, cujos rendimentos provinham de trabalho exercido na estrutura burocrática do Estado. Essa afirmação da política como determinante principal adquiriu alguns sentidos muito específicos: (1) ela aparecia como possibilidade concreta de obtenção dos meios de vida; (2) representava, de fato, a teia de constrangimentos aos quais os indivíduos estavam submetidos; (3) era posição à qual (e pela qual) era preciso dar respostas subjetivas e estéticas. Essa tripla caracterização fazia dela um ponto a partir do qual se torna(va) possível compreender as carreiras e produções de intelectuais e artistas do Brasil de então.

Considerado dessa forma, muito mais do que *Pedra do Sono*, o livro *O engenheiro*, publicado em 1945 pôde transformar-se em produto literário, no qual o leitor tem condições de apreender a especificidade histórica do momento em que Cabral buscava executar seus primeiros trabalhos poéticos. A análise que será aqui tentada pretende demonstrar essa possibilidade.

Para o novato que ele era, animado pela vontade de dedicar parte de sua vida à produção literária, nas circunstâncias de então, era preciso dar conta do seguinte problema: como fazer parte do aparelho de Estado forjado no primeiro período da administração de Getúlio Vargas na Presidência da República (1930-1945), tão marcado pelo autoritarismo, que cerceava a livre produção e circulação de idéias? Em outros termos, como impedir que aquela alternativa de sobrevivência econômica tornasse muda e estilhaçasse as

pretensões estéticas do jovem aspirante a escritor (mesmo sendo difícil saber até que ponto foi livre a escolha de João Cabral de Melo Neto, ainda que algum tipo de deliberação própria certamente tenha havido)?

Para dar conta dessas indagações e mapear, descritiva e analiticamente, as respostas dadas por esse pernambucano à sua situação, sobretudo as respostas poéticas, é necessário, antes de tudo, tentar recompor textualmente o significado da pertença aos quadros do Estado brasileiro nos idos de 1940. Nascido em 1920, sua vida transcorreu no torvelinho de profundas modificações políticas, econômicas, sociais e culturais.

Especificamente, a partir de 1930, a nação experimentou a ampliação e consolidação da ordem econômica e social capitalista, com todos os desdobramentos ligados a esse processo. Era necessário constituir redes de comunicação mais amplas e densas (para facilitar a circulação de mercadorias, informações e pessoas) e re-configurar o Estado, tornando-o mais apto para promover a integração do território nacional, tanto no relativo à formação do monopólio da violência física (legítima, nos termos weberianos), como no referente à capacidade de agir politicamente e levar a cabo formas de financiamento e investimento capazes de instituir um mercado interno de produção e consumo (industrialização, ampliação de setores de comércio e serviço, enfim). Era um momento em que a sociedade brasileira estava em vias de ser controlada pelo Estado racional e legal, como disse Silviano Santiago, em sua análise contrastiva dos ensaios *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda, e *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz.¹⁴⁴

O DASP tinha papel crucial no processo de formação do Estado. Era órgão central para o projeto sócio-político encabeçado por Getúlio Vargas, cujas principais linhas mestras eram a centralização do poder (na figura do presidente) e a multiplicação das tarefas, condição necessária para a constituição de estrutura tentacular capaz de implementar, gerenciar e controlar múltiplas tarefas. Tanto a elaboração de propostas orçamentárias quanto sua fiscalização eram da alçada desse órgão¹⁴⁵.

Tensões diretamente ligadas às forças sociais que animavam projetos distintos no concernente àquilo que era entendido por modernização

¹⁴⁴ Cf. SANTIAGO, 2006:223.

¹⁴⁵ Cf. FAUSTO, 2006:93-94.

atravessavam o país. Divisões que se manifestavam em termos de estratégias de ação tendo o futuro como perspectiva e que estavam ligadas a distintas concepções quanto aos meios políticos e econômicos mais adequados à concretização dos objetivos propostos. Anseios modernizadores e esforços favoráveis à manutenção de privilégios simbólicos, econômicos e políticos travavam luta intensa, com combinações historicamente inusitadas que podiam ser traduzidas como reveladoras de uma modernização conservadora.

Tratava-se de mudanças decisivas para a vida dos brasileiros e, particularmente, para a vida de João Cabral de Melo Neto. Vivendo a degradação da ordem social do nordeste, fundada sobre os antigos engenhos de açúcar (superados pelas modernas usinas), com repercussões diretas em sua família, ele já manifestava personalidade bem afinada com a constituição de nossa modernidade. Na carta em que interpela Drummond sobre as chances que teria de conseguir alguma colocação (emprego) no Rio de Janeiro, destino que se mostrava inevitável, em princípio, por motivos de saúde presentes desde a mocidade, deixava clara sua vergonha pelo pedido. Destacamos um Cabral vexado porque, no registro da modernidade, colocação é algo que se conquista (por mérito) e não que se recebe (por qualquer tipo de favorecimento¹⁴⁶).

O fator econômico também era crucial, na medida em que as tentativas de encontrar algum tipo de respaldo financeiro da família parecem ter sido vãs, muito provavelmente pela falta de condições de seu pai naquele momento. Vale a pena apresentar trechos da correspondência, postada em Recife e datada de 22 de setembro de 1942:

“Caro amigo

Carlos Drummond de Andrade,

Escrevo-lhe sobre um assunto de que sempre esperei não ter suficiente coragem para lhe falar¹⁴⁷. Certas circunstâncias atuais, porém, que geralmente têm o efeito de suspender ou impedir as coisas desta ordem, no meu caso veio dar um caráter de coisa necessária ao que antes era mais uma espécie de

¹⁴⁶ Sobre o “favor” como categoria analítica e mediação histórica da sociabilidade brasileira, vale a pena ler o texto “As idéias fora do lugar”, de Roberto Schwarz, incluído no livro *Ao vencedor as batatas* (Cf. SCHWARZ, 2000:9-31).

¹⁴⁷ Todos os grifos são nossos.

*desejo; desejo de aventura, desejo de variar, de mudar de ambiente, etc. **E que eu ia adiando, confesso que por certo pudor de incomodá-lo sobre um assunto cuja categoria não era de natureza a acabar com esse acanhamento, preferindo mesmo, para isso, dispor de outros elementos que agora me parecem completamente inúteis.***

Acho que o meu caso v. já conhece. Trata-se da minha ida para o Rio. Mais de uma vez tenho estado com a viagem marcada. Numa das vezes (no fim do ano passado) deixei de ir porque aconselharam a fazer um novo tratamento; para isso passei seis meses no sanatório do meu tio Ulisses Pernambucano, para depois desse tempo os médicos chegarem à conclusão de que somente no Rio ou em São Paulo eu poderia curar-me. A última vez, há uns dois meses, deixei de embarcar por haver sido convocado para o Serviço do Exército; serviço de que fui dispensado provisoriamente por motivos de saúde, isto é: 'nevralgia do trigêmeo', doença que os médicos militares consideraram curável (não aqui, em todo caso), o que impede a essa dispensa de ser definitiva.

(...)

Por todas essas coisas e, como disse, já inúteis os elementos de que pensei poder dispor algum dia por intermédio de meu pai, é que lhe estou mandando esta carta. Creio que uma colocação no Rio, mesmo provisória, me permitiria fazer qualquer tratamento, principalmente porque me sinto em condições de assumir qualquer serviço. Principalmente me permitiria 'tentar' qualquer tratamento.

(...)

***Peço também desculpas, mais uma vez, pela liberdade que tomei de incomodá-lo sobre assunto como o desta carta cheia de medicinas.**¹⁴⁸*

Nas linhas acima, é visível o deslumbramento de João Cabral pela cidade do Rio de Janeiro, sentimento afinado à atração que a vida metropolitana exercia sobre algumas pessoas, como pólo sobre o qual a reflexão de Simmel (Texto de 1903), já mencionada no último capítulo, funciona como lente que desperta a atenção para as coerções materiais e simbólicas forjadoras da metrópole moderna. Não obstante o desejo de mudar de ares, a vontade de novos horizontes também sofre constrangimentos que combinavam problemas financeiros e de saúde, de modo a não possibilitar resposta à indagação: Cabral migrou por vontade própria ou por necessidade? Talvez seja sociologicamente mais adequado evidenciar que as subjetividades individuais são constituídas por constrangimentos sociais, econômicos e

¹⁴⁸ Cf. SÜSSEKIND, 2001:180-181.

culturais que, naquele momento, transformavam em possibilidade concreta a migração em massa para o centro-sul do país.

Dentre as reformulações encetadas por Vargas e seus seguidores, em 1936, foi aprovada lei federal dispondo sobre a necessidade de concurso para o ingresso no funcionalismo público. Invocando mais uma vez Santiago, a essa lei correspondia um novo tipo de funcionário: o burocrata¹⁴⁹. Assim, fazer carreira no Estado (marca da trajetória de tantos literatos, entre eles muitos ligados ao modernismo dos anos 1920) era nova porta significativa, sobretudo para quem não gozava de esteio material seguro. Entretanto, dependendo da disposição individual, essa alternativa também significava a possibilidade de uma série de constrangimentos físicos e emocionais.

O que era viver do Estado nos anos 1940 e, simultaneamente, alimentar ambições artísticas?

Anteriormente já foi feita referência a Fernando de Azevedo e à sua maneira de ver, na elite política nacional, um grupo social com tons de verdadeiro estamento, pela forma como o anel de bacharel, a linguagem empolada e vazia, que ecoava do púlpito, e o conhecimento sem aplicação técnica clara e eficaz (conhecimento pensado como instrumento capaz de promover reformas modernizadoras nos terrenos tecnológico e humano) funcionavam como marca de distinção social, verdadeira muralha que apartava os políticos dos compromissos ligados a projetos que comportassem um mínimo consenso em torno da edificação de instituições políticas, econômicas e sociais capazes de servir de esteio para uma ordem social pautada por princípios de bem comum.

Nos dois últimos capítulos de *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda analisou o processo lento¹⁵⁰, atravancado, porém consistente (“revolução lenta, mas segura e concertada”) no qual (e pelo qual) nossas tradicionais elites viram minadas as principais fundações sociais sobre as quais estava erigida a base de seu poder. A carta de bacharel, o paladar apurado para as palavras ornamentais, o horror ao verdadeiro trabalho intelectual (capaz de prestar atenção na realidade e, metodicamente, construir

¹⁴⁹ Cf. SANTIAGO, 2006:235.

¹⁵⁰ Cf. FAORO, 1998:61.

interpretações fiéis a ela) foram perdendo aos poucos seu lugar, como requisitos usados na conquista e legitimação do poder e seus privilégios.

Desde 1808, teve início a formação de um país com ares cosmopolitas, venenosos e asfixiantes para os valores e posturas que assentavam suas raízes no solo do iberismo e do agrarismo. A urbanização e o fim do trabalho escravo eram expressões da inflexão na matriz de forças que sustentavam nossas mais fortes tradições (avessas à inserção definitiva do Brasil no mundo moderno). O patriarca e seu engenho de açúcar cediam lugar aos empresários e à usina. Decadência tão bem usada na elaboração de romances regionalistas, verdadeira expressão estética da impotência de certas regiões (como o nordeste), cujos esforços para manterem algum tipo de influência político-econômica, na definição dos rumos da nação, não eram bem-sucedidos ¹⁵¹, no esteio de tomadas de decisão favoráveis às regiões do centro-sul do país.

Nas análises empreendidas por autores comprometidos com a modernidade (Joaquim Nabuco, Fernando de Azevedo e Sergio Buarque de Holanda), o político e o funcionário público tradicionais são pintados quase com as cores de patologia social, pois seus estilos de vida, valores e condutas estavam desajustados em relação à cosmopolita modernidade (e atravancavam seu desenvolvimento)¹⁵². Transformaram-se em obstáculos e também em temas de deboche (tão ao gosto de escritores como Oswald de Andrade, por exemplo). Não há como não nos recordarmos do ensaio “O funcionário público como narrador”, de John Gledson, no qual há uma análise das obras *Angústia*, de Graciliano Ramos, e *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. Numa passagem, Gledson chama a atenção para a figuração de certos personagens. Segundo o autor,

A escolha de funcionários públicos insignificantes como narradores tem um interesse mais específico, entretanto. Tal figura – se é afligido por uma consciência social mesmo num grau mínimo, como é o caso de Belmiro e Luís – deve sentir algum sentimento de culpa ou alienação da sociedade em que ele é, com toda

¹⁵¹ Cf. HOLANDA, 1999:155-167; 171-188.

¹⁵² Antonio Arnoni Prado contrapõe o cosmopolitismo de Holanda ao localismo dos artistas de 1922 (cf. PRADO, 2004:267).

*probabilidade, um parasita, tendo conseguido seu emprego de maneira habitual, graças a um favor ou por influências.*¹⁵³

Provavelmente, essa imagem causava mal-estar a João Cabral de Melo Neto. Como ocupar lugar no aparelho do Estado, sem se sentir envergonhado, numa época de perseguição à liberdade? Como ficar tranqüilo em tal posição? Seu desconforto era evidente, sobretudo se forem levadas em conta duas contundentes estrofes contidas no longo poema *O cão sem plumas*¹⁵⁴, publicado em 1950, nas quais é cristalino o posicionamento do autor em relação à tradicional elite açucareira:

*Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho.
Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando mil açúcares
das salas de jantar pernambucanas,
por onde se veio arrastando.*

*(É nelas,
mas de costas para o rio,
que as 'grandes famílias espirituais' da cidade
chocam os ovos gordos
de sua prosa.
Na paz redonda das cozinhas,
ei-las a revolver viciosamente
seus caldeirões
de preguiça viscosa.)*¹⁵⁵

Podemos antecipar que a contundência do poema de rivava, em certa medida, do fato de os grandes proprietários de terra terem assumido posições favoráveis a Getúlio Vargas, convictos de que era a melhor coisa a ser feita quando eram grandes as incertezas inerentes a um sistema político mais aberto à participação e às reivindicações populares e de setores mais radicais, como os indivíduos e partidos afinados ao ideário socialista-comunista. De seu ponto de vista, esse sistema seria mais propenso a integrar forças sociais que, em movimento e organizadas, poderiam implementar mudanças

¹⁵³ Cf. GLEDSON, 2003:228.

¹⁵⁴ Esse poema será analisado no capítulo referente à relação de João Cabral de Melo Neto com o regionalismo de Gilberto Freyre.

¹⁵⁵ Cf. MELO NETO, 1999:107.

modernizadoras que estiolassem, definitivamente, as bases que sustentavam os seus privilégios, enquanto setores mais conservadores¹⁵⁶.

O desencontro entre a prática política tradicional e a fatura poética do poema acima (no qual as elites pernambucanas são apresentadas com traços grotescos, obviamente feitos com o intuito de deixar claro o posicionamento político de seu autor) é revelador de quão incômoda deve ter sido sua experiência como funcionário público.

É bem verdade que a ironia no tratamento dado às “grandes famílias espirituais” pernambucanas deve ter agradado a alguns grupos que encabeçavam a arquitetura do aparelho político nacional montado a partir de 1930, sobretudo porque essa arquitetura se fez às expensas dos “caudilhos” que buscavam, em suas regiões, se opor à centralização em curso pelo projeto varguista e sua política de nomeação de interventores, mediante a qual Pernambuco foi um dos estados a receber um líder escolhido.

Essa política de intervenção federal, mobilizada com o fim de rearranjar as forças regionais da maneira mais favorável possível aos interesses da Presidência da República, teve ressonâncias que provocaram sentimentos de perplexidade, medo, incerteza e revolta, em João Cabral de Melo Neto, como pode ser percebido em trecho da entrevista concedida a Odylo Costa Filho, da Revista Vogue, em 13 de junho de 1976:

Fui criado no engenho do Poço. [João fala sempre Poço, mas ele simplifica: é Poço do Aleixo, no município de São Lourenço da Mata.] Na crise do açúcar, o Poço foi vendido, mas meu pai arrendou dois engenhos: Dois Irmãos e Pacoval, no município de Moreno. (...) Em 1930, assaltaram o engenho Dois Irmãos à procura de armas. Meu pai foi chefe de Polícia de Estácio Coimbra¹⁵⁷. Rebentaram

¹⁵⁶ Cf. SKIDMORE, 2007:80-81.

¹⁵⁷ Em texto escrito para o site da Fundação Joaquim Nabuco, a pesquisadora Semira Adler Vainsencher afirmou que Estácio Coimbra descendeu de família de lavradores portugueses, formou-se em direito na Faculdade de Recife e casou-se com uma jovem proveniente de família dona de engenho, reforçando o viés aristocrático já encontrado na linhagem de sua mãe. Coimbra fez carreira na política, chegando a exercer os cargos de Ministro da Agricultura (governo Epitácio Pessoa) e de vice-presidente da república (governo Artur Bernardes). Tornou-se também governador de Pernambuco e, durante seu mandato, quando, na Paraíba, estourou forte movimento de oposição ao governador João Pessoa, foi acusado de participação no levante, uma vez que armas de origem pernambucana foram encontradas entre os rebeldes. Pessoa foi assassinado em Recife e a situação de Coimbra foi se agravando, a situação alcançando o clímax na revolução de 1930. O depósito de armas e munições do exército foi tomado por tropas federais e a polícia militar do estado foi forçada a

tudo. Não acharam nada: não havia armas. Meu pai tinha só um fuzil de papo amarelo, coisa à-toa. (...) Tive carneiro, tive cavalo, o cavalo Carioca. A égua Rainha era linda. Meu irmão Virgílio ganhou do vizinho, dono do engenho Una, o cavalo Presente, muito bonito. (Com a invasão de Dois Irmãos, vieram morar em Recife.) Mas continuei a passar as férias na usina Pumatí (pumatí – pedra que fere), de meu tio Costinha, casado com tia Mercês, irmã de meu pai. É hoje de meu primo Romero Cabral da Costa, que foi ministro da Agricultura [governo Jânio Quadros] e está fazendo dela uma das maiores de Pernambuco¹⁵⁸.

O ressentimento com a política talvez esteja cifrado no tom emotivo que salta aos olhos se for considerado o destaque que, na entrevista, Cabral dá ao engenho e aos animais que então pertenciam à família, cuja condição de propriedade é modificada pelo uso de adjetivos (a égua, que era linda, e o cavalo do irmão, “muito bonito”). Trata-se de traço revelador de condição relativamente humilde da família (agravada pela perseguição política ao pai) em que os animais são rememorados como bens importantes (no universo rural), mas também envolvidos por uma aura que confere à sua avaliação uma dimensão que não corresponde ao seu valor de mercado.

Pensei nisso recordando-me das histórias contadas por minha mãe, nascida em Jesuânia, município ligado à cidade de Lambari, no sul de Minas Gerais. Meu avô vivia em fazenda, onde tinha sua própria casa, animais e um pequeno roçado, em troca de serviços prestados ao proprietário. Nas lembranças mais alegres rememoradas por ela, os animais tinham papel de destaque, fossem eles o cavalo de meu avô, uma vaca ou mesmo os cachorros. O momento em que a família se viu obrigada a deixar o local, por conta da morte do proprietário e da postura dos filhos dele (quanto à permanência das pessoas que moravam em suas terras), é lembrado com tristeza e sentimento de injustiça. Assim, creio que o mesmo princípio esteve presente na entrevista de Cabral, aspectos privados e políticos entrelaçando-se de forma a deixar claras as marcas vivas na memória de quem lembra.

Era delicada a situação dos funcionários públicos, no Brasil, a partir do governo de Getúlio Vargas, sobretudo para alguém como João Cabral de Melo Neto que, a julgar pelas idéias anteriormente desenvolvidas, já deveria trazer

render-se. O desfecho implicou o exílio de Estácio Coimbra, em Lisboa, acompanhado de Gilberto Freyre.

¹⁵⁸ Cf. ATHAYDE, 1998:46.

consigo sentimentos negativos relacionados à figura do líder populista. Vale recordar que, em 25 de novembro de 1935, Vargas obteve do Congresso a aprovação de seu pedido de estado de sítio e, em dezembro do mesmo ano, a Lei de Segurança Nacional foi modificada de maneira a lhe conceder a possibilidade de agir com mais rigor e arbitrariedade. Uma das emendas autorizava o presidente a demitir sumariamente qualquer funcionário público¹⁵⁹.

Em carta de 22 de novembro de 1950, escrita em Barcelona e enviada a Lauro Escorel, fica explícita sua aversão a Vargas, ressaltada pelo tom de deboche usado em seu posicionamento acerca da chamada Revolução de 1930:

“A poesia brasileira que, depois de passado o surto de romance do nordeste, tomou o primeiro plano da literatura brasileira, era uma poesia idealista reacionária, poesia em Cristo, metafísica, (?)¹⁶⁰ etc. Seu fim imediato era distrair o homem daqueles assuntos trazidos pela revolução de 1930. Não é de estranhar, portanto que pouco depois Getúlio Vargas tivesse dado seu golpinho político”.

Delicada era a situação partilhada por vários escritores que, de uma forma ou de outra, faziam parte do aparato estatal e experimentavam, como João Cabral, as tensões nas quais estavam enredados. É significativa a referência feita por Drummond em breve missiva (uma pequena nota), datada de 17 de fevereiro de 1944, que se resume a isto: *“Vamos ver se desta vez sai o registro. E viva a burocracia, nosso pão e nosso câncer...”¹⁶¹*

Entretanto, a clausura político-burocrática não se restringiu ao governo Vargas. Extrapolou 1945. Prova disso são as cartas trocadas entre Clarice Lispector e sua amiga Bluma Wainer. Destacamos aqui três excertos retirados de correspondências datadas de 28 de novembro de 1946 (postada em Paris), 11 de agosto de 1947 e de 26 de abril de 1948 (ambas postadas no Rio de Janeiro). Todas elas foram escritas por Bluma e delas se depreende uma mulher em sintonia com os acontecimentos políticos de seu tempo (no Brasil e no mundo), angustiada com a conjuntura da época.

¹⁵⁹ Cf. SKIDMORE, 2007:43.

¹⁶⁰ O sinal de interrogação entre parênteses foi adotado para representar palavras que não foram claramente percebidas, visto que, em alguns momentos, o caráter manuscrito do epistolário de Cabral ofereceu certas dificuldades de leitura, mas que não chegaram a comprometer a compreensão geral dos trechos coligidos durante a pesquisa.

¹⁶¹ Cf. SÜSSEKIND, 2001:200.

Clarice, desculpe essa conversa um pouco dura, para quem não conversa há mais de 2 meses com você, mas é que o que vai pelo mundo e principalmente o que vai pelo Brasil (pobre país), que nos diz mais de perto, deixa-me irritada e triste. Naquele nosso país, onde 'em se plantando tudo dá', não há nada para comer, o mercado negro que está sendo combatido em todo mundo está no seu auge, num país onde mesmo nos bons tempos, a maior parte do seu povo não tinha o que comer. E, além disso, estão entregando tudo, de vez: aos americanos. Como acabará tudo isso? E agora, que estão em vésperas de lançar nova lei de segurança, igualzinha a de 37, a chamada lei monstro, que todos os mascarados de democratas combateram para derrubar Getúlio. Hoje, aliados ao grande presidente, se unem todos contra aqueles verdadeiros democratas, comunistas ou não, que coerentes com sua maneira de pensar, se batem por um governo democrata. É, minha senhora, estamos voltando pra trás, em vez de andar para frente. Enquanto isso, Paris está cinza, muito bonita, um pouco fria, com um enorme programa de teatros, concertos etc.

Gostaria tanto de mandar contar coisas boas e bonitas, mas não há. O que há é lei de Segurança, Cassação de Mandatos, estudos para novos racionamentos, novas levas de brasileiros para Paris (ontem embarcou o nosso técnico em alimentação, Josué de Castro), noutro dia foi o Tude Souza, fora os que não conheço. Numa recepção da Embaixada da Polônia a que fui, encontrei outras pessoas, a Ruth Josias Leão. O Acioly veio falar comigo e eu fiz as apresentações. 'Ah, o sr. É do Itamaraty?' E foi a conta. Tocou a falar mal de todos os embaixadores que conhecia e o homem só ouvindo, e eu, sem saber o que fazer.

Ao lado disso, há prisões, espancamentos e tudo mais que costuma acontecer nesta bendita terra do Senhor, sempre que a reação se assanha. Estão mesmo estudando, ou melhor, já foi elaborada, deve ir para o Congresso a fim de ser aprovada uma novíssima lei de segurança. Naturalmente, foi muito melhorada. Por esta novíssima, todo aquele que for possuidor de qualquer livro subversivo mesmo na quantidade de 'Unidade-um' conforme detalha um dos artigos, terá de 2 a 6 anos de prisão. Realmente é uma medida, quando menos, econômica, pois assim, além de nos desfazermos pela 4a. vez, talvez, dos livros que temos não precisaremos comprar outros, o que já não é pouco. Não acho necessário citar outros artigos. Este basta. Como vê, temos grandes e belas perspectivas para este futuro que se aproxima¹⁶².

¹⁶² Cf. MONTERO, 2002:113-114; 149-150; 173.

As citações são longas, mas dão a medida do caráter sistemático do cerco aos que não se afinavam com as diretrizes estabelecidas por aqueles que estavam alocados nos postos de poder decisivos do Estado brasileiro.

Definido o esboço inicial acerca dos dilemas políticos que escritores, intelectuais e cidadãos de modo geral experimentavam na época, é necessário analisar as respostas estéticas dadas por João Cabral de Melo Neto à sua nova condição de funcionário de um governo responsável por tantos desgostos familiares dos quais o escritor mantinha viva lembrança. Em *O Engenheiro*, encontra-se um poema intitulado “O funcionário:”. Já pelo título, vemos que se trata de trabalho que não pode ser analisado sem que tenhamos em mente a situação dos escritores que exerciam atividades no Estado e, particularmente, a experiência do próprio Cabral, cuja trajetória era traçada em meio ao jogo de forças que determinavam a vida de vários homens de letras de então.

Vamos ao poema:

*No papel de serviço
escrevo teu nome
(estranho à sala
como qualquer flor)
mas a borracha
vem e apaga.*

*Apaga as letras,
o carvão do lápis,
não o nome,
vivo animal,
planta viva
a arfar no cimento.*

*O macio monstro
impõe enfim o vazio
à página branca;
calma à mesa,
sono ao lápis,
aos arquivos, poeira;*

*fome à boca negra
das gavetas, sede
ao mata-borrão;
a mim, a prosa
procurada, o conforto
da poesia ida.¹⁶³*

¹⁶³ Cf. MELO NETO, 1999:75-76.

Na dedicatória da coletânea de poemas recolhidos nesse livro, consta “A Carlos Drummond de Andrade, meu amigo”. A referência a Drummond como amigo sinaliza maior intimidade e proximidade entre o pernambucano e o mineiro, ambas construídas, de forma gradual, na troca de correspondências. Essa aproximação seria muito importante para Cabral, na medida em que, além de Drummond ser admirado por sua produção poética, partilhava com ele a condição de funcionário público. A cumplicidade, como antes mencionado, já surgiu na pequena missiva em que a burocracia foi vista por Drummond a partir da complexa conexão pão-câncer.

A admiração está presente na forma como João Cabral se apropriou do poema “A flor e a náusea”, de Drummond, para encetar sua resposta poética aos dilemas abertos por seu ingresso no aparelho estatal. Vale a pena transcrever aqui um trecho:

*Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.*

*Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.*

*Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Frou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.¹⁶⁴*

Se nos versos de “A flor e a náusea” a crítica avança na direção da condição social do país em geral (e da cidade do Rio de Janeiro em particular), num esforço para transpor para a poesia as angústias e experiências do povo em geral (o título do livro no qual está esse poema é A rosa do povo), o resultado que surge são versos de elevada carga política: João Cabral de Melo Neto apropriou se da metáfora “flor” para dar conta de suas angústias pessoais, advindas da tensão entre os anseios literários que portava e a realidade comezinha da repartição pública.

¹⁶⁴ Cf. ANDRADE, 2001:28.

O poema sutilmente incorpora (como matéria-prima literária) a indagação que parecia atormentar esse filho de Pernambuco, deslocado para a capital federal. O problema: o Estado parecia não ser lugar para um poeta. O nome escrito no papel em branco provavelmente é o do escritor de Itabira e o recurso ao uso dos parênteses (para isolar o terceiro e quarto versos da primeira estrofe) é revelador dessa tensão. A “flor” (poesia) é estranha à sala. E a borracha que apaga as tentativas de poesia dá a medida de como Cabral buscou incorporar o *métier* do poeta (e suas hesitações) na própria feitura do texto. “O funcionário:” é moderno no sentido de que foi configurado como reflexão do escritor sobre o trabalho poético, em termos particulares e gerais.

Dizemos que o nome referido no poema é do próprio Drummond tendo em vista que, em carta de 29 de setembro de 1943, João Cabral enviou em carta outro poema que pode ser lido, digamos, como primeira tentativa de “O funcionário”, que também seria incorporado ao mesmo livro. Ei-lo:

*Difícil ser funcionário
Nesta segunda-feira.
Eu te telefono, Carlos,
Pedindo conselho.*

*Não é lá fora o dia
Que me deixa assim,
Cinemas, avenidas
E outros não-fazeres.*

*É a dor das coisas,
O luto desta mesa;
É o regimento proibindo
Assovios, versos, flores.*

*Eu nunca suspeitaria
Tanta roupa preta;
Tão pouco essas palavras –
Funcionárias, sem amor.*

*Carlos, há uma máquina
Que nunca escreve cartas;
Há uma garrafa de tinta
Que nunca bebeu álcool.*

*E os arquivos, Carlos,
As caixas de papéis:
Túmulos para todos
Os tamanhos de meu corpo.*

*Não me sinto correto
De gravata de cor,
E na cabeça uma moça*

Em forma de lembrança.

*Não encontro a palavra
Que diga a esses móveis.
Se os pudesse encarar...
Fazer seu nojo meu...*

*Carlos, dessa náusea
Como colher a flor?
Eu te telefono, Carlos,
Pedindo conselho.¹⁶⁵*

Nesse poema-pedido-de-conselho, dividido em nove quadras, encontramos fatura poética simplória, cujas fraquezas são facilmente assinaláveis. (Aliás, é bom que se diga, as cartas servem, dentre outras coisas, para isso mesmo, ou seja, são extensões da esfera privada, no sentido de que todo trabalho artesanal e seus acabamentos devem ser mantidos fora do alcance do olhar público). A inspiração drummondiana está menos dissimulada. O nome (Carlos) e as referências ao nojo, à náusea e à flor não deixam margem a qualquer dúvida.

Além do mais, a claustrofobia do funcionalismo é tratada a partir de quase-clichês, como a oposição entre burocracia e sentimento (palavras-funcionárias x amor, na quarta estrofe, e os arquivos-túmulos, na sexta estrofe). A novidade de sua condição (como desterrado e como funcionário público, aspirante a escritor) deve ter causado ao escritor tanta perplexidade que ele chegou a fazer uso de imagens poéticas, definitivamente, não relacionadas com a imagem construída pela crítica. Basta ver, na quinta estrofe, a criativa construção da garrafa de tinta abstêmia, clara referência às experiências de poesia-boêmia, bastante estranha para quem apostou numa poética cerebral (o que não quer dizer destituída de sentimento), geométrica. Além disso, as reticências, que encerram os dois últimos versos da penúltima estrofe do poema, nunca foram recursos usados por João Cabral em seus livros. Elas dão margem a desdobramentos mentais que são igualmente estranhos aos versos auto-centrados e bem construídos do autor.

Não obstante isso, os versos enviados em correspondência a Drummond são vestígios de suas angústias pessoais e do cerco político à livre circulação de idéias, como na terceira estrofe, em que o luto burocrático e as

¹⁶⁵ Cf. SÜSSEKIND, 2001:192.

restrições regimentais (aos assovios, aos versos e às flores) reforçam o argumento aqui desenvolvido.

Retornando a “O funcionário:”, deparamo-nos com um poema cuja fatura é mais leve e criativa. Do ponto de vista formal, ele não apresenta regularidade métrica. Há versos que variam de três a seis sílabas, ainda que estejam bem arranjados e dispostos em quatro estrofes de seis versos cada (maior complexidade se comparado às quadrinhas na carta). Entretanto, todas as questões estão aí presentes.

“A flor e a náusea” está presente de maneira menos direta, mais sutil, não apenas pela referência à “flor”, destoante do ambiente burocrático (logo na primeira estrofe), mas a interpretação da da à palavra, em certo sentido, como apropriação do poema de Drummond, revela-se apenas na segunda estrofe, quando o nome (“vivo animal, / planta viva / a arfar no cimento¹⁶⁶”) demonstra estar vivo sob o chão duro (recorde-se a imagem da flor que rompe o asfalto - a repressão). Aliás, estruturalmente, a opção pela poesia (pela carreira de homem de letras) revela-se igualmente na segunda estrofe, na medida em que a planta já não está mais entre parênteses, sinal de que, a despeito da “conspiração” política, Cabral busca espaços para seus anseios e projetos.

Destaque importante: se, nos versos da carta, aparece uma máquina de escrever estéril para a literatura e para as relações de amizade (máquina que nunca escreve cartas), índice do cinematógrafo já mencionado no capítulo anterior (das intrincadas relações entre literatura e modernização técnica da vida, com ressonâncias para a vida dos escritores), a situação é outra no poema transcrito acima: em “O funcionário:”, contra a pesada (e moderna) maquinaria burocrática estatal, Cabral prefere contrapor a figura do poeta-artesão, munido de lápis, papel e borracha.

Essa imagem, ao mesmo tempo que é significativa em termos da fragilidade da condição do poeta naquele momento (não apenas em termos pessoais, mas também no que constitui a proposta de engajamento político dos intelectuais), chama igualmente a atenção em termos de metáfora muito significativa do processo de modernização da vida: a oposição entre artesanato e maquinaria e as distintas temporalidades ligadas a essas formas de ação

¹⁶⁶ O cimento opõe-se ao asfalto como o ambiente privado (de trabalho) opõe-se às vias públicas (como espaço público).

humana (ritmos de trabalho diferenciados, condições distintas em termos de possibilidades de deixar marcas individualizantes no resultado do trabalho empreendido pelas pessoas¹⁶⁷). Incorporar ao poema a imagem do poeta como artesão não chega a ser sinal de nostalgia conservadora (ou mesmo reacionária), mas, sim, resistência contra condições sociais, políticas e econômicas nas quais, a muito custo, é possível sobreviver e firmar a literatura (particularmente a poesia) como produção e instância que não era vista subsumida ao ritmo do mercado (cada vez mais intenso e cujos produtos eram cada vez mais efêmeros).

O ambiente do funcionalismo público (enfadonho, estéril) está presente, mas recebe tratamento poético diferenciado. Se a borracha, na primeira estrofe, surge como figura brusca e rápida em seus ímpetos destrutivos (o último verso, mais curto, quebra a cadência dos versos anteriores), na terceira estrofe, a criativa imagem do “macio monstro” (bela pela aliteração obtida por palavras iniciadas em “m” e pela tensão que carrega em si – trata-se de ligação difícil de imaginar de tão incomum) é desdobrada nos adjetivos que produz: vazio ao papel, calma à mesa, sono ao lápis, poeira (substantivo usado para qualificar a burocracia) aos arquivos. E a própria estrutura da estrofe participa na composição desse efeito de tédio: da segunda até a quinta estrofe, partimos de um verso de seis sílabas para dois de três, como se a poesia e a vontade do poeta fossem desaparecendo aos poucos. No final da estrofe, ao contrário da expectativa de que surja um verso ainda menor, dá-se o contrário: as seis sílabas de “aos arquivos, poeira” reafirmam a burocracia em sua onipresença, como se o trabalho e os anseios dos escritores não pudessem ser dissociados de suas condições de vida (no aparelho estatal).

Carta de Rodrigo Melo Franco de Andrade, postada em Lisboa e datada de 12 de outubro de 1962, escrita com a intenção de agradecer a João Cabral a estadia em Sevilha, é significativa da forma como as exigências do trabalho intelectual e artístico são apreendidas em conflito com as exigências

¹⁶⁷ Exemplo disso é encontrado no “Manifesto do partido comunista”, de 1848, em que Marx e Engels destacaram a submissão do ritmo e do fazer do trabalho a um novo ritmo de produção (das coisas e da vida), cuja centralidade é dada pela transformação de conhecimento em tecnologia a serviço da maior produtividade e de maior disciplina na atividade. Cf. MARX e ENGELS, 1998:13-15.

das atividades do funcionalismo estatal, e este passa a ser associado a algo opressivo e enfadonho:

“Os dias vividos a seu lado na ambiência de Sevilha e de Córdoba foram os mais aprazíveis e estimulantes que me poderiam ser proporcionados. Na rotina depressiva de minha escravidão ao serviço público, desde quase 30 anos, ainda não tinha deparado clareira tão (?) quanto a que pude aproveitar graças sobretudo a você”.

Se nos poemas analisados anteriormente a questão do tempo e da temporalidade está contemplada, em “A moça e o trem” (outro poema do livro), ela é mais uma vez, tema e matéria-prima do artesão-poeta.

*O trem de ferro
passa no campo
entre telégrafos.
Sem poder fugir
sem poder voar
sem poder sonhar
sem poder ser telégrafo.*

*A moça na janela
vê o trem correr
ouve o tempo passar.
O tempo é tanto
que se pode ouvir
e ela o escuta passar
como se outro trem.*

*Cresce o oculto
elástico dos gestos:
a moça na janela
vê a planta crescer
sente a terra rodar:
que o tempo é tanto
que se deixa ver.¹⁶⁸*

Na primeira estrofe, dois sinais da modernidade estão contemplados: o trem e o telégrafo, representantes significativos de característica decisiva da vida moderna, ou seja, circulação de pessoas, coisas e informações. Trem e telégrafo participam da remodelação da vida e do espaço social. A primeira estrofe é claramente espacial, visual. Simultaneamente, o som está presente. A repetição do pequeno trecho “sem poder” nos quatro últimos versos da primeira

¹⁶⁸ Cf. MELO NETO:1999:71-72.

estrofe causa um efeito de bate-estaca, som enfadonho das rodas do trem sobre os trilhos, vertido em imagem poética.

Ao mesmo tempo, se no início da estrofe encontramos a identidade entre trem e telégrafo, os últimos quatro versos já mencionados vão preparar o terreno para a diferenciação entre esses dois símbolos de modernidade. Ao contrário do trem, o telégrafo parece ter plasticidade que não é um atributo do trem. Enquanto este permanece sempre preso aos trilhos, as informações transmitidas pelo telégrafo seriam mais fluidas. Como o escritor produz informações e imagens literárias, talvez esteja cifrado aí o contraponto entre tecnologia e arte, entre os artefatos modernos e a capacidade humana de produzir sonhos, idéias e representações. Cifra que não demonstra receios do autor quanto a possíveis ameaças da tecnologia face ao artesanato literário, pois o poema é exemplo de que mudanças modernizadoras tornam-se mote ao exercício plástico-literário.

Nas estrofes seguintes, o tempo aparece como matéria-prima trabalhada pelo escritor, num exercício de pesquisa e domínio dos recursos e procedimentos necessários ao *métier* poético. Na segunda estrofe, a criação passa pela exploração das possibilidades de “ouvir” (perceber) o tempo. Tempo denso (e intenso) de um instante transfigurado em poesia (mulher parada na janela, observando a passagem do trem). A regularidade na passagem do trem define um parâmetro a partir do qual as pessoas se orientam em relação às horas. Por exemplo, o trem do meio-dia.

Na última estrofe do poema, a presença da planta em crescimento (talvez estejamos mais uma vez diante de variação da flor drummondiana), observada pela mesma mulher em sua janela, confere ao tempo ainda mais densidade e intensidade, e ficamos diante do ponto culminante em termos de criatividade estética do poema: o desafio de representar literariamente as novas percepções do tempo, progressivo, rápido. Desafio igualmente moderno, na medida em que a produção de imagens é marca da modernidade. Basta nos recordarmos das análises de Walter Benjamin, todas elas construídas em torno de metáforas e da experiência metropolitana, local onde os ícones visuais pululam de maneiras intensas e variadas. Mundo em que tudo pode ser vertido para a visualidade. Mundo do cinema e de pinturas como *O grito*, de Edvard

Munch, elaborado em 1893 e que responde ao desafio de fixar o som em tela, pincelar os ruídos da vida e as angústias da vida moderna.

O ponto de chegada de nosso raciocínio é: constrangido pela condição de aspirante a escritor, cerceado pela política, a resposta de João Cabral de Melo Neto é a opção pelos exercícios estéticos (como em “A moça e o trem”), transformados em tema do próprio fazer literário (como em “O funcionário:”). Retornamos à metalinguagem, como discutida no capítulo anterior, só que, agora, intensificada pelas tensões ligadas à situação de Cabral em termos da obtenção de seus meios de vida, vivendo no Rio de Janeiro.

As incertezas relativas ao morar na capital federal e à necessidade de ganhar a vida como funcionário público, sob condições em que as pessoas deveriam ficar em alerta constante por conta do patrulhamento político-repressivo encabeçado por Vargas, tiveram como resposta a concentração do autor no significado do trabalho poético e do ser poeta. É o momento em que o título do livro que estamos analisando (O engenheiro) vai ser transformado pela crítica em espécie de alcunha de uma estética da qual, aos poucos, Cabral seria visto como principal representante. É o momento em que sua produção desperta interesse mais intenso dos principais críticos.

Ao lado dos receios políticos, também deve ser levada em conta a situação delicada de todo aquele que se dedicava (e se dedica) à poesia no Brasil. O público era muito reduzido. Sobre a repercussão causada pela Revista Klaxon, Sérgio Buarque de Holanda, num tom ríspido, afirmou que ela causou escândalo em alguns homens ingênuos e nos “28 milhões de imbecis que ainda existem em nosso país”¹⁶⁹. A afirmação apareceu em artigo publicado em setembro de 1922, no torvelinho literário paulistano.

A fim de dar mais substância às dificuldades encontradas pelos literatos, em seus esforços para encontrar (ou formar) público receptivo a certas experiências estéticas, vale citar dois trechos de correspondências enviadas por Augusto de Campos a Cabral, uma de 25 de fevereiro de 1960, outra de 15 de janeiro de 1961. Nelas, Campos fala sobre aquisição de uma página no jornal Correio Paulistano e as dificuldades envolvidas na implementação de seu projeto. O fato de o relato se dar nos anos 1960 é revelador da persistência temporal dos obstáculos à concretização de certas

¹⁶⁹ Cf. HOLANDA, 1996a:155-158.

experiências literárias, pois temos aqui 40 anos desde o texto de Sergio Buarque de Holanda.

- *conseguimos uma página no 'correio paulistano'. não é uma página concreta, mas de 'coexistência pacífica' com outras posições e tendências de vanguarda, sobre a base comum da invenção.*
- *seria uma grande honra para nós se pudessemos contar com a sua colaboração (poemas ou o q mais você quisesse). Lamentavelmente não estamos em condições de oferecer qualquer paga. Nós todos trabalhamos gratuitamente (inclusive o pintor e gráfico alexandre wollner, q ás quintas feiras arregaça as mangas e mete a mão na graxa dos linótipos para dar estrutura á página). foi a única maneira de furar a paulicéia comportada.*

8. são paulo ou são puto, como a chamamos á puridade) êste supersubúrbio, um deserto intelectual, sob color do estádão e seu subalimento literário...

John Gledson afirmou que o ano de 1930 representou inflexão significativa para o desenvolvimento da literatura nacional, pelos sinais de crescimento do público leitor, pela alfabetização crescente da população, pela fundação da editora José Olympio e pelo surgimento de romancistas importantes¹⁷⁰. Nesse contexto, outra percepção revela a complexidade da questão em pauta: em artigos posteriores (de 9 e 23 de março de 1941), Sérgio Buarque chamou a atenção para expressões literárias em que a linguagem é mal cuidada e para o fato de que o público ainda era pouco exigente e incapaz de apreciar detalhes estilísticos para os quais se pressupõe refinamento do gosto (coisa que leva tempo, dedicação e obras que exijam esses requisitos¹⁷¹). No calor da hora do movimento modernista paulista, o crítico estava atento ao desencontro existente entre a poesia moderna e o público leitor¹⁷².

¹⁷⁰ Cf. GLEDSON, 2003:201.

¹⁷¹ Cf. HOLANDA, 1996a:330; 336. Ainda sobre essa discussão, João Luiz Lafetá fez análise de dilema experimentado por Mario de Andrade, ou seja, a divisão entre as necessidades estéticas de vivificação da linguagem, da busca constante da novidade e o distanciamento do público leitor. A nova literatura (modernista) convertia-se em arte de elite, com exigências que extrapolavaam a capacidade de apreensão e usufruto do leitor comum. Tratava-se de contradição entre a especificidade da arte e do engajamento ideológico do artista, que buscava aproximar-se do povo (Cf. LAFETÁ, 2000:206-207).

¹⁷² Ibidem, 115.

A esse propósito, Silviano Santiago adverte-nos a respeito de críticas que Sérgio Buarque de Holanda dirigia ao leitor alfabetizado, partícipe dos grupos sociais que usavam a inteligência como ornamento, ao qual contrapunha a necessidade de transformá-la em instrumento de conhecimento e ação (transformação)¹⁷³.

Assim, a composição dos feixes sociais dados pela conjuntura política da época e pelas condições de produção literária (com destaque para a poesia) oferecia uma trama repleta de incertezas que, podendo ser experimentadas de formas diferenciadas pelas pessoas e suscitando respostas distintas, configuravam determinação social da qual os aspirantes a literatos (e os já consagrados) não podiam facilmente escapar. A resposta de Cabral foi orientada para a reflexão sobre o trabalho poético e sua inserção na tessitura de poemas. É bom ser destacado um detalhe importante: a força de suas incertezas foi transmutada na conversão desse problema (a encruzilhada na qual os intelectuais estavam, naquele período) em projeto pessoal ao qual era preciso se dedicar com esmero. Tornou-se uma ética de vida¹⁷⁴.

A tese deste capítulo é a de que, no momento em que João Cabral de Melo Neto se tornou funcionário do Estado, sua poesia passou a ser politizada, se a compreendermos como exercício constante de questionamento e reflexão acerca de sua condição de escritor (e, por extensão, da condição dos escritores brasileiros).

Nesse esforço de pesquisa e realização de poemas minuciosamente construídos e lapidados, em que a imagem tradicional do poeta, como produtor de sentimentalidades à maneira do trecho citado na epígrafe deste capítulo (*“Se eu fosse poeta, diria que foi como um lindo raio de sol que brilhasse no meio de uma grande tempestade”*), já não fazia sentido diante das exigências postas pela conjuntura sociopolítica do Brasil e do mundo, era necessário buscar alternativas. Vale analisar aqui dois poemas significativos: “A mesa” e “O engenheiro”.

¹⁷³ Cf. SANTIAGO, 2006:75.

¹⁷⁴ João Alexandra Barbosa destacou a articulação existente entre os projetos poético e ético do autor, ligados pela perseguição da lucidez, como se o fazer definisse o ser do escritor. (cf. BARBOSA, 2005:112). Submetido à tensão que tinha origem, de um lado, na insegurança inerente ao esforço pessoal de tentar concretizar seus anseios estéticos e, de outro, no repúdio pessoal que alimentava em relação ao tradicional bacharel livresco, Cabral tornou a crítica ao trabalho poético e a condição social dos intelectuais “objetos” a serem submetidos à sua reflexão poética.

A MESA

*O jornal dobrado
sobre a mesa simples;
a toalha limpa,
a louça branca*

e fresca como o pão.

*A laranja verde:
tua paisagem sempre,
teu ar livre, sol
de tuas praias; clara*

e fresca como o pão.

*A faca que aparou
teu lápis gasto;
teu primeiro livro
cuja capa é branca*

e fresca como o pão.

*E o verso nascido
de tua manhã viva,
de teu sonho extinto,
ainda leve, quente*

e fresco como o pão¹⁷⁵.

Em primeiro lugar, é notória a preocupação do autor com a construção bem ordenada. Quatro estrofes em quartetos, com um quinto verso deslocado, no qual figura a imagem do pão fresco. É construção empenhada na poesia, trabalho pelo qual as palavras são empregadas na composição de imagens. A primeira estrofe talvez desperte, no leitor, a sensação de quem está diante de cenário especialmente feito em estúdio fotográfico, em que as coisas estão distribuídas de acordo com intenção racional deliberada, pois o jornal parece caprichosamente dobrado e posto sobre a mesa. A toalha e a louça alvas reforçam essa sensação. Reforço que tem nos versos de cinco sílabas um arremate decisivo para a leitura de estrofe bem orquestrada¹⁷⁶. Mas o tom algo artificial é logo quebrado pela imagem do pão e seu frescor.

Se na primeira estrofe, a atenção é direcionada para a mesa, na segunda, o poeta amplia o espaço e a laranja serve como objeto que o faz

¹⁷⁵ Cf. MELO NETO, 1999: 73-74.

¹⁷⁶ Formalmente, o quarto verso tem apenas quatro sílabas, o que comprometeria nosso argumento. Não obstante, a junção sonora entre a sílaba “ca” (do adjetivo feminino “branca”) e o conectivo “e”, que inicia o quinto verso, permite dizer que, na cadência da leitura, “ca” + “e” forma a quinta sílaba do quarto verso. Artifício que garante a simetria da construção.

pensar no mundo exterior e na paisagem igualmente alva (solar, reluzente), imaginada ou percebida por janela presente no cenário, metaforizada pelas praias vistas. Mas a opulência da paisagem litorânea não chega a prender sua atenção, a ponto de levá-lo a “devaneios” literários que se desdobrariam em sucessão de adjetivos usados para qualificar e exagerar seus sentimentos em relação à paisagem. Ao referir-se, de longe, ao substantivo “[laranja]”, como se a intenção fosse explicitar a formulação do poema a partir das pequenas coisas dispostas sobre a mesa, o ritmo é quebrado com o adjetivo “clara”, que fecha o quarto verso da segunda estrofe, após ponto-e-vírgula. O poeta resiste à adjetivação dos sentimentos. A racionalidade não perde sua meada na composição poética. É poema sobre coisas e não sobre sentimentos (ainda que seja poema de homem dotado de apurada sensibilidade).

Até aqui, tudo se parece com uma natureza morta e apresenta pouca novidade. Davi Arrigucci Jr. já havia mostrado como Manuel Bandeira (em “A maçã”) produziu poemas que lembram pinturas, fruto do aprendizado poético do escritor, explorando e aprendendo a lidar com as palavras a partir da relação entre poesia e realidade, entre literatura e outras artes. Na análise em que evoca Cézanne para lidar com os versos de Bandeira, vemos como esse crítico revela a poesia como exercício árduo e trabalhoso, em que (1) as coisas ocultas valem mais do que as evidências claras e óbvias; (2) o sublime é “desentranhado” da simplicidade; e (3) as coisas simples são signos do valor existente no dia-a-dia do povo. Falamos de uma estética e de uma política abertas à realidade das classes inferiores da sociedade brasileira¹⁷⁷.

A busca da simplicidade, como fonte na qual a poesia se apóia, está presente em João Cabral de Melo Neto. Os versos curtos, centrados em substantivos concretos e destituídos de linguagem rebuscada (há uma economia de adjetivos), nos deixam diante de alguém que possivelmente teve, em Manuel Bandeira, referência de literatura a ser mobilizada no processo criativo. Ao menos temos essa impressão ao realçarmos a leitura do poema e nossa análise com trecho de carta de 17 de fevereiro de 1948, em que ele afirmou:

¹⁷⁷ Cf. ARRIGUCCI JR., 2003: 22-44.

“Não sei quantos poetas no mundo são capazes de tirar poesia de um ‘fato’, como você faz. Fato que v. comunica sem qualquer jogo formal, sem qualquer palavra especial: antes, pelo contrário: como que querendo anular qualquer efeito autônomo dos meios de expressão”.¹⁷⁸

Entretanto, algo soa distinto a partir da segunda metade do poema acima transcrito. João Cabral de Melo Neto parece transformar a literatura (e o fazer literário) em natureza morta, aproximando-a das coisas simples da vida, como se fosse um esforço político-estético com o qual demonstrava sua gana por afastar das letras todos os traços de ornamentos que as poderiam apartar das classes mais populares, usadas que eram, por parte da elite, como marca de distinção social. Simplicidade da literatura como trabalho artesanal (feita a lápis, apontado na faca - recordo minha mãe apontando lápis dessa forma). Simplicidade do livro de capa branca, neutra. Livro que pode ser a manifestação de duas alternativas (certamente não excludentes): ou se refere ao livro do próprio autor, reforçando a necessidade de dar continuidade à criação poética¹⁷⁹ ou, talvez, seja feita referência ao livro de Drummond, a quem foi dedicado *O engenheiro*.

A presença do livro é a figuração do trabalho literário, mas também da existência de uma tradição literária à qual é preciso fazer referência e da qual é necessário tentar participar, mesmo que seja para negá-la. Não há dúvida quanto à negação com que Cabral se manifesta em relação a ela. Basta lembrar que, dentre os inúmeros nomes (de escritores) presentes em seus textos, nos temas aludidos, nas epígrafes e dedicatórias, não há referência alguma a personalidades como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Machado de Assis e muitos outros. É importante que se leve em conta que os Andrades, de certa forma, dominavam o cenário literário – talvez o silêncio de Cabral a respeito deles (em seus versos e em suas cartas) signifique o desejo de fazer uma literatura contrastante em relação àquela dos modernistas.

Na última parte, o fazer literário insere-se no próprio poema (“verso nascido”), num trabalho extremamente significativo de alguém empenhado em pensar sobre o próprio *métier*, em refletir sobre o significado de ser escritor na

¹⁷⁸ Cf. SÜSSEKIND, 2001:60.

¹⁷⁹ Dizemos isso porque Cabral deu várias demonstrações de desconforto em relação a seu primeiro livro, analisado no capítulo anterior.

sociedade brasileira. Na comparação final entre livro — verso — e pão, entre o trabalho do escritor e o trabalho do padeiro, emerge a metáfora poética que nos leva a pensar sobre a postura política do autor que, aos poucos, se procura desvelar.

O tom claro que domina nesse poema é contraponto a *Pedra do Sono*. Os versos não nascem mais da noite, mas sim do “sonho extinto”. São matinais. Alterou-se a posição de João Cabral de Melo Neto, quando se tornou funcionário público e se viu mergulhado nas principais contradições políticas da época.

Nesse momento foi forjada a imagem do “poeta-engenheiro”, Sérgio Buarque de Holanda sendo seu principal responsável, na medida em que, provavelmente, foi o crítico que mais se interessou pelos passos cabralinos nesse período. Relacionando a obra de João Cabral de Melo Neto com a resposta crítica que lhe deu Holanda, é possível perceber o teor político contido nos versos de “O engenheiro”.

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

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

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

*A água, o vento, a claridade,
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas formas simples¹⁸⁰.*

Trata-se de poema muito significativo. Primeiro pela economia de adjetivos, cinco ao todo (livre, claras, justo, diária, simples). O poema é composto pelo jogo entre substantivos, organizados e distribuídos pelos versos, segundo temática eminentemente moderna: a relação entre a natureza

¹⁸⁰ Cf. MELO NETO, 1999:69-70.

e a cidade, em que a primeira é vista como meio a ser trabalhado pelos homens (o engenheiro), arrancada de sua condição originária.

Na primeira estrofe, o engenheiro e seu sonho ficam envolvidos, nos dois versos intermediários, pelos substantivos que fazem referência à natureza (luz, sol, ar) e pelos que identificam artefatos construídos pela mão humana (superfícies, tênis, copo). Da forma como estão posicionados na estrofe, o engenheiro e seu sonho são a mediação entre a natureza e os produtos do trabalho.

Em seguida, o lápis, o papel, o esquadro, o desenho, o projeto e o número compõem os instrumentos de seu trabalho, meios empregados na transformação do mundo, local e objeto da intervenção humana. Num mundo sem véu (desmistificado, moderno) e justo é cifrada a reprovação ao cerco político do momento. Pois se é claro que o adjetivo justo, no contexto da engenharia (tecnologia), assume o sentido de precisão, exatidão, não há como negar as outras acepções muito significativas que a palavra comporta: equidade, justiça, probidade, retidão, integridade, legitimidade, considerado o momento da escrita.

A cidade, local e símbolo, por excelência, da modernidade, nos mais significativos poemas, romances e trabalhos históricos e sociológicos, surge da intervenção humana na natureza, marcada por uma das mais revolucionárias criações na área da arquitetura e da construção civil: o concreto armado, estrutura necessária ao levantamento dos edifícios tão característicos da vida metropolitana. Todos esses elementos entram na tessitura desse poema. A imagem contida na terceira estrofe (pessoas posicionadas no alto de um edifício, entre elas o próprio poeta – o que é sugerido pelo uso do pronome “nós”, observando o que se passa) dá a medida da perspectiva propiciada pelas grandes construções (olhar de cima), sugerindo [ou possibilitando] o olhar de quem faz o escrutínio necessário para apreender a vida urbana em todo seu potencial poético. Cidade a ser lida e transmutada em poesia. Poesia sobre a cidade, em contraponto à forma de exploração do urbano pelo jornalismo.

O título do poema (“O engenheiro”) oferece chave que permite explorar a relação entre a “obra” (em construção) de João Cabral de Melo Neto e a crítica de Sérgio Buarque de Holanda. Em artigo publicado em 15 de

setembro de 1941, Holanda empenhou-se em demonstrar que, entre a crítica e a poesia, não pode haver barreira intransponível, sendo tarefa da crítica recriar (e atualizar) as obras analisadas (uma vez que, ao serem lidas, elas são recriadas e atualizadas). Desse modo, é pela leitura contrastiva que podemos depreender, com mais detalhes, certos aspectos sócio-históricos pelos quais obra e autor ressurgem com novas possibilidades interpretativas.

Da coletânea de críticas de Sérgio Buarque de Holanda, organizada por Antonio Arnoni Prado, constam catorze textos em que o nome do poeta aparece citado ou mesmo como tema central do artigo. Todas foram publicadas em periódicos do Rio de Janeiro, a primeira, em 28 de outubro de 1948, no Diário de Notícias, e a última, em 17 de agosto de 1952, no Diário Carioca. No início, as citações são breves, não envolvendo grandes considerações. Em seguida, há momentos em que a tímida admiração torna-se mais clara, ainda que permeada por certa desconfiança, até chegar, finalmente, ao reconhecimento de um escritor dotado de recursos sólidos, potencialmente capaz de deixar legado poético relevante para as letras.

Sérgio Buarque de Holanda nasceu em São Paulo, em 11 de junho de 1902. Formou-se na antiga Faculdade de Direito da Universidade do Brasil e chegou a ser professor nas universidades de Roma, de São Paulo e do Distrito Federal. Sua trajetória foi marcada por ações e trabalhos diretamente ligados à produção cultural (acadêmica e literária) na sociedade brasileira. Participou da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, em 1922, e, com Prudente de Moraes Neto, fundou a revista *Estética*. Foi redator-chefe da *Associated Press*, chefe da Seção de Publicações do Instituto Nacional do Livro, diretor de consulta da Biblioteca Nacional e do Museu Paulista. Chegou a ser presidente da Associação Brasileira de Escritores, na seção do Distrito Federal, e tornou-se membro da Academia Paulista de Letras¹⁸¹.

Antes de analisar os textos que Sergio Buarque de Holanda dedicou a João Cabral de Melo Neto, vale a pena deixar explícita certa similitude existente entre ambos, que pode ser a raiz da afinidade e da admiração que o crítico foi, pouco a pouco, construindo ao tomar contato com os poemas do escritor pernambucano. A similitude liga-se às incertezas também vividas pelo crítico paulistano. Ainda que a sua tenha sido uma trajetória de vida muito

¹⁸¹ Cf. MENEZES, 1978:330-331.

distinta da de Cabral, elas podem ser aproximadas para que a compreensão de suas análises seja facilitada.

Em texto introdutório a outra coletânea de artigos publicados pelo crítico paulista, Francisco de Assis Barbosa (1988) mencionou a ida de Sérgio Buarque de Holanda para o Espírito Santo, em 1926, para trabalhar no jornal *O Progresso*, por conta de divergências com parte do grupo modernista de 1922¹⁸². Pode-se afirmar que o seu cosmopolitismo contrapunha-se ao localismo dos jovens de 1922¹⁸³.

Passagem de Barbosa que deixa óbvia a indeterminação dos rumos a serem tomados pelo crítico naquele momento é muito significativa e merece citação. O trecho refere-se à viagem que ele fez à Alemanha, em 1929, a convite de Assis Chateaubriand:

“O trabalho de correspondente no exterior ainda é uma tarefa circunstancial, sem o caráter da permanência. Sua vida ainda está insegura. Não sabe que rumo vai tomar. É um intelectual em disponibilidade, sem a preocupação de estabilizar-se numa profissão que lhe assegurasse o futuro e pudesse realizar uma obra como escritor. As perspectivas de uma atividade permanente como jornalista eram imprecisas. Assim a prática intelectual e até o jornalismo eram por ele considerados um bico, não constituindo ainda uma profissão estável”.¹⁸⁴

Não se tratam apenas de incertezas pessoais de um jovem (quando de sua viagem para a Europa, Holanda tinha apenas 27 anos). São sentimentos desencontrados derivados das condições do fazer intelectual da época. Esse momento provocou intensas e profundas redefinições e manifestou as indeterminações vinculadas ao momento vivido, relatadas nos textos de crítica recolhidos e organizados por Prado, tanto quanto as respostas que Sérgio Buarque de Holanda procurou dar-lhes, em seu grande esforço para acumular conhecimentos e instrumentos de análise que lhe permitissem dissipar a névoa cultural e política do período, perceber mais claramente a

¹⁸² Cf. BARBOSA, 1989:27-28.

¹⁸³ Cosmopolitismo que pode ser notado por sua afirmação (em 1941, já bem depois da Semana de Arte Moderna) de que uma arte nacional não necessariamente precisa inspirar-se em motivos regionais ou mesmo antes, quando, em 1920 (quando teve início sua atividade como crítico), se regozijou com a tradução do *Fausto*, de Goethe, feita por Gustavo Barroso, por representar grande serviço prestado às nossas letras. Cf. PRADO, 2006: 267 e HOLANDA, 1996a: 322-323; 77.

¹⁸⁴ Cf. BARBOSA, 1989:31.

situação e atingir e / ou construir posição estável. Compreender ainda que em grau mínimo a trajetória do então jovem crítico é crucial para a compreensão das respostas que deu aos trabalhos de João Cabral de Melo Neto.

Não é o caso de fazermos escrutínio minucioso acerca das inflexões presentes nos textos de Sérgio Buarque de Holanda. Elas não apenas se distribuem por longo período de tempo (de 1920 a 1959), como também não constituem o objeto de investigação deste trabalho, que não deixa espaço para esse esforço. Acreditamos, ao contrário, que verdadeiramente proveitoso para nossas intenções é o fio condutor mantido com tenacidade ao longo dos anos. O crítico paulista, desde seus primeiros passos nas veredas literárias, engajou-se vigorosamente na reflexão acerca das condições necessárias à construção de uma literatura nacional, capaz de transpor as fronteiras geográficas e sociais do país e despertar o interesse de outros povos. Literatura nacional com potencial internacional.

Nessa sanha, é digna de nota sua valorização incondicional do trabalho metódico de pesquisa estética, uma das condições inegociáveis da qualidade literária. Para Sérgio Buarque, não se faz grande literatura sem que os escritores orientem suas ações de acordo com esse princípio, que buscou concretizar de diversas formas.

Em texto de 1921, discorreu sobre o que via como decadência do romance e ascensão do conto livre e curto, resultado da submissão de literatos (alguns deles) à assertiva “tempo é dinheiro”. Sarcástico, Buarque afirmou: “Os letrados não têm paciência para perder tempo com ridicularias quando o tempo é dinheiro. E o romance, bem pensado, dizem, é um acréscimo estafante de pormenores inúteis ao conto que só fazem tomar tempo ao ocupadíssimo leitor”¹⁸⁵.

Com relação ao futurismo, era encorajador em termos de tentativas e pesquisas estéticas orientadas pela originalidade. Era sinal de progresso das artes. Em país alcunhado de “Eldorado dos verzejadores”, considerava Marinella Peixoto¹⁸⁶ grata surpresa pela forma como buscava a medida certa

¹⁸⁵ Cf. HOLANDA, 1996a:105-106.

¹⁸⁶ Marinella Peixoto era uma jovem poetisa de dezesseis anos à qual Sérgio Buarque de Holanda dedicou artigo escrito em 19 de janeiro de 1922.

das palavras, todas elas precisamente inseridas na urdidura do poema, sem excessos¹⁸⁷.

Defendeu a idéia de que todo poeta deve ser um crítico vigilante de si mesmo, citando Mario de Andrade como exemplo de homem de letras no qual o crítico tinha a envergadura do escritor. Manuel Bandeira era exemplo de lucidez estética, de esmerado estudioso dos problemas e das técnicas do verso (e isso fica ainda mais cristalino quando lemos o trabalho de Davi Arrigucci Jr. sobre a poesia de Bandeira)¹⁸⁸.

Não se trata apenas de empenho pessoal. O crítico estava atento às condições necessárias para a pesquisa estética. Em 29 de dezembro de 1940, em meio à II Guerra Mundial e ao Estado Novo, arriscou-se a analisar a situação da arte em momentos de tensão social e política. Negando qualquer tentativa de fazer correlações deterministas e simplistas entre arte e política, chamou a atenção para as ameaças “à *despreocupação e à serenidade de espírito*”, requisitos imprescindíveis aos trabalhos que demandam tempo e atenção por longo período¹⁸⁹.

Não deixou escapar nem mesmo alguns escritores dedicados ao prestigioso romance regionalista. Excetuando nomes como José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Rachel de Queirós, via alguns trabalhos como tramas construídas em torno de temáticas exóticas e fantásticas (ao sabor do grande público), mas que não demonstravam grande engenhosidade. A excitação da imaginação do leitor (desatento) não se mantinha de pé ante um olhar capaz de revelar a pobreza de meios subjacente à obra¹⁹⁰. Pobreza estética bem embalada.

Empenhado em pensar sobre a construção de nossa literatura e sobre o papel dos intelectuais, e em se firmar como intelectual, o afastamento do país e o distanciamento em relação aos escritores do movimento modernista possibilitaram a Sérgio Buarque viver experiências a partir das quais pôde abrir-se a novas contribuições estéticas. Foi como se o duplo distanciamento o libertasse de esquemas literários que, se foram novidade e causaram frisson na Semana de 22, se converteram em receitas pré-formadas, carentes de

¹⁸⁷ Ibidem, 137-138.

¹⁸⁸ Ibidem, 271-275.

¹⁸⁹ Ibidem, 313-314.

¹⁹⁰ Ibidem, 321-323. Cf. LAFETÁ, 2000:35.

plasticidade, incapazes de dar conta de indagações que, para o crítico paulista, ainda não haviam sido respondidas à altura¹⁹¹.

Aqui ganha importância a análise de João Luiz Lafetá acerca das experiências literárias modernistas. Perscrutando a crítica literária dos anos 1930, uma década após os intensos experimentos estéticos dos primeiros anos do modernismo, Lafetá frisou a ruptura que manifestou em relação à linguagem bacharelesca, espelho da oligarquia rural incrustada no poder. Também ressalta que o modernismo lidou com as articulações entre industrialização e urbanização paulistas, quando São Paulo, em função dessas transformações e de intensos movimentos migratórios, se formava como cidade cosmopolita (terreno fértil para o surgimento das obras e dos artistas que tiveram destaque nos anos 1920, envolvidos que estavam na produção de obras criativas e revolucionárias para os padrões nacionais).

Contudo, se, nos anos 1920, “fase heróica do modernismo”, predominou um “projeto estético”, centrado em pesquisas pautadas pela discussão da linguagem e das palavras, na segunda fase (anos 1930), o “projeto ideológico” ganhou proeminência, de tal modo que as questões mais importantes diziam respeito à função da literatura e do escritor e aos elos entre ideologia e arte.

Nessa segunda fase, o mercado editorial ficou repleto de romances de denúncia ideológica. Os usos revolucionários da linguagem esmoreceram e tornaram-se tíbios, nos traços que, antes, davam força à sua contundência, de tal modo que as características que compunham o núcleo do projeto estético modernista foram abaladas devido à sua intrincada relação com os aspectos definidores de seu projeto ideológico¹⁹².

A admiração e os receios que Buarque alimentou em relação a João Cabral de Melo Neto sustentavam-se na defesa da pesquisa estética sistemática, como forma de manter o vigor literário ante as outras demandas da vida. Isso porque, se o cuidado com a palavra era regra de ouro para uma boa literatura, sua corrupção (o formalismo abstrato, estéril e sem ligação com a realidade) não era desejada. Durante bom tempo, Cabral foi incluído na

¹⁹¹ Para uma análise dessas questões e das divergências entre Sérgio Buarque de Holanda e os modernistas, veja o artigo “*Raízes do Brasil e o Modernismo*”, de Antonio Arnoni Prado (Cf. PRADO, 2004:263-270).

¹⁹² Cf. LAFETÁ, 2000:21, 23, 28, 30, 33.

“categoria” dos construtivistas e essencialistas, de onde só foi retirado em 1950 (cinco anos após a publicação de *O Engenheiro*). Aliás, nesse ano foi publicado *Cão sem plumas*, primeiro poema em que Cabral mobilizou seus recursos técnicos para focalizar a relação de descaso e violência que as elites mantinham para com as classes trabalhadoras da sociedade brasileira.

No artigo “O lado oposto e outros lados”, publicado em 15 de outubro de 1926, Sérgio Buarque retomou seus argumentos sobre a possibilidade de uma literatura nacional. Em relação àqueles (como Tristão de Athayde) que afirmavam ter essa literatura pronta na mente, vale citar uma passagem longa, mas muito sugestiva:

O que idealizam, em suma, é a criação de uma elite de homens, inteligentes e sábios, embora sem grande contato com a terra e com o povo – é o que concludo por minha conta; não sei de outro jeito de interpretar claramente o sentido dos seus discursos -, gente bem-intencionada e que esteja de qualquer modo à altura de nos impor uma hierarquia, uma ordem, uma experiência que estranquem de vez esse nosso maldito estouvamento de povo moço e sem juízo. Carecemos de uma arte, de uma literatura, de um pensamento enfim, que traduzam um anseio qualquer de construção, dizem. E insistem sobretudo nessa panacéia abominável da construção. Porque para eles, por enquanto, nós nos agitamos no caos e nos comprazemos na desordem. Desordem do quê? É indispensável essa pergunta, porquanto a ordem perturbada entre nós não é decerto, não pode ser a nossa ordem; há de ser uma coisa fictícia e estranha a nós, uma lei morta, que importamos, senão do outro mundo, pelo menos do Velho Mundo. É preciso mandar buscar esses espartilhos pra que a gente aprenda a se fazer apresentável e bonito à vista dos outros. O erro deles está nisso de quererem escamotear a nossa liberdade que é, por enquanto pelo menos, o que temos de mais considerável, em proveito de uma detestável abstração inteiramente inoportuna e vazia de sentido. Não me lembro mais como é a frase que li num ensaio do francês Jean Richard Bloch e em que ele lamenta não ter nascido num país novo, sem tradições, onde todas as experiências tivessem uma razão de ser e onde uma expressão artística livre de compromissos não fosse ousadia inqualificável. Aqui há muita gente que parece lamentar não sermos precisamente um país velho e cheio de heranças onde se pudesse criar uma arte sujeita a regras e ideais prefixados¹⁹³.

¹⁹³ Cf. HOLANDA, 1996a:226-227.

O tema de discussão eram os modelos literários europeus e seu desencaixe na sociedade brasileira, seu artificialismo em um país onde as condições sócio-históricas de existência eram distintas das encontradas nas sociedades européias (de onde vinham os tais modelos). Ainda que considerasse importante o trabalho de pesquisa estética, para Sérgio Buarque de Holanda, era preciso estar umbilicalmente ligado à sociedade de nascimento, da qual cada autor era expressão-produto. Argumentava no sentido de que os artistas tinham a missão de dar respostas às questões ligadas ao projeto de formação da sociedade brasileira, como nação formada a partir das grandes navegações (do desenvolvimento do comércio internacional), conectada ao mundo, mas dotada de peculiaridades que definiam certa idiosincrasia. Essa era a sua defesa: era necessária pesquisa estética que desse conta de tais peculiaridades. Eis o dever do homem de letras.

Argumentamos que *O cão sem plumas* deu condições a Sérgio Buarque de Holanda para ver João Cabral de Melo Neto com outros olhos. Nos artigos de 28/11/1948, 5/12/1948 e de 25/02/1950, há referências direcionadas a Cabral como “*representante autêntico da família dos construtivistas e essencialistas*”, voltados para as preocupações formais, diante de problemas de ordem técnica. Não obstante, nos artigos de 26/03/1950 e de 31/12/1950, sua poesia ganhava outros qualificativos. O crítico salientou a composição sob domínio constante da consciência e da vigilância, capaz de produzir “*iluminações súbitas*”; a precisão no bom ajustamento entre tema e técnica; a harmonia entre rigor e criação significativa¹⁹⁴.

Assim, e em 2 de setembro de 1951, tratando especificamente dos poemas *Psicologia da Composição* e *O cão sem plumas*, o destaque de suas observações recaiu sobre o rigor metódico com que os poemas de Cabral eram compostos, a seu ver sem precedentes na língua portuguesa. “Arquiteto” foi a palavra que empregou para referir-se ao escritor pernambucano. Foi a primeira vez que Sérgio Buarque de Holanda fez referência a *Pedra do Sono*, muito provavelmente já conhecido, mas talvez antes incluído no rol dos trabalhos excessivamente essencialistas. Nesse caso, não. O poema foi invocado para

¹⁹⁴ Cf. HOLANDA, 1996b: 62-76; 165-169; 184-188; 312-316.

destacar a força do sono, da memória e do subconsciente presente em seus versos (desafios à vigília do poeta)¹⁹⁵.

A julgar pela erudição e pela atenção de Sérgio Buarque ao que se fazia no calor da hora, e também pelos contatos com escritores como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, como dito acima, apesar de o crítico já conhecer *Pedra do Sono*, motivado por nova avaliação dos trabalhos de João Cabral de Melo Neto, re-visitou os versos do livro de “estréia” de Cabral, dando atenção àquilo que, num primeiro relance, não parecia tão significativo.

Quase dois anos depois, veio a lume o artigo em que Sérgio Buarque confessou a desconfiança que alimentava em relação ao pernambucano. Do artigo intitulado *João Cabral de Melo Neto*, de 3 de agosto de 1952, vale a pena citar a seguinte passagem:

Desconheço pessoalmente o sr. João Cabral de Melo Neto, mas ficaria sinceramente admirado se o soubesse na vida profissional, de funcionário consular, bem diferente da imagem transmitida pelo poeta, um poeta que pôde enriquecer nossas letras de uma noção rigorosa, verdadeiramente exemplar de dignidade intelectual, senso de responsabilidade e devoção ao trabalho.

“Confesso bastante envergonhado que meus primeiros contatos com suas obras e, depois, o crescente interesse que ela pôde inspirar-me, nem sempre me deixaram totalmente livre de hesitações ou suspeitas. Pareceu-me quase incrível, por vezes, que essa consciência constantemente alerta e ativa, esse zelo, ao mesmo tempo vigilante e criador [...], tão estranhos aos mais inveterados costumes da lírica luso-brasileira, chegassem a existir, entre nós, sem fundar-se por vezes em algum malicioso artifício. Pois o próprio apuro e o rigor externos também podem reduzir-se a fórmulas simples, acessíveis a qualquer virtuose, que os assimilará com tanto mais presteza quanto mais careça interiormente deles.

O que parecia traduzir-se naquele zelo sempre atento não era apenas uma poética, na acepção mais corrente e usual do vocábulo. Era mais, e principalmente, uma norma de ação e de vida. A estética, em outras palavras, assentava sobre uma ética.¹⁹⁶

Eis como se consolidava a imagem do poeta-engenheiro, arquiteto. Se levarmos em conta que o Direito era a formação clássica de nossos homens de

¹⁹⁵ Ibidem, 439-443.

¹⁹⁶ Ibidem, 516-517.

letras¹⁹⁷, usar a palavra “engenheiro”, para auto-referir-se como poeta, e reforçar a imagem, nos trabalhos críticos, do uso do termo similar (“arquiteto”) são condutas politicamente significativas numa sociedade de bacharéis acostumados aos discursos floridos e vazios, à inteligência e ao diploma superior como ornamentos. A engenharia poética de João Cabral foi lida, por Sérgio Buarque de Holanda na ótica dos argumentos contidos em *Raízes do Brasil*, de 1936. Engenharia de ladrilhador. Cabral foi interpretado à luz do conceito-metáfora “ladrilhador”. Silviano Santiago defende a tese de que a poesia de João Cabral de Melo Neto já estava contida em *Raízes do Brasil* e que o ensaísta encontrou nesse poeta a força latente em seus próprios textos (textos de Sérgio)¹⁹⁸.

Desse encontro entre as condições históricas da época, e das circunstâncias em que a poesia e a crítica emergiram, fez-se presente o conteúdo político cifrado num simples nome: o engenheiro. Trata-se de título que define o posicionamento do autor em nossas letras. Título referente ao homem que, provindo de família decadente, se empenhou numa inflexão de vida enorme e difícil, pois não pôde se valer de herança que fosse esteio seguro. Seria preciso muito trabalho e empenho para construir sua própria trajetória, sob condições sociais, econômicas e políticas em transformação.

Sua poesia foi construída com o mesmo ímpeto. Ímpeto e cuidado transpostos para a literatura, similares à condição do trabalhador no mundo moderno e que precisavam ser redobrados pelos constrangimentos políticos de então. Assim, foi possível distinguir-se dos caracteres do tradicionalismo agrário brasileiro, que tornavam bacharéis, literatos e políticos, pertencentes aos grupos sociais apoiados nos benefícios obtidos e mantidos graças à escravidão e ao engenho, grupos hostis ao povo, avessos à democracia, apartados do cotidiano das classes populares na sociedade brasileira.

¹⁹⁷ Cf. SANTIAGO, 2006:16.

¹⁹⁸ Segundo Santiago, o ensaio *Raízes do Brasil* desperta, no leitor, a sensação de que se está diante de trabalho construído segundo “equilíbrio racional e geométrico”, que igualmente preside os poemas de João Cabral de Melo Neto. De modo que, “A escolha acronológica deste poeta como paradigma literário da escrita de Sérgio Buarque não é gratuita e serve uma vez mais para exemplificar o modo como forças latentes na *escrita* dum ensaísta podem encontrar sua mais legítima expressão consciente, não tanto no inconsciente da própria escrita, mas na leitura que o ensaísta fez da obra dum companheiro, independentemente das coordenadas de tempo e espaço” (ibidem, 127).

„Maria Odila Leite da Silva Dias vê Sérgio Buarque de Holanda como autor empenhado na crítica às elites dirigentes, buscando vislumbrar as possibilidades de mudança social. Ele fez da crítica à linguagem do poder, própria à historiografia tradicional, recurso metodológico necessário à construção de outros caminhos de interpretação e análise, focados nas classes populares figurantes nas histórias dos vencedores¹⁹⁹.

Num artigo escrito por ocasião do centenário de Joaquim Manuel de Macedo, Sérgio Buarque de Holanda afirmou que o interesse por esse escritor se havia enfraquecido, tendo em vista que (em suas histórias) os tipos humanos e seu ambiente estavam longe das grandes cidades, restritos aos locais mais ermos. Entretanto, a partir dos anos 1950, as classes populares tornar-se-iam cada vez mais presentes nos grandes centros urbanos, por conta dos intensos movimentos migratórios que levariam quantidades cada vez maiores de pessoas para postos de trabalhos nos setores industrial, comercial e de serviços. A urbanização e a industrialização, objeto e condição de visões históricas como a de *Raízes do Brasil*, dariam visibilidade cada vez maior a essas pessoas. Essa entrada definitiva e contundente do povo no cenário histórico não poderia passar despercebido diante do olhar dos intelectuais e políticos. E não passou.

ESPANHA: Cabral, funcionário consular.

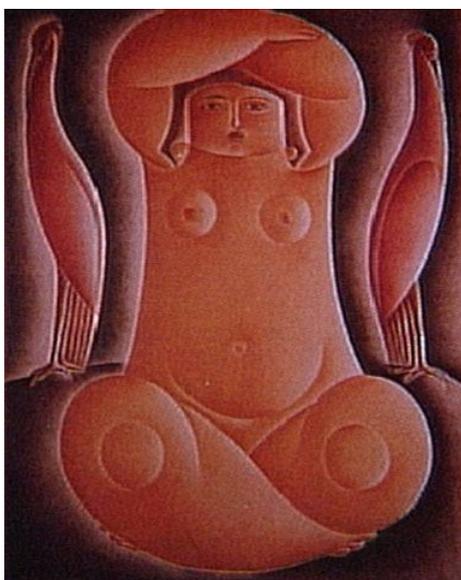
Em dezembro de 1945, João Cabral de Melo Neto, aprovado em concurso público, iniciou carreira diplomática no Itamaraty, onde, no ano seguinte, trabalhou no Departamento Cultural, no Departamento Político e na Comissão de Organismos Internacionais.

Em 1947, assumiu o cargo de vice-cônsul no Consulado Geral em Barcelona. Tinha início o aflorar de sentimentos que o ligariam profundamente à cultura espanhola. Na primeira vez, permaneceu em território espanhol até 1950, ano em que foi removido para o Consulado Geral, em Londres, Inglaterra. Lá conheceu o pintor Joan Miró, em relação ao qual desenvolveu um grande sentimento de amizade, que repercutiu de maneira significativa em sua produção cultural. Escreveu ensaio sobre o pintor, publicado com gravuras

¹⁹⁹ Cf. DIAS, 1998:13, 15-16.

elaboradas pelo próprio Miró. O ensaio é intenso, escrito com paixão e revelador da participação direta da pintura em sua poesia, desde Pernambuco, quando cultivava amizade com Vicente do Rego Monteiro. Basta recordar que, em *O engenheiro*, há um poema intitulado “A Vicente do Rego Monteiro” e os versos de “A mulher sentada”, desde o título, fazem referência ao quadro de mesmo nome, óleo sobre tela pintado em 1923.

“A mulher sentada” é resultado de concepção poética plástica, literatura como artesanato. Expressa um escritor que se preocupa muito em dialogar com as demais manifestações artísticas (escultura, teatro, pintura) como meio de construção literária. Cabral apostava nesse diálogo, que via como condição para o fortalecimento da experimentação estética literária. A construção plástica manifesta-se no uso do substantivo central do poema: mulher. Primeiramente, no início, ele está isolado. Entretanto, no mesmo verso, já surgem referências ao diálogo com o quadro de Monteiro. No segundo verso, Cabral retoma a temática onírica de *Pedra do Sono*, no uso dos pombos como símbolos de sonhos, talvez influenciado pelo efeito luminoso de que o pintor lançou mão ao redor dos pombos (sonho como luz em meio às trevas do sono).



Mulher Sentada, óleo sobre tela, de 1923.
FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais.

A MULHER SENTADA

*Mulher. Mulher sentada e pombos.
Mulher entre sonhos.
Nuvens nos seus olhos?
Nuvens sobre seus cabelos.*

*(A visita espera na sala;
a notícia, no telefone;
a morte cresce na hora;
a primavera, além da janela.)*

*Mulher sentada. Tranqüila
na sala, como se voasse²⁰⁰.*

Ao mesmo tempo, o efeito claro-escuro, obtido pelo contraste entre o fundo e a luminosidade do contorno das figuras, permite pensar em arranjo

²⁰⁰ Cf. MELO NETO, 1999:69.

plástico forjado na tensão entre certa suavidade e uma feição mais sólida, pois a pintura nos deixa a sensação de que imagem foialhada em madeira, pela forma como a perspectiva foi usada nos traços das imagens (penas das caudas das aves, dobras dos braços e joelhos da mulher, os seios, a face, a barriga).

Esse efeito foi transposto por Cabral à literatura, de modo que a concretude dos substantivos mulher e pomba, contraposta à “fluidez” dos sonhos, nuvens e também das quatro estrofes entre parênteses, dá ao poema a condição de transposição das soluções plásticas obtidas por Monteiro.

A segunda estrofe, envolvida pelos parênteses, é sintomática da já mencionada dedicação à poesia como ética de vida. Quando a expectativa mais comum seria a continuação da “análise” poética do quadro, João Cabral, com o uso dos parênteses, suspende a observação do quadro e direciona seu foco para uma cena corriqueira. A impressão criada é a de que o quadro está posicionado na parede de alguma sala, fazendo com que sua atenção fosse atraída pela pintura. Nesse sentido, o poema expressa alguém sempre atento aos objetos passíveis de uso em seu artesanato poético, o que manifesta o escritor sempre alerta a qualquer detalhe que pudesse servir a seu *métier*. Essa estrofe serve para inserir o cotidiano (suspenso), efeito de contraste que tem a função de destacar o momento sublime de vislumbre da pintura. O poema é a *mimese* de alguém parado diante de um quadro, fazendo o escrutínio de seus detalhes. Alheio, mas também atento à realidade externa.

Em seguida, retoma a obra de Monteiro, bem distribuída no espaço da tela, construída como algo sólido, mas leve, talvez pela pequena distância existente entre as pernas da mulher e a base da tela, “como se voasse”.

A presença de Cabral na Espanha constituiu espécie de “continuidade” do quadro social que tentamos esboçar até aqui. Feitas as ressalvas sócio-históricas necessárias, manifesta a persistência dos constrangimentos políticos que demandavam dele alguma resposta (estética). País recém saído de guerra civil (1936-1939) desencadeada em contexto extremamente complexo, governado autoritariamente por Francisco Franco, era crivado por forças sociais antagônicas, que se debatiam num processo de mudanças históricas muito intensas. Seus trabalhadores eram organizados em diversos sindicatos,

animados por distintas perspectivas ideológicas e interesses nem sempre comuns, e enraizados em situações de classe muito díspares.

Essa tensão social logo foi percebida por Cabral quando de sua chegada à Espanha. Em carta de 28 de abril de 1947, além da fixação pelas corridas de touros, partilhada por sua esposa, relata a distribuição de boletins que pregavam toque de recolher apregoado pela “Resistência”, mas sem que seja possível notar qualquer tipo de aflição ou receio provocado pela conjuntura político-social espanhola. O entusiasmo nascido das corridas tem muito mais destaque.

Eu e ela [Stella] somos grandes aficcionados, para espanto dos espanhóis (designados). Ainda não perdemos uma só corrida. Ontem havia ameaças de bomba e petardos (a Resistência fez distribuir boletins dizendo que ninguém saísse de casa) mas fomos assim mesmo. Infelizmente, chegamos atrasados e dos 6 touros, só assistimos a 4 (inteiramente).

Mais ainda, tratava-se de país dividido por lutas relacionadas à queda da monarquia e aos esforços de implantação e consolidação de regime republicano. A Igreja Católica, que nela desempenhara papel político relevante, era quase totalmente conservadora e não mediu esforços para retomar privilégios ameaçados pelos movimentos revolucionários, na defesa da seguinte idéia: “a Igreja era sinônimo de Espanha”, de *Hispanidad*²⁰¹. O seguinte trecho do livro de Anthony Beevor é digno de nota, pela maneira como faz referência ao entrelaçamento dos poderes político e religioso na produção de clima com ares totalitários:

*O poder exercido sobre a população era uma força inelutável, apoiada pela ameaça do inferno e sua amostra terrena na forma da Inquisição. Um único acusador, um sussurro anônimo de um inimigo invejoso, muitas vezes era o que bastava para o Santo Ofício, e as confissões públicas extraídas antes dos autos-de-fé constituíam uma amostra espantosa do Estado totalitário. Além disso, a Igreja controlava todos os aspectos da educação e colocava a população inteira sob a custódia protetora da mente ao queimar livros para manter bem longe a heresia religiosa e política.*²⁰²

²⁰¹ Cf. BEEVOR, 2007:66, 85.

²⁰² Ibidem, 41.

Como afirmou Eric Hobsbawm, a Espanha era um “campo singularmente rígido de contra-revolução ou reação, inspirado por uma Igreja Católica que rejeitava tudo o que acontecera no mundo desde Martinho Lutero”²⁰³. Cabral logo percebeu o peso da Igreja Católica na Espanha. Isso fica bem claro em carta que enviou a Carlos Drummond de Andrade, em 3 de junho de 1947:

*Recebeu a antologia que lhe mandei, de poetas espanhóis contemporâneos? Como se vê, o que aqui sobrou da Revolução não foi grande coisa e os mais jovens estão muito entregues à poesia em Cristo e ao inafado ar de sacristia que se respira aqui. Este é impressionante: nunca imaginei que a Igreja brasileira fosse tão ‘católica’, isto é, tão universalmente imbecil. Você não pode calcular a ascendência que têm os padres na vida pública espanhola. E, o que é pior, porque está mais perto de nós isso, a atitude que eles gostam de assumir em relação a nós brasileiros, ‘filhos de um país católico’. Eles falam como se não pudesse haver um brasileiro não católico e o ar de convivência piedosa que assumem conosco é de arreentar qualquer boa educação*²⁰⁴.

Vale dizer que essa hostilidade em relação à Igreja Católica não foi resposta às condições encontradas em Espanha. Esse posicionamento já veio na bagagem, desde o Brasil. A correspondência mantida com Willy Lewin já trazia o “azedume” de João Cabral de Melo Neto, direcionado contra o catolicismo. Isso pode ser visto em carta de Lewin, de 20 de dezembro de 1942:

Se eu fosse filósofo e menos ignorante do que sou, gostaria de poder discutir com vc. o seu cada vez maior azedume contra o pensamento católico. Gostaria de poder explicar-lhe que um católico não pode aceitar o que Descartes pretendeu na raiz do seu pensamento: isto é transportar para o homem o modo de conhecer que é próprio do anjo. Evidentemente não estou dizendo que isto é toda a filosofia cartesiana. Mas ela parte desse equívoco. Os católicos sabem que raciocinam não por mérito, mas por deficiência. Enfim, não sei alongar-me sobre isto.

²⁰³ Cf. HOBBSAWM, 1999:158.

²⁰⁴ Cf. SÜSSEKIND, 2001:221.

Este excerto nos mostra, desde quando ainda estava no Brasil, um João Cabral empenhado no debate intelectual que se dava na esfera pública, da qual o ir-e-vir de cartas era parte constitutiva e dinâmica desse espaço, alimentado por consensos e dissensos. As trocas de cartas funcionam como meio de formação de subjetividades envolvidas no debate em torno do papel dos intelectuais na sociedade. São também indicadores das questões debatidas na sociedade brasileira pós-Estado Novo (em suas diversas voltagens) e também dos posicionamentos dos missivistas.

A hostilidade não deve ser encarada segundo a visão simplista de que se tratava de mero capricho pessoal. Desde os anos 1930, a sociedade brasileira mostrava inúmeras variações estruturais e, digamos, ideológico-culturais, no esteio das quais a Igreja Católica foi forçada a dar respostas, a fim de que fosse capaz de se fazer presente no cotidiano das pessoas e também exercer influência decisiva na formação e implementação de projetos futuros.

Ao menos dois aspectos devem ser lembrados: (1) a formação de grupos de intelectuais e de universidades católicas; e (2) o esforço para consolidar a Igreja como instituição politicamente atuante em todo território nacional, capaz de controlar sobretudo as massas urbanas, que se constituíam no bojo dos processos de urbanização e industrialização da sociedade brasileira²⁰⁵. Assim, se é possível encontrar análises que nos dão a imagem de esforço sistemático e coordenado (não sem divergências, é claro!), envolvendo clero e leigos, com o intuito de fazer a Igreja tomar parte nas relações de poder, as críticas à ação católica ganhavam dimensão política. Sobretudo para Cabral, simpatizante do comunismo (visto como o principal inimigo da fé, maior até que o apregoado “capitalismo ateu”).

Não tivemos acesso às respostas de João Cabral às cartas de Willy Lewin, que seriam muito importantes para caracterizar e analisar, com riqueza de detalhes, os posicionamentos de nosso escritor. Entretanto, pelo tom da resposta, notamos que o racionalismo filosófico (no caso, de corte cartesiano) foi mobilizado no debate sobre o pensamento católico na sociedade brasileira. Além do mais, carta de Cabral, enviada a Escorel, em 10 de julho de 1950, contém informações muito significativas que nos permitem ver, com mais clareza, essa participação. Nela, encontramos um autor que mobilizou idéias

²⁰⁵ Cf. PIERUCCI *et al.*, 2007:335-467.

racionalistas e materialistas contra o irracionalismo da fé. Além do mais, a forma como esse debate está imbricado em questões estéticas ilumina certa concepção do papel político do homem de letras. Vamos à carta:

Vou lhe fazer agora uma confissão. Você sabe perfeitamente que minha ideologia não é coisa de agora (o que é de agora é ter surpreendido o problema mais largamente até o campo da atividade literária). V. sabe também – já que o explicou naquele estupendo artigo do Correio da Manhã que era uma atitude racionalista, materialista, etc. Pois bem: sabe qual foi a grande tristeza que me deu a publicação do Engenheiro e da P. da Composição? O fato de que êsse aspecto tenha sido facilmente olvidado. Eu pensava que o livro de um racionalista e de um materialista, num país como o nosso, tão envenenado de catolicismo e mil outras formas de irracionalismo teria de ser “revolucionário”, forçosamente. Entretanto, que passou? Que foi um integralista que escreveu o artigo mais entusiásta sobre Psicologia da Composição; que entre os católicos espiritualistas, poetas em Cristo, que se recrutam os que mais calmamente o saüdaram; que é entre essa burguezia bem comportada e filha-de-Maria que se recrutam os outros companheiros de viagem, mais jovens, que se seguem nessas assepticas (?) da poesia pura.

João Cabral de Melo Neto saiu do Brasil, como funcionário do Itamaraty. Não obstante, a questão política (governos autoritários e / ou totalitários), na época, não era simplesmente nacional. Em certo sentido, o mundo demandava respostas ao desafio de construir projetos de modernidade que continham anseios democráticos. Em outros termos: os regimes autoritários e totalitários erigidos na Europa, sobretudo nos anos 1930, eram o reverso do projeto civilizado²⁰⁶, forjado pelo menos desde o século XVII, a Revolução Francesa de 1789 sendo sua manifestação significativa.

Vinicius de Moraes, em 29 de setembro de 1938 (Londres), escreveu à mãe dizendo que ainda não tinha certeza se ficaria muito tempo na Europa, que estava envolta num “ambiente tão pesado que não creio que me seja possível estudar e passar dois anos numa universidade [Oxford] assim”²⁰⁷.

As cartas trocadas entre João Cabral, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade trazem informações preciosas acerca da nítida posição política defendida pelo escritor pernambucano por nós analisado.

²⁰⁶ Cf. HOBBSAWM, 1999:151.

²⁰⁷ Cf. CASTRO, 2003:60.

Definitivamente, Cabral, ao contrário do que alguns pensavam²⁰⁸, estava empenhado em fazer da produção cultural (especificamente, da literatura) um campo de ação civilizadora. Não se tratava de instrumentalizar a literatura, de sacrificá-la (em suas mais ricas e decisivas particularidades) em nome de orientações ideológicas, fosse em elas quais fossem. Até onde se sabe, João Cabral de Melo Neto jamais escreveu manifestos ou libelos político-partidários. A força de sua obra veio da reflexão tenaz sobre o fazer poético e sua transformação em missão (poesia convertida em ética, para retomar uma idéia de Sérgio Buarque de Holanda).

Foi assim que depreendemos de suas metáforas literárias a dedicação ao fazer poético, simples, sem pompas, representado como próximo do artesanato, recluso nos espaços privados (quartos, cozinhas e escritórios), que ganhou força pública, reafirmando, a seu modo, a arte como instância e fazer voltados para a reflexão pública das grandes questões do tempo. Cremos que esse é o melhor sentido histórico de João Cabral de Melo Neto como homem público.

Em carta encaminhada a Manuel Bandeira, de 20 de julho de 1948, Cabral demonstrou posicionamento favorável à cultura catalã, sugerindo ao destinatário, que então trabalhava na composição de uma história da literatura, a elaboração de um capítulo sobre os trabalhos catalães.

Aqui em Hostalets tenho trabalhado em algumas [traduções], que talvez publique depois no Livro Inconsútil. Os catalães têm toda minha simpatia pelo que a atitude deles significou, nestes últimos anos, de resistência. Se alguma indicação para a sua História das literaturas chega a tempo, me diga. Manda-la-ei de muito boa vontade.

Entrei em contato, aqui, com um grupo de jovens escritores catalães que publicam duas revistas. Clandestinas, esclareço, porque o catalão, desde 1939, é perseguido aqui. A princípio não podiam nem falar; a partir do desembarque dos americanos na África, passaram a tolerar a língua oral; a partir de 1945, fim da guerra, passaram a permitir livros em catalão, se em pequenas tiragens fora do comércio; e, finalmente, de um ano para cá, permitem livros – com restrições –

²⁰⁸ Em pesquisa na hemeroteca da Academia Brasileira de Letras, descobrimos o artigo “A Pedra: do sono à educação”, escrito por Luiz Eduardo Prado e publicado em edição do Jornal do Brasil, “Caderno B”, em 03/05/1969. Nele, o jornalista mencionou críticas relacionadas à recusa de João Cabral de Melo Neto ao humano, à sua inércia em assumir participação social mais incisiva.

mas não as revistas e os jornais. Como eu ia dizendo, acima, conheço esses jovens catalães, ávidos de intercâmbio e de que se conheça, fora da península, sua 'cultura ameaçada'. Por isso seria para eles de grande importância que você fizesse um capítulo sobre a literatura deles; quando nada para dar umas chamadas no novo Balandrão” [em nota, Sússekind esclarece o significado da palavra, provinda do espanhol: fanfarrão]²⁰⁹.

De sua amizade com Joan Miró, pela qual foi possível produzir o ensaio já mencionado, João Cabral de Melo Neto contou, ao mesmo Bandeira, os trâmites para a publicação do livro, com as ilustrações do pintor. Vale destacar a consciência que Cabral tinha de sua posição como escritor no Brasil, mas, acima de tudo, das dificuldades inerentes ao acesso às casas editoriais nacionais. Dizemos isso porque, em carta de 15 de setembro de 1949, mencionou o interesse de Miró em ver o livro publicado em português, mas buscou outras alternativas comerciais quando ouviu do pernambucano que seria muito difícil despertar interesse de editor *“que pudesse se interessar por um livro de um tal anônimo como eu”*. A alternativa foi investir em publicações espanholas clandestinas que poderiam despertar interesse em França (por serem feitas em surdina, na Espanha)²¹⁰. A publicação saiu em 1950, pelas Edições de l’Oc, de Barcelona, e mais tarde ganharia, de fato, edição francesa²¹¹.

O empenho em trabalhar como mediador entre as duas culturas (tornar a cultura catalã mais conhecida do lado de cá do Atlântico e, inversamente, abrir mais espaço para os escritores brasileiros em terras espanholas) teve marcas de tenacidade, a despeito das restrições político-culturais que tornavam o ar pesado. Sobre as chances de publicar Drummond em terras hispânicas (mesmo quando já não estava mais em território espanhol), a seguinte passagem é significativa. A carta é datada de 31 de outubro de 1950 e foi enviada de Londres:

Meu caro Carlos,

Esta carta será reexpedida a você pelo meu amigo Rafael Santos Torroella, de Barcelona. Ao Santos, que é um admirador de sua poesia, ocorreu

²⁰⁹ Cf. SÜSSEKIND, 2001:88-89.

²¹⁰ Ibidem, 103.

²¹¹ Cf. CASTELLO, 2006:89.

propor a uma editora de Madri, de longe a de melhor gosto literário da Espanha, uma seleção de sua obra, traduzida para o castelhano. As traduções estão prontas e a editora ansiosa para publicá-las. Falta somente a autorização do autor.

É isto que estou pedindo. Creio que v. deve mandá-la. A editora é, politicamente, a mais limpa. E o tradutor é ainda mais limpo do que a editora²¹².

Trabalhar no Itamaraty exigia cuidados políticos. João Cabral de Melo Neto foi submetido a processo administrativo sob a acusação de subversão. Retornou ao Brasil em 1952 e só foi reintegrado à carreira diplomática em 1954²¹³. Em biografia da vida de Cabral, José Castello assim contou o episódio:

A temporada londrina é interrompida abruptamente por um escândalo. Cabral retorna ao Rio de Janeiro em 1952, para responder a um inquérito em que é acusado de subversão. Tudo começa quando, no posto de segundo-secretário da embaixada do Brasil em Londres, ele despacha uma carta ao colega Paulo Cotrim Rodrigues Pereira, que serve em Hamburgo, na Alemanha, encomendando um artigo a ser publicado em uma revista ligada ao Partido Trabalhista Inglês. A carta é interceptada pelo diplomata Mário Mussolini Calábria – nome, no caso, sintomático -, que envia uma cópia ao estado-maior do Exército, anexada a um bilhete em que chama a atenção dos militares para a formação de um movimento comunista dentro do Itamaraty. O Exército não dá importância à denúncia, mas o jornalista Carlos Lacerda, naquele tempo à frente de sua metralhadora giratória antigetulista no jornal Tribuna da Imprensa, é presenteado por Mussolini com outra cópia da carta e parte para o escândalo²¹⁴.

Vinicius de Moraes, em algumas de suas cartas, deixou clara sua preocupação quanto a ser diplomata naquele período. Em alguns momentos, o receio era tão grande que a missiva ganhava contornos de paranóia. Carta enviada a Raul Bopp é exemplar quanto à situação de Moraes, cuja vida era cheia de tensões advindas de constrangimentos de ordem econômica e política, em meio aos quais os consideráveis desejos de investimentos culturais eram postergados:

²¹² Cf. SÜSSEKIND, 2001:236.

²¹³ No “Caderno B” do Jornal do Brasil, edição de 16/08/1968, foi mencionado o processo judicial ao qual Cabral foi submetido, com destaque para o seguinte fato, muito significativo em termos do clima repressivo que imperava no Brasil: desde o fim do processo até 1966, Cabral “nunca mais foi promovido por merecimento, embora todos reconhecessem seu bom trabalho”.

²¹⁴ Cf. CASTELLO, 2006:116.

Achei a cidade inóspita [Nova York], sem solidariedade, mas por isso mesmo fascinante. Tenho a impressão que levaria o diabo lá, em pouco tempo. Morar, difícilimo. Vi, no entanto, um pouco de tudo, até uma exposição da Maria Martins, ruim de doer. Tinha uma ótima do Chagall no Museu de Arte Moderna, e muito Picasso. Fiquei de olho numa litografia linda, US\$ 350. Mas é loucura. Ainda não posso me dar ao luxo de um Picasso não. Depois, a doença me arruinou em Nova York. Estou endividado até a raiz, e mandar buscar o pessoal vai me custar caro. Enfim, isso é o de menos, se o Itamaraty não me fizer nenhuma sacanagem, como estou com o pressentimento. Meio gratuito, mas não me sinto seguro com esse governo, negócio de esquerda-volver. Se me aprontarem alguma, vou ver se vou ficando aqui, de qualquer jeito²¹⁵.

Em carta para Manuel Bandeira, de 15 de agosto de 1950, quando estava em Londres, Vinicius de Moraes voltou a explicitar o medo de ser vítima de alguma sacanagem do Itamaraty e, em missiva enviada a Rubem Braga (ano de 1958), chegou a fazer referência aos “*espíritos-de-porco do Itamaraty*”²¹⁶.

Miguel Sanches Neto, em instigante artigo publicado na coletânea de textos sobre a relação entre letrados, cultura brasileira e o Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty), fez análise interessante sobre os dilemas pessoais enfrentados por Vinicius de Moraes, dividido entre suas idéias e trabalhos poéticos, e seu cargo como funcionário público. Da leitura, tomamos consciência de que as angústias decorrentes da situação ambígua, experimentada por Moraes, alimentavam-se da intrincada ligação envolvendo política, cultura e artistas. E os poemas, em suas variações, contêm pistas sobre os delicados elos entre produção cultural, biografia e determinadas condições sócio-históricas para as quais os textos de Vinicius de Moraes, como os de João Cabral de Melo Neto, foram respostas possíveis²¹⁷.

Estas breves informações nos deixam diante do problema de tentar reconstruir, de forma minimamente adequada, todo o processo pelo qual Cabral pôde se ambientar às novas exigências que as atividades no Itamaraty demandavam e, além disso, o que sua inserção nesse órgão significou em

²¹⁵ Cf. CASTRO, 2003:117

²¹⁶ Ibidem, 185, 244.

²¹⁷ Cf. SANCHES NETO, 2002:401-418.

termos de possibilidades relacionadas à sobrevivência e seus projetos artísticos.

Para isso, as cartas escritas por Cabral e enviadas a Lauro Escorel são emblemáticas acerca de seu ingresso na carreira diplomática. Quando ainda estava no Rio de Janeiro, em correspondência de 14 de setembro de 1946, ganham destaque a maneira como o ritmo do trabalho ameaça o tempo necessário para se dedicar à escrita e à leitura, e também as expectativas ligadas às chances de logo assumir alguma posição no exterior, sobretudo o aprendizado dos imbricados trâmites relacionados à mobilidade dentro da estrutura do Ministério.

Agora quero ver se levo a cabo uma tradução do Convidado de pedra, de Pushkin, que o Eros (já de volta da Inglaterra e companheiro de apartamento do Geraldo) me encomendou. Trata-se de uma peça em um ato que está naquele volume que você me presenteou. Farei a tradução comparando os textos inglês e francês. Quanto a leituras, tenho me imposto algumas, apesar do cansaço em que me deixa o trabalho no Itamaraty.

Bom, ainda de Itamaraty, a novidade é que fui confirmado, isto é serei confirmado automaticamente assim que seja promulgada a constituição (próxima terça-feira). Isso me dá o direito de sair ainda este ano. Tanto vale dizer que minha paciência está aguçada e o desejo de ir para Nanking voltou. Infelizmente Stella já não pode mais viajar, principalmente de navio. Isso me obrigará a permanecer no Brasil até fevereiro ou março e, então, não ir para a China. O Barboza-Carneiro me disse que não só não me recomendava Nanking como não me deixaria ir (as remoções agora são discutidas em reunião conjunta dos Chefes de Departamento e do S. Geral). Para ele, devo ir para Bordeaux, o que me tenta um pouco e redundando numa certa promessa dele de me me²¹⁸ arranjar a remoção para lá. Mas, apesar de tudo, continuo numa grande perplexidade e não sei o que terminarei por fazer. Se houver possibilidade do Barboza-Carneiro continuar no Departamento, acho que ficarei: quero ver se no fim do ano, com seis vagas que vão haver (cinco novos cargos M e N), posso defender certos amigos. Como você é um deles, peço que me mande dizer amigos seus que poderiam influir de alguma maneira em seu favor, nas altas esferas. O Vinícius é outro: escreva a ele no mesmo sentido. Nada se pode garantir, mas tudo deve ser tentado. Agi estupidamente no caso da última promoção. Sondei o Departamento do F. Lobo, sobre sua indicação, e como não encontrei eco,

²¹⁸ Neste ponto, terminava a página da carta e a seguinte iniciava com a repetição do pronome 'me'.

me limitei a agir junto ao meu chefe. Esqueci-me completamente do Briggs, chefe do outro departamento, cujo oficial de gabinete é o Rego Rangel. O Rangel prometeu-me, de outra vez, falar com o Briggs (se êle for ainda chefe do D.E.C., claro) e me disse que poderia obter que êle o indicasse. Desculpe meu fracasso: mas foi por inexperiência.

Obter posição em alguma embaixada fora do território nacional era manobra que se tentava controlar a partir de iniciativas próprias, mas que nem sempre funcionava de acordo com as expectativas do funcionário. Como veremos, as decisões e os desfechos ligados aos deslocamentos funcionais transcorriam quase totalmente à revelia do interessado. Se o esforço de mapear o rol de indivíduos capazes de influir decisivamente nessas escolhas é revelador desse aprendizado, igualmente significativo é o uso da expressão “altas esferas”, denotando sentimento de distância entre a realidade do funcionalismo situado abaixo dos altos escalões (ainda mais em início de carreira, como o caso de Cabral) e aqueles que ocupavam os postos mais elevados na estrutura burocrática estatal.

Além do mais, as restrições e as possibilidades (políticas, econômicas, culturais e sociais), abertas à vida, estão diretamente ligadas ao destino geográfico do pleiteante a viver em outra nação. Fatores como maior ou menor liberdade política, cotação da moeda local em relação à moeda nacional (para efeitos de remuneração), condições e custo de vida, maior ou menor facilidade de acesso a bens culturais locais e externos (tão importante para quem nutria fortes pretensões literárias!) nos alertam para as ressonâncias que o sentido da trajetória pode trazer na vida do funcionário.

João Cabral dava mostras de ansiedade e pressa em obter posição no exterior. Isso sem falar no sentimento de angústia, decorrente do compasso de espera e de sua incapacidade de apreender a lógica dos processos de deslocamentos de funcionários e, portanto, impossibilidade de prever os passos e as reais chances de alocação em outras posições. Isso pode ser sentido em correspondência enviada a Escorel, de 14 de janeiro de 1947:

Bom, o que me tem lançado dentro desta burrice nervosa e excitada em que me encontro é a nossa eterna carreira. Cogitei de Barcelona, Havre, Londres. Enfim, cogitei de everywhere com a condição de que fosse logo. Á semana passada

o Demétrio Dutra, chefe do Pessoal, me chamou e ofereceu Norfolk. Recusei. Ele me ofereceu Ottawa, aceitei. Ora, havia... bom, isso não interessa, êsses qui-pro-quós, essas confusões que o nosso (?) Bobo anda lançando no Itamaraty. Pra resumir deixe-me dizer que o negócio de remoções é, agora, uma coisa completamente diferente do tempo do Leite Ribeiro. É uma confusão (?) e ninguém, mesmo com o posto prometido tem confiança em que obterá. Os postos ditos urgentes mudam de um dia para o outro e desaparecem das cogitações não se sabe porque. Mas enfim, foi-me oferecido Ottawa, embora ninguém estivesse certo a respeito do desejo do Bastos Tigre de permanecer em Montreal. Só hoje, 14, é que o Houaiss telefonou ao B. Tigre pedindo-lhe que dissesse o que vai preferir. Pelo que me garantiram, o que ele não quiser será meu.

Você vê que isso me deixa num estado de 'espera', coisa absolutamente desagradável. Me impediu o sono, (?), enfim minha (?) de leituras, já não penso em Anphion e outras coisas, nada. Quero me pilhar como o deserto, o saque, (?) Tenho uma horrível incapacidade de me preocupar com duas coisas ao mesmo tempo e esse tal estado de espera anula qualquer outra coisa.

Se a remoção não demorar, pelo desejo, espero embarcar em princípios de março (puro palpite: ainda não cheguei ao ponto de procurar navios). Irei certamente passear em Nova York e conforme uns desejos, irei aí a Boston. Disseram-me que o trem NY-Ottawa passa pela sua cidade, coisa que facilitará muito minha vida. Mas enfim, vamos a ver.

Escolhi Ottawa porque me ofereceram. Somente depois é que pedi informações. Mas essas não me decepcionaram. Parece tratar-se de uma cidade pequena, mas confortável, sem 'vida' mas tranqüila, etc. O chefe parece ser um bom sujeito e o 1º secretário João Emílio Ribeiro também. Quero ver se posso ficar muitas horas por dia mais livre, sem problemas de transporte, principalmente, sem problemas de dinheiro, ainda mais principalmente.

Antes de darmos prosseguimento ao mapeamento da inserção de João Cabral no Itamaraty e de sua viagem para Espanha, vale a pena transcrever trecho de carta da esposa de Antonio Houaiss (Ruth) a Stella, que foi a primeira esposa de Cabral. Esta carta, de 28 de novembro de 1949, é significativa para esclarecer esta discussão acerca das aventuras e / ou desventuras às quais o viajante consular estava sujeito. Aqui, Ruth comenta minuciosamente certas angústias ligadas à vida em Ciudad Trujillo, em Honduras, onde alugaram uma casa enorme, com 3 quartos, 2 banheiros, sala de jantar e de visita, 2 *livings*, varanda, escritório, garagem, jardim e quintal. Sobre essa residência e a vida na América Central, ela diz:

Vocês vão perguntar porq. fizemos tal loucura, mas é preciso saber q. aqui as poucas casas pequenas q. existem são verdadeiramente impossíveis de serem habitadas, e além do mais, o proprietário da nossa casa, por ser amigo do embaixador, estabeleceu um aluguel muito barato, em comparação com os outros: 150 dólar. Este “elefante branco” tem consumido um bocado de dinheiro e de trabalho. Só agora ela começa a tomar o nosso jeito, mas as despesas continuam sendo astronômicas. Eu ando horrorizada com o custo de vida do país. Basta dizer que chego a sentir saudades da Suíça! Se eu disser a vocês q. nossos gastos mensais duplicaram, vocês por certo não acreditarão. A única coisa mais barata aqui do q. na Suíça é a carne, seja ela de boi, de porco, de carneiro ou de galinha. No mais q^{do} os preços não são iguais, são superiores, com a desvantagem da falta de escolha, pois o comércio é paupérrimo, faltando tudo, mesmo objetos de primeira necessidade, como agulhas (!), colchetes, vassouras, pano para limpar móveis, preparados especiais para limpeza de pratos etc., etc. Comprar um presente aqui é problema insolúvel.

(...)

Que o Cabral tire da cabeça isto de vir para um país da América Central pensando estar mais perto de nós. Isto que no mapa parece tão pequeno é um mundo e a falta de recurso torna ainda maiores das distâncias, sem contar c/ as dificuldades de permanência em países como este.

O julgamento contido na missiva acima citada está repleto de sinais que indicam certa posição de classe da qual foi enunciado. Tais sinais se mostram no contraponto entre a casa alugada (graças à vantagem de aluguel mais módico obtido graças a relações de amizade entre o proprietário do imóvel e o embaixador) e as residências de menor porte, mais modestas (logo descartadas por ser “impossível” viver nelas), e na preocupação com a aquisição de produtos necessários à limpeza da prataria. Não obstante, as referências a aspectos mais próximos das preocupações de classes sociais mais baixas (custos de alimentos e outros itens de necessidade básica, ou seja, custo de vida em geral) nos deixam convencidos das condições ligadas ao local de atuação do funcionário consular, ainda mais se falamos de funcionários com veleidades estético-culturais.

Retomando o fio que nos leva de volta aos anseios de Cabral, em carta de 21 de novembro de 1946, ele se expressa sobre as possibilidades de

ir não para Nanking, como chegou a cogitar, mas sim para a Espanha, especificamente Barcelona:

Recebi um convite que estou inclinado a aceitar. Não se espante. Com perdão da palavra: Osório Dutra. Ele quer que eu vá para Barcelona, onde já se encontra e que pintou cor-de-rosamente. O Osório é uma besta eu sei, um mau caráter. Sei também que diariamente me trará um soneto em espanhol. Mas já lhe conheço os defeitos e a defesa nesses casos é mais fácil do que em relação a meu chefe que não saberei quem é, etc. etc.

Espanha não fazia parte de seus planos pessoais e salta aos olhos certa motivação “política”, no sentido de tentar conquistar o maior número possível de pontos de apoio a partir dos quais fosse possível defender-se de problemas advindos das relações estabelecidas com outros funcionários do Itamaraty. Nessa altura, o tom de paranóia, constatado em carta de Vinícius de Moraes, já mencionada, ganha outra coloração e a idéia de que o Ministério das Relações Exteriores era uma espécie de ninho de cobras ganha respaldo nas informações contidas nas cartas, tão cheias de precauções quando o assunto é relações de trabalho, no aparato público, em época de acirradas tensões ideológicas e cerceamentos.

As correspondências escritas por João Cabral de Melo Neto são ricas em informações que nos permitem dizer que sua mudança para terras espanholas ofereceu condições muito favoráveis ao desenvolvimento de seus projetos literários. Quando já na Catalunha, escreveu a Escorel, em 8 de abril de 1947, revelando sua dificuldade pessoal de lidar com situações ainda não rotinizadas (tão comum àqueles que deixam seu país de origem – terra natal - para se estabelecer em outras plagas). Mas também demonstrou entusiasmo quanto ao tempo livre, a ser dedicado à literatura, e também quanto à cidade, plasticamente descrita, tamanha a atenção dada aos aspectos visuais, em que as diferenças frente a cidades brasileiras nos fazem lembrar dos conceitos-metáfora “semeador-ladrihador”, de Sérgio Buarque de Holanda. Cabral chegou à Espanha no dia 23 de março e ficou hospedado no apartamento de Walter Pimenta Bueno:

Afirma que o apartamento é ótimo: 2 salas de visita, de jantar, 1 “recebidor”, cozinha, copa, ante-cozinha-copa, 2 banheiros, 5 quartos e

enormes corredores. Apesar disso e da hospitalidade, não se sentia exatamente à vontade, mas sim como um turista. Sobre isso, diz ele:

Em tal atividade [turismo], apesar de me ser pouco agradável, vejo uma vantagem: a de ver, desde já, estas coisas, pena que não me aconteça como no Rio, onde me rotinizei logo de entrada. Mas como estou longing for rotina!

O trabalho no consulado você sabe o que é. Creio que não há diferença essencial. (Nosso horário é ótimo): de 10 às duas da tarde, (Em Barcelona almoça-se às 3 e janta-se às 9), e me deixará para mim todo o resto da tarde.

(...)

Como cidade, Barcelona é completa. Há (nela) de cidade antiqüíssima, o chamado “Casco” e de cidade moderníssima, o “Els Encants”. A cidade antiga é curiosíssima, em seu ar de idade média, suas ruas tortas e de casas altíssimas (você não encontrará casas de menos de 5 ou seis andares, em ambas as zonas; o que faz a cidade extremamente concentrada, movimentada e de transporte facilíssimo). O curioso é encontrar-se, nessas enormes casas medievais, anúncios luminosos, vitrines modernas e outras coisas novíssimas. No chamado “Els Encants”, que é a parte nova, está o comércio de luxo, cinemas, casas de chá, etc. Essa é uma parte geometricamente traçada, ruas larguíssimas, arborizadas, etc. Nessa zona também, você não encontrará “casas”, como nas cidades do Brasil, tão espalhadas e construídas sem direção. Encontrará também blocos maciços de 7 ou 8 ou 9 andares. Só muito longe da cidade encontrará v. casas residenciais. Todo o resto é de apartamentos.

A plástica contida em sua primeira impressão de Barcelona talvez possa ser interpretada, sem exagero, como internalização de padrões estéticos mobilizados na observação do ambiente, padrões partilhados por aqueles que experimenta(ram) parte de sua socialização em círculos sociais artísticos, cujo repertório de interesses comuns permite falar em certa comunidade de destino. Nesse sentido, um pequeno cartão escrito pelo pintor Cícero Dias e enviado a Cabral, quando já na Espanha, é muito significativo pela maneira como a preocupação com a questão da forma (plástica) é vista como atributo comum, partilhado por artistas. Vale notar também como todo um processo de educação estética aparece um tanto quanto naturalizado, como traço peculiar do “norte do Brasil”. O cartão foi postado em Paris, em 5 de novembro de 1949.

Meu querido Cabral,

recebi sua carta sobre o assunto das ilustrações. Estou inteiramente às suas ordens, tenho aqui o seu livro de poesia, toda cheia de geometria e de sensibilidade. Este sentido da forma é bem do norte do Brasil. Acredito que possa fazer uma coisa bastante interessante, porém desejo saber para quando, e também o tamanho da página que tenho que ilustrar, como o número de gravuras etc...

Nesse longo processo no qual Cabral dedicava-se a trabalhos artísticos, forjava-se, simultaneamente, uma subjetividade literária (e o reconhecimento como escritor por parte de outros artistas), já marcada por sinais de cultivo de um olhar estético, corriqueiramente presente em suas correspondências. Isso pode ser visto em carta de 20 de maio de 1947, significava pela forma como a referência a Gonçalves Dias e sua “Canção do Exílio” foi evocada como forma de mostrar a posição que João Cabral desejava ocupar na literatura nacional. Ao mesmo tempo, vemos mais uma vez indícios que confirmam as expectativas quanto ao tempo livre a ser dedicado à arte:

(...) tenho passado as tardes lendo, no divan do meu escritório que deita sobre um bosque onde não canta o sabiá. Andei lendo Don Quixote e, para (acalmar) minha curiosidade de certas coisas (que não me explico) andei engolindo história, geografia, o diabo! de Espanha. Não sei para que essas coisas me vão servir, mas não posso evitá-las.

O ingresso no Itamaraty e sua ida para a Europa ofereceram momentos de respaldo econômico, convertido em sentimento de segurança e esteio para a realização de anseios literários há muito cultivados, como a aquisição de prensa manual com qual João Cabral de Melo Neto chegou a editar alguns livros seus e de amigos escritores. Essa trajetória profissional, marcada pela melhoria das condições de vida, deixou vestígios em seu epistolário. Sobre tais aspectos estritamente econômicos, o seguinte trecho de carta enviada, mais uma vez a Lauro Escorel²¹⁹, é rico em sugestões que nos permitem ver como a ida para Barcelona, ao menos no início, foi sinônimo de mobilidade econômica favorável a Cabral e sua família, principalmente pelo

²¹⁹ A carta em questão não está datada. Porém, a julgar pelas referências nela contidas, que apontam para outras correspondências lidas e mesmo pelo teor da missiva, podemos dizer que se trata de documento do final de 1947.

exercício comparativo que o autor faz em relação a outros momentos de sua vida profissional.

Quanto à carreira, concordo com v. em que é mais estúpida que se possa imaginar. Entretanto, v. mesmo reconhece que ela se “justifica”! Eu por mim, jamais pude imaginar um emprego que me desse quatro horas de trabalho por dia (quando não chego tarde), o gosto de andar de taxi quando queira, de comprar mais livros do que posso ler, etc. Isto são coisas de que ainda estou gozando como uma criança. Dou-me ao luxo de 3 edições do Mio Cid: uma porque é do (?) Pidal, outra para ver as prosificações de Alfonso Reyes (pas grand chose). Outra para... ler outros comentários. Além disso, espero poder comprar meus utensílios tipográficos agora, espero imprimir livros de amigos, etc., etc. Você compreende: quando comparo isso ao emprego da Aliança da Baía, no Recife (1936; 200\$ por mês; oito horas por dia), do Departamento de Estatística de Pernambuco (1939, 400\$ por mês; seis horas de trabalho) ou do Dasp, vejo que me é lícita nenhuma queixa. Confesso que não sinto a ausência do Brasil, não sinto também (em mim, bem entendido) a presença do fascismo; e quanto à materialidade do serviço não deixa ela de ter sua utilidade: imagine-se advogado ou médico, tendo de estudar, escrever razões, etc. Isto é: tempo e cérebro gastos fora de uma coisa interessante.

É verdade que, de certo modo, permanece a angústia dos estetas, coagidos a dividir sua vida (seu tempo e suas atividades) entre a burocracia (pública ou privada) e as artes²²⁰, nesse caso já bem relativizada (o serviço público é “estúpido”, mas há posições piores – medicina e advocacia, por exemplo) se compararmos essas confissões àquelas feitas em poemas anteriormente analisados (quando ainda era funcionário do DASP). Mas o fato de João Cabral experimentar, naquele momento, a sensação de mobilidade vertical, que funciona como indicador (para si mesmo e para os outros) de quem conseguia dar conta das exigências da vida (fora da terra natal), sem que

²²⁰ Sobre esse “desdém” que os artistas dirigem às atividades que não são artísticas, porém necessárias à aquisição de rendimentos exigidos pela vida, vale a pena citar trecho de correspondência de Antônio Abujanra, enviada, de São Paulo, a Cabral, em 8 de janeiro de 1962: “Pela manhã, trabalho nesta fábrica de botões, hélas, e detesto, mas é onde sai o dinheiro para a vida... Agora vai fechar e vou para o escritório de meus irmãos, onde espero possa iniciar a minha correspondência com todo o mundo que fizeste de uma certa maneira, que eu terminasse...” Esta carta foi escrita em papel timbrado da Inbramasi – Indústrias Brasileiras de Materiais Sintéticos Ltda. Em 1957, Augusto de Campos escreveu a João Cabral queixando-se da “miserável falta de tempo de quem por 8 (oito) preciosas horas de cada dia perde sua energia em trabalho forçado, estúpido e nem ao menos bem remunerado”.

os anseios literários fossem ameaçados, torna possível relevar o caráter enfadonho do trabalho propriamente remunerado.

É bom que se diga que não há relação de determinação direta entre as condições econômicas de vida e o trabalho de criação literária propriamente dita. O ponto é: essa situação de mobilidade vertical, com rendimentos mais encorpados, constituía o esteio sobre o qual o autor pôde ensejar uma espécie de acumulação primitiva de capital artístico, comprando grande quantidade de livros, dando-se ao luxo (necessário) do exercício comparativo entre várias edições de uma mesma obra e cultivando-se (com paixão!) no manejo de equipamento tipográfico. Esses saberes seriam usados como espécie de matéria-prima simbólica em seu trabalho propriamente literário (em sua formação e consolidação como intelectual).

Novamente dirigindo-se a Escorel, em texto de 11 de novembro de 1947, essa situação ganha contornos ainda mais nítidos:

Estou impressionado com o que v. e Vinícius me dizem do custo de vida aí. Aqui, tudo é muito caro, mas não tanto que nos proíba certas coisas. Compramos moveis do Wagner, compramos muitas outras coisas para melhorar o apartamento, etc. Até mesmo andei comprando desenhos de Picasso, Van Gogh e Modigliani. Que diabo! isso aí é danado mesmo.

Aqui, o de comida é o mais caro. Sobretudo porque temos em casa 4 empregadas. Tudo tem de ser comprado no mercado negro porque o racionamento é ridículo. Mas se vai vivendo – sem queixas. É verdade que ainda não pudemos comprar um carro e ainda não saímos de Barcelona, senão para certas excursões à Catalunya. Mas não foi por falta de dinheiro e sim de trabalho, disso, daquilo.

A não ser que se trate de otimismo meu ou pessimismo de vocês, creio que a vida na Europa está melhor. Por que não pega v. aquela sugestão de vir para Lisboa? Creio que não seria difícil ao Leite Ribeiro obter isso.

Outro abraço do

João

Se parece claro que o deslocamento para Barcelona significou melhoria das condições de vida, em que parte dos rendimentos auferidos na atividade consular e o tempo livre foram usados em sua formação estética, precisamos ponderar as restrições de caráter político, decorrentes do regime

autoritário em vigência em território espanhol. O fato de João Cabral de Melo Neto ter dito que ainda não tinha sentido o fascismo tem muito a ver com o fato de que, ao menos até aquele momento, ele não ter sofrido nenhum tipo de repressão notória, da qual não encontramos vestígios em seu epistolário. Contudo, os documentos pesquisados dão mostras da preocupação com o policiamento da vida e revelam as estratégias usadas para ludibriar o poder.

Num desses documentos (de 11 de agosto de 1947), Cabral orienta os amigos a enviar cartas para Antonio Houaiss, então alocado em Genebra (Suíça), ou mesmo para Portugal, pois era a única forma de furar as fronteiras fechadas do país. Em outro, datado de 9 de novembro do mesmo ano, ele fez encomenda de livros do espanhol Alberti (obra posterior a 1931) para um amigo que viajaria para Buenos Aires, pois seus livros estavam proibidos de circular em território espanhol.

Se, na primavera de sua carreira diplomática, foi possível contornar o sistema oficial de cerceamento político, e auferir rendimentos que amenizavam os constrangimentos de ordem econômica, de modo que esse filho de Pernambuco pôde dedicar-se à poesia, aos poucos notamos grande frustração quando o assunto passou a ser a ascensão no Itamaraty. Muitos anos passariam até Cabral obter posições mais bem situadas e, com elas, a sensação de reconhecimento pela dedicação ao trabalho consular.

O primeiro sinal de desconforto e frustração com o trabalho, encontrado no decorrer da pesquisa, surgiu em carta de 22 de novembro de 1950, na qual já vislumbramos tom mais seco, desbotado mesmo em relação ao entusiasmo inicial, tão marcante quando de sua chegada à Espanha.

Aqui em Barcelona vamos vivendo. Á espera de remoção. Pedi Madrid, mas não me deram o posto que está reservado para outro (de que adianta estudar um país se vem depois o posto para um fresquinho qualquer?). Pedi Cadiz e também não me darão. Então, pedi alguma coisa na França e há esperanças de que tenha o Havre. A mim me agrada.

No fim das contas, foi deslocado para Londres, Inglaterra. Os anos passaram e João Cabral de Melo Neto foi se aclimatando ao ofício consular, ainda que encontremos vestígios de desconforto ou, pelo menos, temos a sensação de que os trâmites burocráticos constituíam, para ele, grande

incômodo. Mas a rotina, tão importante em sua vida, foi se transformando em estagnação, tendo em vista que a almejada promoção era postergada. Onze anos após sua chegada na Europa (portanto, 1958), uma carta escrita por Antonio Houaiss é reveladora das pretensões de Cabral e do otimismo do remetente em relação às possibilidades de obtenção de sucesso quanto à promoção. A correspondência é de 2 de outubro.

A promoção. Não tenha escrúpulos em reivindicá-la. Lamento só que o Jatir, na bica por antiguidade, não o possa também fazer. Acho que é de toda conveniência não dormir no ponto, sobretudo levando em conta que a conjuntura pode ajudar. Se o Schmidt trabalhar, juntamente com o Hélder, acho que sai e sai fácil, visto como vamos ter várias vagas no início do ano. O grande favorito, em primeiro lugar, é o Mafra, mas o número de vagas comporta vários. Na primeira oportunidade, logo que você possa positivar-me uma reação do Schmidt ou do Hélder, eu também falarei com o Presidente, que é hábito dêle, quando estamos juntos, pedir opinião sobre o valor de fulano ou de beltrano no Ministério. Isso será ouro sobre azul. Minha opinião não é trunfo, mas fortalece, veja bem, os trunfos. E creio que tem pesado em mais de uma – veja bem a palavra que empregar – alternativa.

Houaiss mostrava otimismo. Julgava o clima favorável. Poucos meses antes, já havia dito que a “casa” (Itamaraty) estava “*propícia, com tantos elementos admiradores seus em posição de bom comando*”. Contudo, apenas em carta de 1º de julho de 1976 (30 anos após o ingresso no Ministério das Relações Exteriores), João Américo de Almeida felicitaria seu xará pela promoção. Pouco antes, neste mesmo ano, precisamos transcrever significativa missiva do mesmo Almeida, enviada para Austregésilo de Athayde.

Meu caro Austregésilo:

Recebi, de volta de Areia, aonde fui assistir a abertura do I Festival de Verão, a carta em que me transmite o apelo do nosso grande amigo e hoje o mais importante poeta do Brasil João Cabral de Melo Neto.

Sempre pensei em ajudá-lo na sua carreira, por saber que tem sido preterido muitas vezes, injustamente, talvez devido ao seu temperamento modesto e retraído.

Não posso dirigir-me diretamente ao presidente Ernesto Geisel por ser êle inabordável em assuntos dessa natureza que possam parecer-lhe interesse pessoal. Neste caso seria solicitar simplesmente um ato de justiça.

Meu filho Reynaldo não intervém também em qualquer assunto alheio ao seu setor.

Eu tinha idéia de procurar pessoalmente o Ministério do Exterior; aconteceu, entretanto que não o conheço pessoalmente. No entanto se estiver disposto a isso, eu o autorizo a entender-se pessoalmente com ele, falando em seu nome e no meu. Se ele, sem manter relações comigo, me tem qualquer consideração, pelos postos que ocupei será o bastante. Dirá ao Presidente que eu também me interesso por essa homenagem que como membro da Academia Brasileira de Letras desejo tributar a um dos mais ilustres dos seus membros, digno do apreço intelectual de todo homem de letras.

Se não estiver em condições de agir assim, por qualquer impedimento irei ao Rio, o que só poderá dar-se em março com o fim de servir-me de amigos comuns, como o Ministro Armando Falcão para colaborarem no nosso empenho de premiar uma figura de tão alta representação literária.

A carta é marcante pela maneira como revela as sutilezas constitutivas dos trâmites envolvidos nos deslocamentos dentro da hierarquia do Itamaraty. Por um lado, Almeida temia ser tomado como alguém que se dirigia ao general Geisel em busca de favorecimentos pessoais ao amigo (João Cabral). É possível afirmar que ele também temesse por seu filho (poderia ser alvo de represália). Vale notar também a postura deste (segundo o pai): ficava restrito às questões de seu departamento, o que pode ser interpretado (isso é só uma hipótese) como desejo de se manter alheio a situações espinhosas, como essa envolvendo Cabral. Por outro lado, tanto a carta de Houaiss quanto a missiva de Almeida a Athayde sinalizam a existência de espécie de circuito informal de “avaliação” de funcionários. Nele, as opiniões e o prestígio de quem as formulava não eram determinantes, mas funcionavam como cacife do qual não era lá estratégia muito inteligente prescindir. Em suma, o Itamaraty era instituição que absorvia, profissionalmente, parte dos intelectuais, mas, ao menos naquele período, estar ali dentro era pisar em ovos, ainda mais para alguém como Cabral, que já havia sido acusado de subversão e carregava isso como se fosse estigma indelével, a julgar pelo longo período na expectativa de ser promovido.

CAPÍTULO III

Incertezas e enfrentamento: uma leitura de *O cão sem plumas*

O cão sem plumas é notável poema, publicado pela primeira vez em 1950, na cidade de Barcelona, Espanha. Todo ele foi rodado na prensa manual adquirida pelo autor e, portanto, desde a concepção das idéias até a tipografia propriamente dita, trata-se de trabalho em que as funções de escritor e de editor não foram diferenciadas. Essa característica pode ser vista como sinal do grau da dificuldade que o poeta sofria para encontrar editores para suas poesias, mas também de certa ascensão social, tendo em vista que os recursos financeiros provindos das atividades consulares, pagos em dólar, já lhe haviam permitido a aquisição do equipamento, que seria usado não apenas na edição de seus trabalhos, mas também na confecção de coletâneas de escritores brasileiros e catalães, dentre outros. Não era apenas uma espécie de mimo com o qual Cabral agraciava certos amigos, mas também uma forma de dar a ver trabalhos literários nos quais o escritor julgava existir dignidade, qualidade e beleza.

O adjetivo notável agregado ao poema não é força de expressão. Além de ser poema de fôlego, composto por 425 versos divididos em 51 estrofes, trata-se de figuração poética em que, pela primeira vez, vicejam na obra do autor, em grau máximo, todas as determinações sociais e culturais que um aspirante a literato deveria enfrentar, no Brasil, nas décadas de 1940 e 1950, se quisesse transformar seus desejos e projetos pessoais em obras que fossem lidas e lhe valessem a possibilidade concreta de construção de um lugar no cenário cultural propriamente dito.

Em outras palavras, *O cão sem plumas* é a transfiguração poética dos obstáculos contra os quais João Cabral se debatia e de todos os receios inerentes à inscrição da ação de qualquer pessoa na história, pois ninguém pode ter certeza absoluta quanto à construção de sua própria vida. Em seus versos estão cristalizadas marcas sociais, artísticas e biográficas, intimamente articuladas às condições sócio-históricas daquele momento e da formação da literatura brasileira. Nele é possível mapear as incertezas existentes na trajetória da vida, muitas vezes totalmente re-elaboradas ou omitidas pelo

autor, em retrospectiva, quando sua carreira já está consolidada e ele se empenha em construir e divulgar uma imagem sem rebarbas de sua obra e de sua vida.

Hipótese: se fizermos análise que contraste o poema com cartas recebidas e enviadas pelo autor e com algumas obras de Gilberto Freyre²²¹ e Josué de Castro²²², dois importantes representantes do regionalismo nordestino, particularmente o pernambucano, *O cão sem plumas* poderá ser iluminado de modo a fornecer metáfora poética e social do intrincado processo pelo qual João Cabral de Melo Neto tomou consciência do significado da vocação do homem de letras no Brasil. Nesse sentido, se comparado aos outros trabalhos até aqui analisados, estaremos diante de um aspirante a escritor com nível de consciência qualitativamente distinto, em função das novas experiências sociais por ele vividas. Em última instância, falamos de um poema crucial para a elucidação sociológica do processo sócio-histórico de formação desse escritor e de suas obras, ícone no qual estão inscritas as

²²¹ É importante lembrar que Freyre e sua obra são significativos para a discussão que aqui se inicia, tendo em vista que um dos objetivos é mostrar como o poema *O cão sem plumas* foi construído no diálogo com as ciências humanas, sobretudo o ensaísmo, tão característico na tradição cultural brasileira. Nesse diálogo, ressalta-se a presença de Gilberto Freyre (conterrâneo de Cabral), líder do Movimento Regionalista do Nordeste, cujas obras, sobretudo a partir da publicação de *Casa-grande & Senzala*, se tornaram referência incontornável nos debates ligados às interpretações a respeito da formação sócio-histórica do Brasil. Além do mais, como já vimos em algumas cartas e como veremos na análise do poema e de outras correspondências pessoais do poeta, Freyre é presença constante em algumas criações cabralinas.

²²² Josué Apolônio de Castro foi filho único de proprietário de terras em Cabaceiras, na Paraíba. Nasceu em 5 de setembro de 1908, em Recife. Iniciou o curso de medicina na Bahia, concluído na Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1929. No ano seguinte, retornou a Pernambuco para exercer atividades como médico. Em 1932, quando trabalhava em grande empresa do Recife, escreveu o artigo *Condições de vida das classes operárias do Recife*, estabelecendo relações entre trabalho e alimentação, baseado nos casos encontrados em seu dia-a-dia na empresa. Em 1933, teve grande papel na idealização e fundação da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais do Recife. Posteriormente, de 1940 a 1964, foi professor catedrático de Geografia Humana na Universidade do Brasil (RJ). Também presidiu o Conselho da ONU para Alimentação e Agricultura (FAO) e, dentro do mesmo órgão, o Comitê Governamental da Campanha da Luta contra a Fome. Com o início da ditadura militar, em 1964, seus direitos políticos foram cassados, tendo sido investigado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) desde 1940. Morreu em Paris, exilado, em 24 de setembro de 1973 (cf. Fundação Joaquim Nabuco, 2008). Josué de Castro tornou-se importante estudioso das condições de vida, sobretudo ao tratar de questões relacionadas à alimentação, sob a perspectiva de sua ligação com as condições de trabalho da população pobre do Recife. A escolha desse nome foi presidida pelo seguinte argumento: quando João Cabral de Melo Neto começou a escrever *O cão sem plumas*, que aborda questões ligadas aos movimentos migratórios, à urbanização e às condições de vida das classes trabalhadoras do Recife, Josué de Castro já tinha presença significativa nos cenários intelectuais pernambucano e nacional, e mesmo internacional. O poema referenciado foi construído no diálogo com a produção de Castro, hipótese a ser defendida pelo cotejamento de parte de suas obras, e também por informações epistolares.

respostas possíveis que ele se esforçava para dar, ao refletir poeticamente certos aspectos da realidade brasileira e da condição dos intelectuais no Brasil. Decorrem disso a forma e a beleza do poema.

Cartas: muitas incertezas

O amor comeu meu estado e minha cidade. Drenou a água morta dos mangues, aboliu a maré. Comeu os mangues crespos e de folhas duras, comeu o verde ácido das plantas de cana cobrindo os morros regulares, cortados pelas barreiras vermelhas, pelo trezinho preto, pelas chaminés. Comeu o cheiro de cana cortada e o cheiro de maresia. Comeu até essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em versos.

Trecho de *Os três mal-amados*²²³.

Os três mal-amados foi publicado na Revista do Brasil, em 1943²²⁴. Na perspectiva do autor, foi poema pensado para ser peça de teatro, inspirada em *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade. Em trecho de entrevista concedida a Felipe Fortuna, no caderno *Idéias*, do Jornal do Brasil, em 3 de outubro de 1987, vislumbramos, apesar do tempo decorrido desde a publicação, uma lembrança plena de incertezas a respeito da obra, desde a dúvida sobre a qualidade do trabalho até de sua definição propriamente dita, se era poema ou peça de teatro.

Eu confesso que uma coisa que nunca me entusiasmou foi o poema em prosa. (...) A única coisa que eu escrevi assim foi Os três mal-amados. Mas aquilo não é um poema em prosa, foi uma peça de teatro que eu tentei, mas que depois,

²²³ Cf. MELO NETO, 1999: 63.

²²⁴ A Revista do Brasil foi criada em 1916, quando sua linha de trabalho era orientada por Monteiro Lobato e Paulo Prado, desde o ano de fundação até 1925. Nos dois anos subseqüentes, a coordenação ficou a cargo de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Entre 1938 e 1943, esteve sob os cuidados de Otávio Tarquínio de Souza e era editada pelo grupo *Diários Associados*, controlado por Assis Chateaubriand. Souza nasceu no Rio de Janeiro, em 1889 e era filho de pais pernambucanos. Bacharelou-se na antiga Faculdade Nacional de Direito do Rio de Janeiro. A partir de 1939, tornou-se diretor da Coleção Documentos Brasileiros, da livraria e editora José Olympio. Também foi crítico literário de *O Jornal* e do próprio *Diários Associados*. Segundo Otto Lara Resende, a Revista Brasileira conferia grande prestígio a quem nela trabalhasse ou publicasse algo, opinião que é reforçada pelos diretores aqui citados, todos eles intelectuais que tiveram papel significativo na criação artística brasileira de então (cf. CASTELLO, 2006:77; MENEZES, 1978:658; RESENDE, 1989; ANTELO, 2008).

*quando chegou ao fim, eu percebi que ficara mais poemática que poética. Existem o teatro poético e o teatro poemático. Este último não funciona. De forma que eu deixei tudo como estava, publiquei aqueles monólogos, e como estão em prosa, podem parecer poemas em prosa, mas não foram planejados assim. Na verdade é o pedaço de uma peça de teatro que eu não tive coragem de acabar*²²⁵.

É nítido o desconforto do autor quanto a esse trabalho. Além do mais, naquele momento, suas incertezas estão inscritas no texto como material poeticamente talhado. Apesar de, aparentemente, seu núcleo ser o desencontro amoroso entre cinco personagens (Raimundo, João, Joaquim, Maria e Teresa), notamos certa angústia no impulso de escrever sobre aspectos diretamente ligados à caracterização natural e social de sua terra natal. Como veremos logo adiante, está figurado nesse pequeno trecho a articulação mangue-mar-canaviais, espécie de pilar de sustentação de vários discursos históricos e literários sobre Recife. Mesmo buscando recursos na memória e, portanto, nas experiências pessoais re-vertidas em significados que entraram diretamente na formação da identidade pessoal (transformadas em algo íntimo), é óbvio que não foi possível ocultar sua dificuldade de lidar, na época, com uma determinação crucial da literatura (brasileira): a articulação entre aspectos universais (manifestos no nacional e no mundial) e aspectos particulares (regionais).

A questão da identidade do escritor e do país, atributo que, segundo João Luiz Lafetá, transpassa nossa literatura de ponta a ponta²²⁶, está presente de forma incipiente, tímida, como registro de um homem que tinha vontade de abordar em versos o problema do regionalismo nordestino (particularmente o pernambucano), mas ainda não estava à vontade para fazê-lo. Somente em 1950, *O cão sem plumas* viria a lume como símbolo de quem já era capaz de enfrentar a questão regional com força e marca pessoal, ainda com algumas hesitações.

Os receios de João Cabral eram sentimentos pessoais e naturais, de quem tentava dedicar-se a algum trabalho sem ter certeza quanto ao sucesso da empreitada, mas também a expressão íntima de quem cultivava expectativas sem que estivesse clara a posição em que tais anseios poderiam

²²⁵ Cf. ATHAYDE, 1998: 102.

²²⁶ LAFETÁ, 2004:198.

ser convertidos em existência literária propriamente dita, posição essa de antemão construída e definida, em relação a escritores e intelectuais já dotados de reconhecimento e abertura no mercado editorial.

As correspondências são documentos nos quais o indivíduo e alguns traços da realidade social à qual ele pertence, podem ser apreendidos em determinado momento de forma mais nítida. Isso porque acreditamos que cartas, ao contrário de textos a serem publicados, não são escritas com a vontade de encobrir os vestígios do longo e tortuoso processo até que um poema, por exemplo, seja considerado digno de ser publicado. Ao ir para o prelo, o texto não contém as pistas das inúmeras “versões” abandonadas e modificadas até que fosse dado como “concluído” e pronto para ser divulgado. Não que as missivas estejam (estivessem) absolutamente imunes a essa situação. Entretanto, são documentos menos policiados pela consciência de quem as escreve, de modo que é maior a chance de que sejam escritas segundo o princípio da intimidade revelada em relações de amizade e não segundo a lógica do cuidado com a imagem a ser tornada pública. Nas cartas, o escritor mostra-se desarmado.

Algumas das escritas por João Cabral de Melo Neto podem ser consideradas emblemáticas em relação às questões até aqui mencionadas e, portanto, precisam ser transcritas (ao menos alguns trechos) para que ao leitor seja dada visão mais nítida sobre o desenvolvimento do argumento que se pretende expor.

Para começar, em carta sem data²²⁷, Cabral agradece a Manuel Bandeira pelas palavras em relação a *Psicologia da Composição*, não sem mencionar, com tristeza, que “*muito poucos parecem ter gostado do livro*”. Sem contar a “*resolução de me calar em poesia*”. Na mesma carta, também demonstra angústia pela falta de respostas de Carlos Drummond de Andrade:

E o Carlos Drummond, depois de mais de um ano de minha saída do Rio, nunca encontrou um minuto para me responder. Confesso que esse

²²⁷ A correspondência é provavelmente de 1948, pois em carta datada de 29 de fevereiro desse ano, Manuel Bandeira diz que ficou encantado com *Psicologia da Composição* (Cf. SÜSSEKIND, 2001:63).

*procedimento, da parte dele, que sempre tive por meu amigo, me espanta. Só uma razão posso dar: alguma intriga. Mas quem teria interesse nisso?*²²⁸

Carta de Cabral para Drummond, postada em Recife, em 20 de setembro de 1941, diz o seguinte:

Otávio de Freitas Júnior pediu-me para lhe mandar um capítulo de seu livro Ensaios de crítica e poesia, atualmente em impressão; trata-se do capítulo referente ao Sentimento do Mundo, anteriormente publicado no Diário de Pernambuco.

*Confesso que não sei dar uma opinião sobre o livro do O.F.J., do qual só conheço pedaços. Entretanto, já pude notar nele certa dureza e traços evidentes de um 'cientista'. Não estou fazendo uma apresentação do O.F.J. Digo apenas essas coisas para justificar uma espécie de decepção que me causa esse capítulo e que me fez lembrar o que dizia Rilke da crítica: pode chegar, no máximo, a algum mal-entendido mais ou menos feliz. Eu senti profundamente isso, lendo o ensaio do O.F.J. E é à conta dessas decepções que levo o medo que tenho tido até hoje de falar de uma poesia, da qual, ainda há pouco tempo, pensava ter encontrado a chave.*²²⁹

Até aqui, notamos indícios de diálogos com dois escritores importantes, Drummond e Bandeira, repletos de inseguranças quanto aos silêncios de amigos (atribuídos a intrigas) e ao trabalho da crítica propriamente dito. A última epístola chama a atenção por ter sido escrita antes da publicação do primeiro livro de João Cabral de Melo Neto, *Pedra do Sono*, quando o autor, aos 21 anos de idade, chega a mencionar que pensava ter encontrado a chave para sua poesia. É claro que Cabral também recebeu apoio. Em carta de 27 de abril de 1948, Bandeira enviou ao primo e conterrâneo uma crítica publicada dois dias antes por Sérgio Milliet, no Diário Carioca, acerca de seu *Psicologia da Composição*, não sem deixar de dizer: “*Não há motivo para calar-se, poeta. (...) Seria uma traição a si próprio, aos seus amigos e admiradores, entre os quais – na primeira linha – coloque este seu muito, muito grato Manuel*”²³⁰. O gesto deve ter ajudado, sobretudo porque, diante do intrincado problema do

²²⁸ Cf. SÜSSEKIND, 2001: 68-69.

²²⁹ Ibidem, 169.

²³⁰ Ibidem, 74-75.

processo social de formação da identidade, é significativo ser chamado de *poeta* por Manuel Bandeira.

Bem, são claras as sondagens literárias de Cabral, principalmente se voltarmos à epígrafe deste capítulo e levarmos em conta que um de seus possíveis significados seja: como responder a uma dimensão central da produção cultural brasileira, à qual praticamente nenhum escritor poderia escapar, ou seja, como se posicionar diante das questões intelectuais, literárias e culturais imbricadas nos debates voltados para as especificidades e identidades nacionais e regionais? Podemos apresentar a questão da seguinte forma: como e onde tomar posição diante da rica produção romanesca e sociológica acerca dos problemas naturais, políticos e sociais dos estados do Nordeste?

Já vimos que nosso escritor havia enfrentado as questões políticas de seu tempo, com destaque para o período que se abriu com a Revolução de 1930 e o governo de mão de ferro de Getúlio Vargas. Não obstante, é imperioso agora articular a questão do regionalismo à política, tendo em vista o tom decisivo que esse ponto tem para a compreensão da produção cultural brasileira, principalmente porque João Cabral de Melo Neto nasceu e se formou como escritor em momento particularmente importante dessa história. Para isso, vale citar excerto do ensaio “Estética e ideologia: o Modernismo em 30”, de Lafetá, recolhido em coletânea organizada por Antonio Arnoni Prado, intitulada *A dimensão da noite*:

A ‘politização’ dos anos 1930 descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de ‘ajustar’ o quadro cultural do país a uma realidade moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa: os escritores e intelectuais esquerdistas mostram a figura do proletário (Jubiabá, por exemplo) e do camponês (Vidas Secas), instando contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade; por outro lado, o conservadorismo católico, o tradicionalismo de Gilberto Freyre, as teses do Integralismo, são maneiras de reagir contra a própria modernização²³¹.

²³¹ Cf. LAFETÁ, 2004:65.

Não se trata apenas da contraposição de discursos diversos. O desafio do tempo é o da ação propriamente dita. Como agir politicamente? Como agir de forma a intervir no processo de construção de projetos de nação, em país crivado por diferenças e desigualdades regionais abismais²³²? No que diz respeito à literatura e às artes, há também outro ponto-chave: em alguns casos, a política ganhou dimensão tão asfixiante que, segundo o mesmo Lafetá, chegou a comprometer as lições do Modernismo dos anos 1920, ou seja, as intensas e inusitadas experiências plásticas envolvidas na desconstrução e no uso das palavras, e na confecção dos textos literários, fossem eles em prosa ou versos²³³.

A empreitada era árdua e complexa, mas expressava a exigência feita a qualquer intelectual ou aspirante a essa condição. Eis um grande problema a ser enfrentado por Cabral e raiz de algumas de suas incertezas. Era preciso posicionar-se politicamente. Era necessário dar respostas em que vicejassem vigor estético e capacidade de forjar linguagem autoral criativa e contundente em termos de plasticidade das palavras, em país cujo desenvolvimento atravancado e desigual sempre constituiu conformação social na qual (e contra a qual) intelectuais e artistas foram chamados a se situarem.

Quando ainda vivia em Recife, em 30 de outubro de 1940, João Cabral de Melo Neto postou uma carta para Carlos Drummond de Andrade, na qual abordou seu projeto de organizar o Congresso de Poesia do Recife e os ataques que já havia recebido por causa disso. Vale a pena transcrever trecho dessa correspondência, muito expressivo das condições sociais, políticas e culturais da época:

Devo esclarecer que nos importa pouco responder a esses ataques. Eles partiram de pessoas que absolutamente não contam. Acho mesmo que suas restrições são a melhor propaganda que o congresso poderia ter. Mas é que outro movimento começa a se esboçar, chefiado pelo eminente sociólogo Gilberto Freyre – ditador intelectual desta boa província -, obedecendo ao ‘slogan’ de que ‘os tempos não estão para poesia’. Como força de argumento, entendo que este último

²³² Josué de Castro chamava atenção para o fato de que o Nordeste brasileiro tinha os mais altos níveis de mortalidade infantil, por tuberculose e mortalidade geral, índices da fome que “destrói surda e continuamente toda a energia vital do nordestino” (cf. CASTRO, 1953:127-128).

²³³ Cf. LAFETÁ, 2004:66.

não é em nada mais persuasivo do que os outros. No entanto, você sabe (acaso você já não exprimiu tantas vezes esse sentimento de necessidade da poesia?) como é tristonho ver-se a arte e a poesia em particular relegadas ao plano de simples divertimento, indigno das ‘duras horas que estamos vivendo’. Relativamente a este – que possui elementos de propaganda mais organizados – gostaria de poder, mediante a divulgação, desfazer a má impressão que porventura exista, principalmente entre aqueles com cuja colaboração contamos para o sucesso do congresso, como você, Murilo, Aníbal Machado, Portinari, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Emílio Moura, etc. Junto a esses, sem os quais nunca nos ocorreu fazer o congresso, gostaria que você agisse, no sentido de conseguir adesão.

Imagino agora o quanto já lhe incomodei. E por isso não prolongo mais esta carta, com a narração de todas as sabotagens que o congresso tem sofrido nesta terra de sociólogos... Contando com a sua atenção, espero suas breves notícias²³⁴.

Devem ser destacadas as menções a Gilberto Freyre como “ditador intelectual desta boa província” e às “sabotagens que o congresso tem sofrido nesta terra de sociólogos”, dois aspectos mencionados que permitem perceber a intensidade com que, naquele momento, João Cabral de Melo Neto vivenciava sentimentos de claustro literário, como se predominassem os posicionamentos de alguns cientistas sociais, notadamente de Gilberto Freyre, a ponto de incomodar aqueles que não estivessem afinados aos partidos tomados por esses intelectuais²³⁵. Cabral voltaria a demonstrar consternação com essa situação, em correspondência de 29 de março de 1941, enviada ao mesmo Drummond:

(...) Em todo caso, deixe-me dizer que o Sentimento do Mundo nos reconcilia com diversas coisas: a língua portuguesa, a poesia, o nosso tempo. Ao mesmo tempo que compensa a existência de coisas como estas: os sociólogos, a estatística, os ditadores. No meu caso particular, a estatística e minha solidão de indivíduo, cada dia mais agravada²³⁶.

²³⁴ Cf. SÜSSEKIND, 2001:161-162.

²³⁵ Em instigante texto sobre o Regionalismo, Walnice Nogueira Galvão chama a atenção para a produção romanesca dos anos 1930, sobre as condições de vida da população do nordeste, principalmente nas regiões da Zona da Mata e do Sertão. Segundo a autora, as obras dessa época (“ficção aos pés do chão e aspirando ao documentário”) terminaram constituindo um cânone que funcionou como obstáculo aos escritores que arriscassem produção fora desse padrão (cf. GALVÃO, 2008:108).

²³⁶ Cf. SÜSSEKIND, 2001:165.

Pelo tom dos trechos aqui citados, notamos um jovem aspirante a escritor que já pressentia e tentava lidar com a conformação social e artística que desafiava intelectuais e literatos (consagrados e aspirantes) a darem respostas a (e sob) circunstâncias nas quais suas vidas estavam lançadas, numa espécie de física social em que partículas (as vidas) recebem influência de ondas magnéticas (condições sociais de produção da vida, mais especificamente, produção artística) e tentam forjar sua própria trajetória.

Notamos a preocupação com a política no que tinha de ditatorial na época, personalizada na figura de Getúlio Vargas e seu policiamento ideológico, cerceando opiniões e produtos científico-culturais. Havia também uma questão intimamente ligada à arte propriamente dita: os usos que se faziam da linguagem, na elaboração dos trabalhos científicos ou literários, questão que vertia para o debate sobre a concepção de poesia, seus usos sociais e os limites dentro dos quais ela deveria (ou não) ficar confinada. Basta recordar a indignação de Cabral quanto à identificação da poesia como “simples divertimento” que, ao menos nas circunstâncias do momento, não era digno de ser levado a sério. Por último, a aversão às estatísticas e sua proximidade da solidão remetem-nos à discussão do primeiro capítulo, a respeito dos posicionamentos críticos de Milliet e Lins, sobretudo o enfrentamento das determinações totalitárias da política e do poder econômico, no Brasil e no mundo, que esmagavam os espaços necessários para o cultivo do humanismo.

Essa preocupação com o totalitarismo político e econômico também afligia Josué de Castro. Em seu *Geografia da Fome* (1946), ele faz a defesa do que chamou de “era do homem social”, cuja principal exigência seria o predomínio do homem (em suas dimensões social e individual) sobre as condutas animadas pela busca do domínio técnico sobre a natureza, pela maior produtividade econômica, pela escravidão ao dinheiro. Inversão importante, pautada pelo esforço de fazer a produção trabalhar para a satisfação das necessidades humanas e não submeter os seres humanos às exigências da exploração econômica do trabalho²³⁷.

Não obstante o tom defensivo que pode ser entrevisto nas cartas, manifestando sentimentos de frustração e indignação, também emerge a

²³⁷ Cf. CASTRO, 1953:21.

expectativa de alguém que buscava inserir-se em círculos de relacionamento nos quais pudesse encontrar respaldo para a defesa de seus próprios interesses e concepções sobre o significado da arte (poesia). Cabral escreveu a Drummond para saudar a publicação de *Sentimento do Mundo*, livro claramente transformado em símbolo de esperança, por permitir a percepção de que havia espaço para a divulgação de obras nas quais se podia reconhecer. Mais uma vez, estamos diante de um jovem aspirante a escritor, cuja identidade em construção ainda se apoiava em trabalhos alheios. O tom defensivo de Cabral, a nosso ver, devia-se ao fato de ainda não ter vindo a lume, naquele momento, trabalhos poéticos nos quais tivesse demonstrado a capacidade de enfrentar essas questões, transfigurando-as em produção artística propriamente dita, com feição autoral reconhecida.

Afirmar que *Sentimento do Mundo* reunia poemas que possibilitavam uma “desalienação” por intermédio da qual o escritor se sentia reconciliado com a linguagem, apenas revela a preocupação que tinha com os usos das palavras pelos escritores e intelectuais²³⁸. Temos, portanto, uma dimensão especificamente literária na qual a construção textual é decisiva e nuclear. Em outros termos, essa preocupação dizia respeito à forma de os intelectuais se expressarem e armarem seus trabalhos (científicos ou literários). Muito tímido nessas missivas do início dos anos 1940, seu posicionamento mostrou-se mais contundente no final da década, quando já apareciam os primeiros sinais da elaboração de *O cão sem plumas*. Nesse sentido, vale destacar duas cartas enviadas a Manuel Bandeira, uma de 3 de dezembro de 1949 e outra de 11 de dezembro de 1951, e uma correspondência de 14 de agosto de 1950, dirigida a Drummond. Os trechos estão respectivamente citados logo a seguir:

Ando com muita preguiça e lentidão trabalhando num poema sobre o nosso Capibaribe. A coisa é lenta porque estou tentando cortar muitas amarras com minha passada literatura gagá e torre-de-marfim. Penso em botar como epígrafe aqueles seus dois versos:

Capibaribe

- Capibaribe.

²³⁸ Trata-se do que Arrigucci Jr. disse ser a especificidade da poesia, ou seja, “brincadeira verbal” na qual a palavra “pode ser desintegrada, reintegrada, inventada ou reinventada, deformada e até revirada de ponta-cabeça” (Cf. ARRIGUCCI JR., 2002:33).

Se v. acha que está ficando velho por não compreender a arte abstrata creio que está enganado. Em primeiro lugar não há o que compreender. Pois quanto a 'aceitação' devo dizer que estou com 31 anos e não a aceito. E que na Europa, hoje, cada dia mais ela está sendo menos aceita. O que acontece é que no Brasil as coisas chegam com bastante atraso. E esse entusiasmo pela arte abstrata chegou atrasadíssimo.

Por que v. não toma a frente de um movimento contra essa arte abstrata? V. vai responder que está cansado e desinteressado. Acredito também que no Brasil não há clima político para isso pois a carta do maestro Camargo Guarnieri caiu dentro de um medo geral. Mas você com sua autoridade podia muito bem tomar a frente de um movimento de denúncia do abstracionismo em pintura, de seu equivalente atonalismo da música e do neoparnasianismo-esteticismo da Geração de 45. Eu namorei essas coisas quando estive no Brasil. E quando vim para a Europa compreendi o que havia por debaixo de tudo isso e o trágico que é para nós brasileiros nos entregarmos a todos esses requintes intelectuais. Porque na Europa é que pude descobrir como o Brasil é pobre e miserável. Isto é: depois de ver o que é a miséria européia – enorme da Espanha, Portugal, dura na França, na Inglaterra – acho que é preciso inventar outra palavra para a nossa, cem vezes mais forte.

Por tudo isso ser abstrato é trágico e ridículo para um brasileiro. E dizer isso claramente vale qualquer incômodo. V. com o seu prestígio devia iniciar essa campanha contra o cosmopolitismo de nossos intelectuais. Tenho certeza de que o que nós temos de melhor: Gilberto Freyre, Villa-Lobos, José Lins do Rego, Portinari, etc., seguirão o apelo. E deixaremos aos Otávio de Faria, Adonias Filho e outros profundos o seu charco particular, místico-integralista.

Hoje eu compreendo melhor como para qualquer artista brasileiro deixar de ser brasileiro para ser 'universal' significa empobrecimento. Depois de alguns anos na Europa pude verificar o desinteresse que o europeu – i. e., o leitor universal – experimenta diante de nossos autores universais: Lucio Cardoso, Cecília Meireles, Schmidt, etc. (estou dizendo isso em segredo). E ao mesmo tempo o entusiasmo que certos autores mais brasileiros (M. Bandeira, M. de Andrade, etc.), apesar de difíceis, despertam. Essa foi uma experiência que nos ajudou muito a compreender muitas coisas. E posso garantir que não era o gosto do exótico que determinava o interesse de que estou falando.

Tenho, há semanas já, sua carta para responder. Desculpe o meu silêncio. Mas não tenho andado muito epistolar, principalmente para responder uma carta como a sua, pequena, mas tão cheia de sugestões. E, sobretudo, para escrever a você; quando eu estava no Rio, acostumei-me tanto a discutir com v.

certos assuntos que não me seria possível – apesar dos três anos e meio de distância – deixar de abordá-los.

Pois para abordá-los é que me falta a disposição ‘física’: a caneta me pesa, mais do que nunca. E a disposição espiritual: porque muitas das coisas que eu lhe diria são coisas que aprendi de você, naquelas nossas conversas, em que eu me encastelava num racionalismo esquemático e radical (que hoje compreendo ser onanista inteiramente)²³⁹.

Nesses trechos, notamos sugestiva pluralidade de dimensões abordadas, sinal da inserção menos tímida de João Cabral de Melo Neto, que então buscava posicionar-se diante das questões que lhe eram postas na (e pela) produção-circulação de idéias construídas pelos intelectuais nos anos 1940. Já se arriscava no julgamento da obra de alguns escritores, no elogio a outros. Nesses documentos manifesta-se um processo argumentativo no qual estavam inscritas novas tomadas de posição que o levavam a repensar trabalhos anteriores. A arte abstrata com que ele afirma ter “flertado”, quando vivia no Brasil, está presente nos versos de *Pedra do Sono*, agora julgado “*racionalismo esquemático e radical*”, com um toque de repúdio, visto que era expressão de onanismo de intelectual encastelado em sua torre de marfim, indiferente às questões do tempo.

O atributo referente à inserção do Brasil na literatura mundial, que aparece a partir da articulação entre vertentes universais e regionais, também já estava presente naquela obra, tendo em vista que seus traços de surrealismo remetem a produtos culturais plástico-literários cujo solo de origem é europeu, condição que dá margem a certa impropriedade. Antonio Candido, analisando o romance *O agressor*, de Rosário Fusco, publicado em 1943, chamava a atenção para a articulação entre o surrealismo e a crise social e cultural que grassava pela Europa, quando a idéia e o projeto histórico de civilização estavam ameaçados. Contudo, o florescimento, no Brasil, de trabalhos de corte surrealista revelava “*obra desligada do seu meio próximo, um jogo desinteressado de inteligência*”²⁴⁰.

Aqui, entretanto, encontramos João Cabral lidando com esse aspecto de maneira mais nuançada, perscrutando mais detalhadamente algumas

²³⁹ Cf. SÜSSEKIND, 2001: 114; 145-146; 234.

²⁴⁰ Cf. CANDIDO, 2004b:97-99.

características centrais do debate literário da época. Além da demonstração de que seu novo poema era tratado com esmero e paciência (forjado com lentidão), suas palavras denotam sua atenção voltada para o vínculo dialético envolvendo o dístico local-universal, pois percebia ser possível construir literatura nacional capaz de lidar, de forma criativa, com a complexa realidade sócio-histórica brasileira (nacional, nordestina, pernambucana), também com chances de ser apreciada em outros países (Manuel Bandeira e Mário de Andrade citados como os melhores exemplos). Em suma, percebeu que os “pólos” regionalismo (nacional e/ou regional) e cosmopolitismo (estrangeiro e/ou nacional) não eram mutuamente exclusivos.

Precisamos recorrer a mais duas cartas, que acrescentam outra perspectiva decisiva para o desenvolvimento de nossa argumentação, uma postada em 26 de junho de 1944 e outra, em 9 de setembro de 1948²⁴¹, ambas remetidas a Carlos Drummond de Andrade:

Eu tenho a impressão que a solução mais geralmente indicada seria a compreensão da literatura como ‘sorriso da sociedade’²⁴². Digo isso a você porque,

²⁴¹ Aqui devemos levar em conta os quatro anos que separam ambas as cartas, período em que muita coisa ocorreu. Alguns de seus aspectos foram analisados no capítulo II deste trabalho. Não obstante, devemos recordar a inserção de João Cabral no DASP e, posteriormente, no Itamaraty, e a produção e recepção crítica de seu *O Engenheiro*. É significativo o fato de que se nos dois trechos supracitados predomina discussão sobre o papel da literatura e dos literatos, no primeiro, ganha destaque certa preocupação com a construção estética propriamente dita (tipo de texto literário), sua forma de lidar com atributos da realidade e a relação autor-obra-público. Por outro lado, o segundo trecho é orientado mais por argumentação com intenção de explicar o posicionamento político do autor (sua adesão ao comunismo), como veremos neste capítulo, posicionamento que beirava o radicalismo. Além do mais, a própria idéia de que o poema mencionado era presidido por estrutura argumentativa já é sinal do diálogo do autor com representantes das ciências humanas.

²⁴² A expressão é de Afrânio Peixoto (1876-1947) e evoca um sentido de literatura cujo principal aspecto, segundo Lúcia Miguel Pereira, era o diletantismo, ou seja, a criação de literatura amena, sedutora, construída com o único objetivo de divertir o leitor. Sob essa concepção, não haveria lugar para textos perturbadores, cuja construção fosse animada pelo sentido de conhecer a alma humana e seus dilemas. O grande objetivo era simplesmente o de distrair os leitores. Literatura limitada, segundo Pereira, que abdicava de sua principal função: produzir inquietação social. À guisa de explicação, a autora chama a atenção para o fato de a maioria de seus representantes terem se formado antes da 1ª Guerra Mundial (“*numa época de paz*”), ou talvez por viverem no Rio de Janeiro, num momento de modernização (europeização) da cidade (Cf. PEREIRA, 1988:246,248, 250). Eis os escritores mais significativos mencionados pela autora, além de Peixoto: Coelho Neto (1864-1934), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), Artur Azevedo (1855-1908), Xavier Marques (1861-1942), João do Rio (1881-1921). Se levarmos em conta que o pai da expressão “sorriso da sociedade” morreu em 1947, portanto na década em que Cabral arriscava os primeiros versos e tentava assumir posição quanto à missão da literatura, reconhecendo que os tempos não estavam para poesia (segundo Freyre), era necessário que desse respostas aos defensores dessa concepção do fazer literário.

estou certo, você não vai entendê-la como se eu achasse que a literatura deva ser o agradável divertimento das chamadas camadas superiores da sociedade. Eu a uso no outro sentido, o de necessariamente a literatura ser um veículo de alegria, saúde, não morbidez. Creio que a função mais importante da literatura não é refletir a miséria que a gente está vendo e sim dar coragem a esses que se estão vendo na miséria. Manejar a melancolia e a morbidez é perigoso porque termina sendo criado um gosto por ela. Esse é um perigo que você é talvez o único autor nosso a saber evitar.

(...) Gostaria de lhe falar de um poema que estou arquitetando e que seria uma espécie de explicação de minha adesão ao comunismo. Como essa palavra é explosiva, chamarei a coisa plagiando o José de Alencar: Como e por que sou romancista. Não há dúvida de que os que sabem que eu nunca escrevi um romance ficarão intrigados. A coisa será em verso longo, ou em prosa, para desanimar os que gostam do meu verso curto. Depois eu lhe explicarei melhor. Atualmente me preocupa mais um estudo sobre Miró, o pintor, que estou escrevendo... com ódio. Com ódio pela prosa e pela técnica da crítica²⁴³.

Está iluminado, nessas confissões a Drummond, o problema da missão dos literatos. Missão diante das classes²⁴⁴ menos favorecidas, aquelas sobre cujos ombros pesa a vivência das desigualdades que estrutura(ra)m historicamente a sociedade brasileira. Trata-se de reflexão sobre a realidade, mas revelando tensões quanto a perspectivas literárias, segundo as quais o escritor precisava enfrentar e tentar solucionar a questão de como deveria ser representado esteticamente o outro de “classe”²⁴⁵. Entretanto, essa representação deveria evitar que as sensações despertadas pela experiência

²⁴³ Cf. SÜSSEKIND, 2001:206, 228.

²⁴⁴ Veremos mais adiante que João Cabral de Melo Neto usa o conceito “classe social” em sentido marxista. Contudo, em nosso processo de análise acerca da trajetória do autor, suas produções e suas escolhas, acreditamos ser conveniente ter mente um sentido, digamos, mais weberiano, ou seja, a idéia de classe como situação econômica que define certas chances de aquisição e uso de bens (propriedades e dinheiro), e consumo que, por sua vez, dão maior ou menor abertura a certas trajetórias economicamente determinadas (cf. WEBER, 1998:242-3). Simultaneamente, é importante frisar que a posição ocupada (e defendida) a partir desse lastro econômico pode converter-se em estilo de vida, no sentido de que as desigualdades econômicas podem ser vertidas em sinais visíveis, muitas vezes usados como meio de distinção entre indivíduos na trama social. Ao mesmo tempo, essa opção nos parece mais adequada quanto ao problema em questão: o fato de que a literatura lidou (e lida) com essas diferentes posições sociais, produzindo formas (visíveis) que terminam entrando na circulação social de idéias, reforçando (e alternando) o interesse pelos sinais distintivos de classe. Sinais que podem respaldar sentimentos ligados às distâncias sociais. Sentimentos que podem igualmente ser tema de produção estética.

²⁴⁵ Cf. LAFETÁ, 2004:231.

da desigualdade fossem vertidas em estetização da miséria, ou seja, deveria vir à luz sem que o problema da abordagem literária das desigualdades sociais fosse reduzido a objeto de fruição estética (gosto pelo manejo da morbidez e da melancolia).

Sobre essa reflexão acerca da realidade social brasileira, porém feita no registro do processo de criação estética, citamos longo trecho de carta enviada a Lauro Escorel, em 11 de agosto de 1947, repleta de informações significativas e sintomáticas, reveladoras de crítica contundente graças à qual notamos Cabral em seu esforço de definir sua posição como escritor.

Tenho visto – que não os leio – o ambiente geral da literatura brasileira em nossa terra. Há ainda Lúcius Cardosos, Brenos Accioly, etc. O engraçado é que há, na linguagem de quasi todos, e em suas teorias, a palavra técnica e necessidade de técnica. Mas essas palavras, que vêm substituir as antigamente usadas (essencial, humano, etc.) parecem ser: ou simples palavras ou sonetos camoneanos como o faz – imagino que aos dez ou vinte por hora – o Paulo Mendes Campos. Quero dizer: quando o não técnico começa a aborrecer (como parece ser o caso), a volta se opera num sentido da técnica puramente material: o soneto, e o soneto camoneano, coisas a meu ver absolutamente varias e incompatíveis c/ os novos conteúdos e os novos jogos que a poesia ganhou modernamente.

(...) É, voltando, o mesmo que se passa no Brasil com os Ledo Ivo, Alphonsus Guimarães Filho, etc. É essa concepção de técnica que parece absolutamente reacionária e portanto, errada. A poesia, muitas vezes antes também se isolou da prosa e modernamente chegou a um ponto extremo de diferenciação. Reconheço que sacrificando certas faculdades do ser humano – nem sobre isso há dúvida. Mas agora, que esse novo terreno está conquistado, e se observa que o método de descoberta não pode ser o mesmo para a exploração, qual será a solução mais lógica? Abandonar esse terreno ou mudar de tática? Creio que mudar de tática. Ora, o que essa turma está fazendo é voltar a uma poesia de simples descrição de estados de espírito, e abandonar o poema como uma força própria em si, etc. Em suma, é voltar à prosa. Claro: como todos eles são “espiritualistas” começarão “descrevendo” seus problemas religiosos, teológicos, etc. Depois virão os “amorosos” (já estão, aliás). E daí, para a simples descrição do Palácio do Catete ou da estátua de Deodoro da Fonseca (Parnasianismo) vai um passo.

Nessa carta, temporalmente intermediária em relação às duas enviadas a Drummond, vislumbramos um Cabral que beira a intransigência, pela forma como descaracteriza a literatura de corte parnasiano, “absolutamente” “errada” e “reacionária”.

O poema em prosa “O operário no mar”, incluído em *Sentimento do Mundo* (1940), é significativo como trabalho em que Drummond expressava e incorporava poeticamente o desconforto inerente ao desafio da representação literária (na poesia, “no conto, no drama, no discurso político”) das distâncias constitutivas das desigualdades sociais. As tentativas de identificação entre escritor e operário não se concretizaram e restaram como vaga esperança. Além do mais, em época de posicionamentos ideológicos tão radicais, em que a distinção direita-esquerda era pensada e experimentada de maneira muito intensa, uma obra em que o trabalhador da fábrica era representado como homem comum, absolutamente destituído de revolucionária missão histórica muitas vezes a ele atribuída, é digna de nota. Operário sem santidade.

*Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. **No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes***²⁴⁶. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. Ao operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder opositor vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? **Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha.** Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. **Mas não há nenhuma santidade no operário**, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo, aparentemente banal. Sinto que o mar se acovardou e deixou-o passar. Onde estão nossos exércitos que não impediram o

²⁴⁶ Todos os grifos são meus.

*milagre? Vejo-o que se volta e me dirige um sorriso úmido. A palidez e confusão do seu rosto são a própria tarde que se decompõe. Daqui a um minuto será noite e estaremos irremediavelmente separados pelas circunstâncias atmosféricas, eu em terra firme, ele no meio do mar. **Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?***²⁴⁷

Esboçamos até aqui quadro que permite entrever um momento muito intenso, em termos de inflexões psicológicas e sociais, da consciência e da produção de João Cabral de Melo Neto no tratamento de problemas postos pela literatura de seu tempo e pelo desenvolvimento sócio-histórico dela e da sociedade, que impregnavam e forjavam (em parte) seu presente. As cartas até aqui empregadas na tessitura deste texto revelam-se como documentos importantes para a análise das mudanças ocorridas no processo de formação do escritor. Funcionam como medida do processo de maturação literária de Cabral, como se já fosse possível deixar de pensá-lo como aspirante.

A pequena, porém significativa, amostra da troca epistolar entre Cabral, Bandeira e Drummond permite-nos entrever um escritor já bem familiarizado com os problemas estéticos e sociais de seu tempo, com poucos receios de apresentar-se para discutir e de tomar partido (até mesmo de forma intransigente, como vimos na carta enviada a Escorel) na defesa de suas concepções acerca do que era literatura e de como participar de sua escrita.

O vínculo entre a torre de marfim acadêmico-literária e o papel da literatura em face dos deserdados da história (homens e mulheres, crianças e idosos que compõem os setores mais fragilizados quanto às “intempéries” naturais e sociais) permite-nos acrescentar outra camada no intrincado processo social de feitura do texto: a relação entre o escritor e o público. Em outros termos, por onde circulavam romances, poemas, contos, críticas etc.?

Em artigo intitulado “A poesia em 1970”, Lafetá expôs o quadro estético-social ligado ao processo de especialização do ofício do poeta, cuja principal conseqüência teria sido o distanciamento entre o poeta e a grande maioria das pessoas. Resultado disso: “Cada vez fica mais complicado ler e

²⁴⁷ Cf. ANDRADE, 2007:29-30.

*entender poesia contemporânea. Desde há muito tempo vem ocorrendo uma desvinculação progressiva entre a produção poética e a massa dos consumidores de poesia*²⁴⁸. Desde as experiências estéticas do modernismo dos anos 1920, quando seus principais escritores se empenhavam na prática e na defesa das experiências radicais no manejo das palavras, a literatura ficou encerrada num círculo restrito de homens e mulheres dotados do cabedal simbólico necessário, no mínimo, à “degustação” dos textos.

Dar respostas a esse dilema não é tarefa fácil e toda a literatura de João Cabral de Melo Neto, daí em diante, pode ser vista como hercúleo esforço na tentativa de desdobrar versos, já que a poesia foi escolhida como forma de inserção na história literária. As possibilidades de análise são tão vastas como sua obra. Assim, optamos por uma análise possível do poema *O cão sem plumas*. Esse poema pode ser visto como o primeiro grande esforço de Cabral para enfrentar as determinações sociais e literárias, no amanhecer dos anos 1950. Enfrentamento fora da arena epistolar, plasmado e cifrado em versos.

Quando Cabral enviou o *Cão sem plumas* a Drummond, apresentou-o como explicação para sua adesão ao comunismo. Temos, portanto, um motivo mais explicitamente político. Não obstante, ao referir-se ao poema em missiva enviada a Manuel Bandeira (como Cabral, nascido em Pernambuco), salta aos olhos um motivo identitário. Tratava-se de poema sobre o “nosso Capibaribe”. Os laços entre indivíduos e regiões geográficas, tão relevantes na trama do processo de formação da identidade de pessoas e locais, servem para abrir um caminho analítico para o significado sócio-histórico da obra cabralina.

O cão sem plumas é texto nos quais podem ser mapeadas pistas do diálogo entre João Cabral de Melo Neto e o regionalismo nordestino, particularmente o pernambucano, com ênfase na vertente construída por seu primo Gilberto Freyre, o “ditador intelectual” de sua província natal. O diálogo é crivado pelo distanciamento geográfico e temporal e forjado no início dos anos 1950, nos estagnados anos 1950, na visão de Merquior, quando esmaeciam as tensões que marcaram incisivamente os anos 1930 e 1940²⁴⁹. Essa modorra de que fala Merquior é caracterizada por Lafetá como o período de ordenamento institucional do governo Dutra e dos primeiros anos da década de

²⁴⁸ Cf. LAFETÁ, 2004:453.

²⁴⁹ Cf. MERQUIOR, 1997:176.

1950, pela acomodação da burguesia e pelo enfraquecimento da renovação que marcou o país nos anos 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder²⁵⁰.

Cabral já estava fora do país, em função consular na Europa²⁵¹. Daí sua comparação entre a miséria brasileira e as misérias européias. Duplo distanciamento, uma vez que ele já ocupava posição típica de escritores na sociedade brasileira de então, como funcionário do Estado, particularmente do Itamaraty.

Nesse ínterim, o Capibaribe já era símbolo cultural forjado ao longo do tempo, crucial para a compreensão da centralidade de Recife no contexto do regionalismo pernambucano; na tradição das interpretações sobre o Brasil que, ao menos desde *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, tentam lidar com a relação entre o litoral (civilizado) e o sertão (bárbaro)²⁵²; e no processo de constituição das relações capitalistas no (e pelo) qual grandes cidades assumiam feições metropolitanas no bojo dos intensos fluxos migratórios.

Capibaribe: regionalismo, literatura e mudança social

Heródoto dizia que o Egito era um dom do Nilo. Tudo lá era fruto das águas: terra, economia e religião. Também o Recife – essa pitoresca cidade discreta e envolvente – é um dom dos seus rios. Das águas dos seus rios encontrando as águas do mar, formando bancos de pedras – recifes. Rios que deram origem à cidade e foram importantes fatores de sua história. Rios nativistas, como os chamou Arthur Orlando, que ajudaram a expulsar da pátria o invasor holandês. Rios valentes, aos quais o caboclo do Nordeste empresta em sua fantasia, uma alma impetuosa e violenta, de quem nasce predestinado à aventura. Alma igual à do próprio caboclo nordestino. Rios que vêm de muito longe,

²⁵⁰ Cf. LAFETÁ, 2004:116.

²⁵¹ Uma boa análise da articulação entre mudança de idéias e viagem ao exterior perpassa toda a obra *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*, de Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke (Cf. PALLARES-BURKE, 2005:412).

²⁵² Cf. LAFETÁ, 2004:323.

disfarçando no acaso de seus coleios, a ânsia de se encontrarem.

Trecho de *Documentário do Nordeste*, de
Josué de Castro²⁵³.

O cão sem plumas é dividido em quatro partes. Duas delas intituladas “Paisagem do Capibaribe”, a terceira, “Fábula do Capibaribe”, e a quarta, “Discurso do Capibaribe”. Foi dedicado a Joaquim Cardozo²⁵⁴.

Visualmente, esse longo poema de João Cabral de Melo Neto não apresenta traços geométricos na conformação de versos e estrofes. Estas vêm sempre marcadas com um sinal de parágrafo no início (§) e apresentam número variável de versos, o que também vale para a quantidade de sílabas de cada um deles. Contudo, o ofício do verso, encarado como construção minuciosa (produto de engenharia poética muito peculiar) parece ser o princípio estruturante do poema.

Nesse caso, a engenharia poética dá o tom da exploração metafórica da imagem do Capibaribe, rio que corta a cidade de Recife. A metáfora central dada pelo título (cão sem plumas) é engenhosamente desdobrada, quase ao infinito, como recurso usado para explorar ao máximo a transfiguração literária da simbologia do rio e sua inserção física, histórica e cultural na cidade. Sobre *O cão sem plumas*, João Alexandre Barbosa afirmou que as imagens poéticas construídas pelo autor constituem a ferramenta necessária para a mediação entre Cabral e a realidade à qual se referia. Na percepção do poeta sobre o rio em suas relações com a cidade, o apelo plástico é tão grande a ponto de Barbosa dizer que imagem é sinônimo de linguagem, tamanha a força que as metáforas visuais têm na obra²⁵⁵.

²⁵³ Cf. CASTRO, 1957b:16-17.

²⁵⁴ Joaquim Maria Moreira Cardozo nasceu em Recife, em 26 de agosto de 1897. Fundou o jornal literário *O Arrabalde*, em Jaboatão e também publicou charges políticas nos jornais *Diário de Pernambuco* e *Diário da Tarde*, em 1914. Com a morte de seu pai, mudou-se para Recife, onde ingressou na Faculdade de Engenharia, curso que só conseguiria concluir em 1930. Em 1919, foi à Paraíba com a incumbência de realizar algumas atividades de topografia. Ao regressar ao Recife, integrou a Comissão Geodésica do Recife. Em 1930, passou a trabalhar na Diretoria de Arquitetura e Urbanismo. Foi professor na Escola de Engenharia de Pernambuco (1939), mas logo foi desligado de suas funções. No início da década de 1940, migrou para o Rio de Janeiro, tornando-se colaborador de Oscar Niemeyer. Conhecia grego e alemão (Cf. MENEZES, 1978:162-163).

²⁵⁵ Cf. BARBOSA, 1973:152, 154.

Neste esboço, feito com o intuito de criar um ponto a partir do qual o olhar seja capaz de perceber a inserção histórica do poema, como início de sua preocupação com as questões regionais²⁵⁶, mas também como diálogo travado com dois nomes importantes do panorama intelectual pernambucano de então (Josué de Castro e Gilberto Freyre), precisamos seguir passo a passo todo o jogo de palavras forjado por Cabral, contrastando seu texto com outros escritos daquele momento. A partir desse esquema, talvez seja possível reconstruir um possível sentido sócio-histórico de *O Cão sem plumas*: documento do empenho que seu autor fez para assumir, definitivamente, a missão do homem de letras, na sociedade brasileira, marcando sua posição a partir da poesia.

O desafio era grande, principalmente se levarmos em conta carta enviada a Drummond, no início dos 1940, na qual se referiu a Freyre como “ditador intelectual” de Pernambuco. Não é à toa que o enfrentamento ocorreria praticamente dez anos mais tarde, com a publicação do poema em pauta. Foi Miceli quem chamou a atenção para a crítica cifrada direcionada a Gilberto Freyre, apoiado em trechos de correspondência de Cabral (“ditador intelectual desta boa província”) e do poema, sobretudo nos versos em que se refere às “grandes famílias espirituais” de Recife. Cifrada nos versos, mas patente nas correspondências pessoais²⁵⁷.

São ao menos três os aspectos decisivos para a leitura que propomos: a articulação simbólica entre a cidade de Recife e seus rios (destaque para o Capibaribe); a monocultura latifundiária açucareira, com todos os seus desdobramentos sociais e sua transformação em indústria capitalista (com destaque para a substituição do engenho pela usina); e o discurso das elites sobre o homem do sertão e o morador do mangue. Aqui, vale a pena citar um trecho do *Documentário do Nordeste*, de Josué de Castro, publicado pela primeira vez em 1937, sobre os mangues do Capibaribe:

Os mangues do Capibaribe são o paraíso do caranguejo. Se a terra foi feita p'ró homem, com tudo para servi-lo, também o mangue foi feito especialmente p'ró caranguejo. Tudo aí é, foi ou está para ser caranguejo, inclusive a lama e o homem que vive nela. A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz, quando ainda não é caranguejo, vai ser. O caranguejo nasce nela,

²⁵⁶ Ibidem, 150.

²⁵⁷ “Cf. MICELI, 2001b:2.

vive dela. Cresce comendo lama, engordando com as porcarias dela, fazendo com lama a carinha branca de suas patas e a geléia esverdeada de suas vísceras pegajosas. Por outro lado o povo daí vive de pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lambe os seus cascos até que fiquem limpos como um copo. E com a sua carne feita de lama fazer a carne do seu corpo e a carne do corpo de seus filhos. São cem mil indivíduos, cem mil cidadãos feitos carne de caranguejo. O que o organismo rejeita, volta como detrito, para a lama do mangue, para virar caranguejo outra vez.

Nesta placidez de charco, identificada, unificada no ciclo do caranguejo, a família Silva vai vivendo, com a sua vida solucionada, como uma das etapas do ciclo maravilhoso. Cada elemento da família marca dentro desse ciclo até o fim, até o dia de sua morte.

Nesse dia os vizinhos piedosos levarão aquela lama que deixou de viver, dentro dum caixão p'ró cemitério de Santo Amaro, onde ela seguirá as etapas do verme e da flor. Etapas demasiado poéticas, cheias duma poesia que o mangue não comportaria²⁵⁸.

O que nos chama a atenção no texto de Josué de Castro?

Primeiro: a apreciação dos moradores dos mangues em Recife é feita por meio do recurso estético da diluição das distinções entre os atributos propriamente humanos (e sociais) e os naturais. Os homens são transfigurados em seu alimento: o caranguejo. Jogo dialético em que o exercício de desumanização funciona como meio de compreensão das precárias condições de vida de homens e mulheres pobres, nos mucambos urbanos. No fundo, é uma forma de mostrar como as restrições de ordem econômica definem limites que comprimem as possibilidades sociais de humanização, ou seja, de produção da vida cultural, social e individual. Em suma, recorrer à desumanização literária é ato simbólico que ressalta os enormes problemas que os miseráveis precisa(va)m solucionar para se manterem na luta pela vida.

É significativo porque foi recurso muito usado nos romances regionalistas. Em *Vidas Secas* (1938), o personagem Fabiano, com tão poucas palavras, esforçava-se para sustentar sua auto-identidade, em determinado momento, com forte brado: “*Fabiano, você um homem*”. Maneira de dizer-se humano. Contudo, o esforço desvanece e, murmurando, diz a si mesmo: *Você*

²⁵⁸ Cf. CASTRO, 1957b:27-28.

é um bicho, Fabiano (...) Um bicho, Fabiano²⁵⁹”. Forma de sustentar a condição humana, sempre por um fio, na fuga para longe da seca. Esforço para humanizar-se em meio à desumanização.

Josué de Castro recorria à metáfora literária como instrumento incorporado às investigações científicas, de modo a participar da criação de condições de diálogo entre ciência e arte, ao menos a arte vista como trabalho de elucidação (e denúncia) da realidade. Trata-se de interessante pista para pensar os intercâmbios que envolvem essas duas formas (e instâncias) de produção cultural.

Segundo: se o médico e geógrafo Josué de Castro fez uso de recursos literários muito comuns ao regionalismo nordestino, os limites da representação da vida dos moradores pobres dos mangues são claros: nesse esforço de conhecimento da realidade da população pobre, em Recife, não há lugar para poesia, inadmissível naquelas circunstâncias.

Ora, se nomes como Gilberto Freyre e Josué de Castro entrincheiravam-se na afirmação de que não havia clima para a poesia, quando as questões regionalistas do Nordeste tomavam forma em romances, crônicas, discursos políticos e pesquisas acadêmicas, a insistência de Cabral na defesa da poesia, como gênero literário igualmente contundente na missão literária, era uma escolha que sinalizava o seu desafio à “ordem” vigente, na qual Freyre era um dos principais líderes.

Vale destacar que, desde meados dos anos 1920, sobretudo com a formação do Centro Regionalista do Recife, em 1924, Gilberto Freyre havia assumido o papel de guia intelectual no debate cultural de então, em Pernambuco, sendo aceito como tal em seu círculo de amigos²⁶⁰. Foram tempos em que o debate era travado, sobretudo, com os modernistas paulistas, em luta que envolvia a definição do que seria a identidade nacional (e suas expressões estéticas)²⁶¹.

Em *Documentário do Nordeste*, há um capítulo intitulado “O nordeste e o romance brasileiro”. Nele, Josué de Castro acusava as literaturas românticas, parnasianas, impressionistas e simbolistas de excessivo artificialismo e

²⁵⁹ Cf. RAMOS, 2000:18.

²⁶⁰ Cf. PALLARES-BURKE, 2005:169.

²⁶¹ Cf. BASTOS, 2006: 152.

intelectualismo (“*todos artificialistas da palavra, escravos do intelectualismo*”). Eram obras criadas por homens de letras “*de olhos voltados para a Europa melancólica*”. E os romances regionalistas dos anos 1930 eram concebidos como rebelião literária, pois a tragédia nordestina estava ali figurada, tornada pública²⁶². Josué de Castro fazia coro com Freyre no ataque à visão das elites, cuja estrutura era assentada no já referido artificialismo, na formalização, na retórica literária, que redundava em estetização da existência humana. Erudição atrelada ao abismo social que separava essa elite da população pobre²⁶³.

Na afirmação da impropriedade dos artifícios da palavra, é possível notar postura adversa ao princípio inerente ao *métier* poético em geral e, particularmente, aos procedimentos usados por Cabral na tessitura de sua poesia. Não se trata de crítica direta, pois, em 1937, Cabral inexistia como escritor ou mesmo como aspirante a tal condição. Entretanto, é nítido o obstáculo a ser enfrentado na construção de uma posição que lhe permitisse forjar sua entrada no debate regionalista, por caminhos que não fossem os do romance ou do ensaio sociológico. Isso é reforçado por trecho de carta enviada a Escorel, de 22 de novembro de 1950, em que Cabral discute o romance regionalista dos anos 1930:

(...) tudo o que pretendo, com esse poema [O cão sem plumas], é me colocar na posição de um José Américo em 1930. Porque, se houve um romance do Nordeste não haverá uma poesia do nordeste? A poesia brasileira que, depois de cessado o surto do romance do nordeste, tomou o primeiro plano da literatura, era uma poesia idealista reacionária, poesia em Cristo, metafísica, (?) etc.

O *cão sem plumas* é o primeiro esforço de participação nesse embate. Seu regionalismo parte da identificação do autor com Pernambuco, sua terra natal. Essa resposta não pode ser totalmente compreendida se não for levado em conta que boa parte das imagens empregadas na feitura do poema já fazia parte de um repertório cultural comum. Elas foram usadas, reconstruídas e torneadas na busca de novas possibilidades de produção literária e de construção de sua inserção no círculo literário nacional.

²⁶² Cf. CASTRO, 1957b: 64-65.

²⁶³ Cf. ARAÚJO, 2005: 134-137; 140.

Primeiramente, o poema fez coro à idéia de Recife como dom do Capibaribe. Em todos os seus versos, ressoa a importância sócio-histórica do Capibaribe na capital pernambucana. Recife não era pensado como *locus* geográfico, histórico e social, sem o rio. Eis os primeiros seis “parágrafos” do poema²⁶⁴:

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

*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.*

*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 da lama
como de uma mucosa.
Devia saber dos polvos.
Sabia seguramente
da mulher febril que habita as ostras.*

*Aquele rio
jamais se abre aos peixes,
ao brilho,
à inquietação de faca
que há nos peixes.
Jamais se abre em peixes.*

*Abre-se em flores
pobres e negras
como negros.
Abre-se numa flora
suja e mais mendiga
como são os mendigos negros.
Abre-se em mangues
de folhas duras e crespas
como um negro.*

²⁶⁴ Fizemos uso da versão contida na *Obra Completa*, editada pela Nova Aguilar. Cf. MELO NETO, 1999: 103-116.

O rio é um cão e essa metáfora ainda está incompleta. Falta a ausência das plumas, que aparece logo na 3ª estrofe. Nas seis estrofes iniciais do primeiro bloco, chamado de “Paisagem do Capibaribe”, o rio é onipresente, símbolo do esforço de Cabral para mostrar que a poesia tem vigor como instrumento com o qual é possível olhar a cidade de Recife e denunciar suas mazelas.

A imagem do cão não é nova. Podemos recordar que a cadela Baleia, em *Vidas Secas*, é plasticamente tão significativa quanto a família de Fabiano, símbolo do desafio de apreender esteticamente o dilema humano da luta pela vida empreendida pelo sertanejo, em país que passava por processo de desenvolvimento contraditório e travancado, como se não se desenvolvesse²⁶⁵.

Era perturbadora a figura do retirante e sua presença, em massa, em Recife. Eis a descrição que Josué de Castro faz do cotidiano dos moradores do mucambos:

Os balaieiros retiram depressa dos seus balaies a estopa com que embrulham os tamancos e pondo-a na cabeça em forma de capuz, entram com esta grotesca fantasia de mendigos da Idade Média, no largo da feira. Pára a chuva com a saída do sol, e de repente, apitos desvairados irrompem no ar. São as fábricas chamando gente para seu trabalho, acordando o pessoal de Afogados, de Santo Amaro, da Ilha do Leite. E os mocambos que ainda dormem despertam com êsses apitos, uns mais ríspidos e violentos, outros mais distantes, mais ronceiros. Pelas gretas das portas, pelas frestas dos telhados dos casebres, começa a escapar fumaça, cheiro de café, ruído de tosse e de choro de criança. Abrem-se depois as portas e aparecem nas ruas os seus moradores com as caras

²⁶⁵ Afirmamos que a cadela Baleia é plasticamente significativa enquanto construção estética pela forma como Graciliano Ramos faz com que o animal partilhe o mesmo destino humano dos migrantes. Por um lado, essa aproximação sinaliza para uma animalização estética dos personagens, recurso artístico usado para destacar as condições precárias de vida do sertanejo, sempre em retirada. Por outro, a humanização do cão faz parte de tratamento artístico empregado para realçar a dramaticidade da mesma condição subumana. Esses aspectos podem ser apreendidos no seguinte trecho, que finaliza capítulo de *Vidas Secas*, intitulado “Baleia”: “A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do peito para trás era tudo insensibilidade e esquecimento. Mas o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam a carne meio comida pela doença.

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente sinhá Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes” (cf. RAMOS, 2000:91).

cansadas e mal dormidas. Os homens apressados, com o almoço numa latinha debaixo do braço, as mulheres mais lentas, com umas caras mais satisfeitas, arregaçando as saias, procurando lugares mais enxutos, pulando com cuidado as poças de lama com horror da água fria. A meninada solta também vai caindo no mundo. Os menores nus, os maiorzinhos com qualquer trapo cobrindo o sexo, todos atolando na lama com gôsto, sem-cerimônia, como quem está em seus cômodos²⁶⁶.

A paisagem é trabalhada de modo a dar conta da precariedade das condições de vida. O rio nada sabe da água. Predomina a lama e sua fauna e flora características. Caranguejos, ostras, polvos (não há peixes), vegetação dura e crespa, sem suavidade, sem lirismo. Cabral faz questão de usar a palavra flor, mas as flores de seu Capibaribe são pobres e negras. Momento muito sugestivo, pois a suposta descrição paisagística é poeticamente modificada: torna-se emblema da indigência dos moradores dos mucambos, com ênfase na situação dos negros. O Recife de João Cabral de Melo Neto é a cidade dos mucambos. Não é a cidade dos sobrados.

O Capibaribe é um cachorro de rua, sem plumas. Nessa bela e perturbadora metáfora está cifrado o posicionamento de Cabral contra as elites dos sobrados recifenses. E a imagem do cão torna-se mais contundente e significativa se levarmos em conta os símbolos dos sobrados palacianos do Recife, segundo Gilberto Freyre. Eis a transcrição de trecho de *Sobrados e Mucambos* (1936):

O cão de raça – grande, feroz, labrador, gordo, bem nutrido – veremos em capítulo próximo que foi animal caracteristicamente de sobrado: espécie de expressão viva, máscula e útil dos leões ou dragões de louça ostentados aos umbrais dos portões senhoriais (...) o olhar zangado das figuras de dragão, de leão ou de cachorro nos umbrais dos portões, defendendo a casa, da rua, amedrontando os moleques que às vezes se afoitavam a pular o muro para roubar fruta; ou simplesmente sujá-lo com palavras ou figuras obscenas²⁶⁷.

Cão fraco, triste, sem as plumas ostentadas nos palacetes dos patriarcas pernambucanos. Na interpretação crítica de João Alexandre

²⁶⁶ Cf. CASTRO, 1957b:22-23.

²⁶⁷ Cf. FREYRE, 2003:32, 256, 318.

Barbosa, imagem da impropriedade da linguagem de adorno²⁶⁸ (bacharelesca) quando referida ao sertão e aos mangues. Na formulação da linguagem mais adequada à expressão da vida do morador pobre dos mangues, subjaz a procura por um discurso não-alienado em relação ao drama social a que se referia²⁶⁹.

Nesse ponto, são coincidentes os posicionamentos de Freyre e Cabral. Os bacharéis, filhos dos antigos e decadentes senhores patriarcais brasileiros (a antiga aristocracia das casas-grandes), faziam uso de linguagem excessivamente livresca. Formavam-se no torvelinho do processo de decadência que tornava o sobrado e o mucambo dois universos socialmente quase incomunicáveis, radicalmente apartados, como duas culturas distintas. A decadência e os processos de transferência de poder e de formação da ordem capitalista, segundo Freyre, levaram ao acirramento dos conflitos sociais²⁷⁰.

Entretanto, o imbróglio não está no ataque à postura dos bacharéis. Decisivo mesmo foi o esforço de João Cabral para provar que a poesia não tinha restrições que inviabilizassem seu uso como ferramenta de produção cultural, animada por aquilo que lhe é específico (exercício estético), mas sem descuidar de sua missão de crítica social. Arriscamos dizer que o período “estagnado”, entre o fim da ditadura Vargas (e da 2ª Guerra Mundial) e o início dos anos 1950, foi decisivo para a combinação, que Cabral conseguiu estabelecer, entre exercício estético e posicionamento político (combinação comprometida nos anos 1930, segundo João Luiz Lafetá). O distanciamento temporal do clima acirrado dos anos 1920 e 1930 e certa estabilidade econômica, lastreada pelas funções consulares na Europa, propiciaram condições favoráveis ao florescimento de uma obra como *O cão sem plumas*.

Nas quatro estrofes seguintes, vislumbramos a continuação do burilamento poético das palavras, necessário ao desdobramento das possibilidades poéticas forjadas por João Cabral, na defesa da poesia como gênero adequado ao encaminhamento das indagações literárias em voga.

*Liso como o ventre
de uma cadela fecunda,*

²⁶⁸ Cf. BARBOSA, 1973:152.

²⁶⁹ Cf. BARBOSA, 2005:118, 120.

²⁷⁰ Cf. FREYRE, 2003:721, 751 e ARAÚJO, 2005: 129-130.

*o rio cresce
sem nunca explodir.
Tem, o rio,
um parto fluente e invertebrado
como o de uma cadela.*

*E jamais o vi ferver
(como ferve
o pão que fermenta).
Em silêncio,
o rio carrega sua fecundidade pobre,
grávido de terra negra.*

*Em silêncio se dá:
em capas de terra negra.
em botinas ou luvas de terra negra
para o pé ou a mão
que mergulha.*

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

Notamos o entrelaçamento dos aspectos físicos e sociais. O Capibaribe é apresentado como o rio propriamente dito, mas, antropomorfizado, figura também como símbolo dos moradores que vivem em seus mangues. Entretanto, Cabral avançou um pouco mais e incorporou o trabalho de seus habitantes como outra dimensão decisiva para a compreensão da produção da vida sob condições precárias. O “*parto fluente e invertebrado*” funciona não apenas como figuração de um possível fluxo lento de suas águas. Ao inserir um cão fêmea (cadela), fecunda, o autor obteve imagem interessante para referir-se ao processo de re-produção social das condições de penúria, em que a pobreza seria herança legada pelos pais a seus filhos. “*Fecundidade pobre*”.

Parto lento, águas estagnadas, tendo em vista que o dinamismo das transformações sociais não atingia aquelas pessoas em termos de melhoria de suas chances de vida, como se o trabalho empreendido pelos moradores do mangue não permitisse a esses homens e mulheres alcançarem níveis de vida sem o atributo decisivo da carência. Que trabalho? Captura de caranguejos entranhados na lama negra do mangue. Trabalho poeticamente figurado nas

capas, botinas e luvas de terra negra (mãos e pés sujos de lama). Segundo Castro,

(...) o mangue abriga e alimenta uma fauna especial, formada principalmente por ostras, mariscos e caranguejos, numa impressionante abundância de seres que pululam entre suas raízes nodosas e suas folhas gordas, triturando materiais orgânicos, perfurando o lodaçal e humificando o solo local. Muitos desses pequenos animais contribuem também com suas carapaças e seus esqueletos calcários, para a estruturação e consolidação do solo em formação. Desempenha também essa fauna especializada um importante papel no equilíbrio ecológico da região ocupada pelo homem, ao possibilitar recursos de subsistência para uma grande parte das populações anfíbias que povoam aqueles mangues, vivendo nas suas habitações típicas – os mocambos²⁷¹.

Por que não ressaltar também que a construção de seu conceito poético de rio, em que aspectos naturais e sociais se dão em interpenetrações repletas de sutilezas estilísticas, remete à preocupação de boa parte das ciências humanas (com destaque para a geografia) em abordar a produção da vida pela articulação entre aspectos culturais e aspectos naturais, processo em que o espaço e os seres humanos nele envolvidos se transformam (e são transformados) historicamente. Em Cabral, essa história é lenta, quase estagnada. História opressiva. Neste momento, precisamos apresentar as últimas cinco estrofes da primeira “Paisagem do Capibaribe”, decisivas porque, nelas, João Cabral de Melo Neto introduziu, pela primeira vez, o tema das relações de classe.

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

*Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho.
Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares*

²⁷¹ Cf. CASTRO, 1957a:216-217.

*das salas de jantar pernambucanas,
por onde se veio arrastando.*

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

*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?*

*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?*

A metáfora expressa pelo fluxo do rio, fluxo da população pobre, de roupa suja e abafada, ganha mais vigor, pois o autor buscou desenvolver mais o tema da estagnação, destacando os loucos, os doentes, os presos e os idosos abandonados, que, nos versos, são representados pelas instituições cuidadoras e apresentados em uma figura de linguagem. Trata-se de referência historicamente significativa, pois toda a elaboração do poema e sua publicação representaram esforço para dar conta de período de intensa mudança social, provocada, entre outros processos, pela aceleração da industrialização e da urbanização do país²⁷². As três instituições (hospitais, asilos e penitenciárias) remetem-nos a aspectos distintos da questão social. Quantos não são os personagens literários, emergidos no bojo do processo de decadência das elites tradicionais do nordeste e de dinamismo do centro-sul do país, marcados pela velhice solitária e pelo enlouquecimento, emblemas do torvelinho social em que valores, que conferiam sentido e orientação à vida, se desfizeram, deixando vazio e desespero para homens e mulheres menos capazes de lidar com as alterações em suas próprias vidas, decorrentes de mudanças históricas! Os romances de José Lins do Rego, em termos de amizade e de

²⁷² Cf. SKIDMORE, 2007:111.

perspectiva social tão próximo de Gilberto Freyre, estão repletos desses personagens.

População pobre cujas precárias condições de vida são esteticamente realçadas pela forma como a elite tradicional do nordeste foi representada no trecho anterior, envolta por sinais de fartura: os caldeirões presentes nas cozinhas, repletas de doces (“mil açúcares” que sinalizam para a base de sustentação de sua posição e seus privilégios: as grandes propriedades ocupadas pelos canaviais). Palácios onde ressoavam a prosa gorda e eloqüente, mobilizada para realçar a carência cuja expressão mais aguda era a fome.

O problema das condições precárias de vida era particularmente cara a Josué de Castro. Em *Documentário Nordeste*, no capítulo chamado “As condições de vida das classes operárias no Nordeste”, o autor apresenta dados estatísticos sobre mortalidade e alimentação e formula análise contundente acerca das más condições de vida da população mais vulnerável da cidade de Recife. Eis dois trechos sugestivos:

Finalmente, se apurarmos os coeficientes de mortalidade segundo as idades, verificamos que 58% dos óbitos se dão antes dos 30 anos – antes da maturidade – que é o período da vida de maior rendimento e portanto de mais alto valor do capital humano (...)

Mas, uma outra causa não menos importante é a mortalidade elevada, a pouca vida da gente nordestina – fatos indiscutivelmente presos às suas condições de nutrição desfavoráveis.

Por êste estado de coisas, vê-se quanto é urgente a organização de um plano de combate à má alimentação que possa minorar os seus malefícios, produto de nossa defeituosa organização econômico-social e da orientação unilateral que até hoje se tem dado, entre nós, aos objetivos da higiene pública²⁷³.

Vale recordar que, em *Morte e Vida Severina* (1956), Cabral incluiria o tema da morte antes dos 30, poema não tão rico, da perspectiva da construção plástica, como *Cão sem plumas*, mas igualmente significativo no relativo aos seis anos em que o autor dedicou absoluta atenção aos motivos regionais e

²⁷³ Cf. CASTRO, 1957b: 89-91. O tema da morte antes dos 30 também integra o seu livro *Geografia da Fome* (Cf. CASTRO, 1953:129).

sociais, que voltariam a ser abordados em outro longo poema chamado *O Rio*, vencedor do prêmio José de Anchieta do concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954. A seguir, segue trecho de *Morte e Vida Severina*:

*E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte Severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte Severina
ataque em qualquer idade,
e até gente não nascida)²⁷⁴.*

Há pouco, mencionamos que o tema das relações de classe aparece pela primeira vez no poema. Ao que tudo indica, há uma lógica de divisão e aproximação sucessivas a reger a tessitura do poema. Trata-se de uma análise poética em que problemas complexos são destrinchados aos poucos, em fragmentos. Manifesta-se pela exploração da multiplicidade de recursos ligados ao manejo das palavras, mas também é maneira curiosa e criativa de dialogar com os ensaios sociológicos, pela incorporação do procedimento analítico específico da ciência, sem que a arte seja a ela subjugada, ou seja, sem que a poesia perca sua especificidade.

Diálogo que vinha sendo desenvolvido, pelo menos, desde que Cabral ingressou no Itamaraty. Carta de 22 de julho de 1947, postada para Escorel, em Barcelona, é exemplar em termos da maneira como o exercício de diálogo com as ciências humanas era intenso e aplicado ao escrutínio da literatura. Na missiva, torna-se explícito o uso de certo arcabouço teórico marxista como ferramenta de elucidação crítica da realidade (literária) e de tomada de posição, segundo a qual só seria válida a criação literária que levasse a cabo movimento dialético de renovação, a fim de que as revoluções fossem além dos estreitos limites definidos pelos interesses pequeno-burgueses:

O século de ouro foi um dos pontos mais fabulosos da literatura: não estou descobrindo isso, nem desejo nesse sentido; digo-o porque agora que o vou

²⁷⁴ Cf. MELO NETO, 1999:172.

descobrimo, me espanto das alturas desses escritores – principalmente quando comparados ao posterior período de apogeu dos franceses, tão “conformistas” (Boileaus, Racines, etc.). Quando a gente vê as coisas de que cogitaram êsses espanhóis – e a Revolução que eles fizeram então, a gente compreende a “pura imitação” em que permaneceu o Romantismo deles (que tinham êles de clássico – gramatical a quebrar depois de Gongora, Lope, etc.?) e a desnecessidade que tiveram os modernos (os de 1920, não os de 1898) de fazer movimentos organizados e semanas de arte moderna. O próprio “modernismo” (já aqui me refiro ao pessoal de Ruben Dario), se fez algum barulho, não foi para destruir e sim – no fundo – para aproveitar aquelas deixas do pessoal de “ouro”: quase sempre sem confessar, antes preferindo ostentar influencias francesas. Ao passo que na França, não. Como, por um caráter pequeno burguês do francês, êles nem sempre levam as Revoluções ao fundo (pense, por exemplo na Revolução política de 1789), elas quando se repetem vêm com outra intensidade. Marx e a dialética me explicaram muito bem isso, que agora aplico ao domínio literário, sujeito como qualquer outro ao desenvolvimento pelos (?).

Me desculpe toda essa xaropada com a qual me extravasei do caminho. Mas pense uma coisa: para quem se voltaram os Lorca, os Alberti, os Damaso Alonso, os Diego, i.é., os modernos espanhóis? Para Lope de Vega, Gongora, Garciliano, etc. E para quem se voltaram os dadaístas, surrealistas, etc, francêses? Para alguns românticos francêses esquecidos e para os românticos alemães (por uma questão econômica talvez, esses esquecidos e êsses alemães tendo chegado a pontos muito mais extremos do que os Românticos de manual), incluindo eu, uns “românticos”. Rimbaud, Baudelaire, etc, que o são, contra os manuais. Ora, eu pergunto: o que pretende os Lorca e os Alberti não é “essencialmente” o mesmo que um Appolinaire e um Reverdy ou um Cocteau? Sim. Então porque os francêses modernos não foram buscar seus exemplos nos seus clássicos? Eu, João, responderia, porque são uns chatos e rasos (nêsse sentido dialético, de renovação).

As classes mais abastadas entram, no poema, junto com seu discurso e seu poder, pela referência aos palácios (sobrados tradicionais) de Recife, âmbito do poder social, político e cultural da cidade. Poder tradicional, forjado em amplo processo histórico. Mas, por outro ângulo, poder apreendido em sua decadência, o que o torna emblema da estagnação, expressa pela arquitetura deteriorada, tomada pelo mofo e pela erva de passarinho.

Há sinais de distinção de classe. Em contraste com as folhas crespas e duras, com suas flores negras, temos agora árvores obesas. Os mil açúcares

(nas salas de jantar) talvez se refiram à dedicação que Gilberto Freyre manifestou aos aspectos da culinária pernambucana e nacional (com ênfase em seus doces), mas também o primeiro indício da inclusão da economia açucareira como fonte de poder da aristocracia tradicional e da miséria social nordestina. Referência crítica, lastreada, em parte, no contraponto do discurso de Josué de Castro, mais contundente que a obra de Freyre no relativo à denúncia dos efeitos sociais e econômicos perversos da monocultura açucareira no Nordeste²⁷⁵.

Viceja também a ironia, obtida graças à imagem dos palacetes comidos e cariados, manejada de modo a marcar o posicionamento político do autor. Nessa estrofe, pode-se encontrar crítica contundente do poeta à elite tradicional pernambucana. Elite sem razão de ser e incapaz de levar a cabo um dos desafios históricos muito discutidos naquele momento, explicitado no debate sobre as possibilidades de industrialização e desenvolvimento da nação: como criar as condições necessárias para que toda a população atingisse padrões mais elevados de vida²⁷⁶? A representação da elite em decadência pode também estar ligada a certa perspectiva marxista (então cultivada por Cabral), pautada pela concepção de desenvolvimentos sociais definidos pela superação dialética de relações de classe.

Crítica à elite e à prosa (bacharelesca) a ela vinculada. A estrofe seguinte é significativa. Primeiro, pelo uso dos parênteses, que têm não apenas função explicativa, de introdução de outro elemento caracterizador das classes superiores pernambucanas (sua fala), mas também de reforçar a crítica feita a ela, visto que separada do poema. Além do mais, da mesma forma que, na estrofe anterior, encontramos versos mais longos e de cadência mais eloqüente, quando comparados à toada econômica e destituída de adjetivos das outras estrofes (aquilo que os críticos posteriormente identificariam como sendo o estilo cabralino).

²⁷⁵ Exemplo da distinção entre os pensamentos de Freyre e Castro pode ser depreendido neste trecho de *Geografia da Fome*: “Gilberto Freyre afirmou que os mais bem alimentados na região sempre foram os representantes dos dois extremos econômicos: o senhor de engenho e o escravo, o senhor alimentando bem o escravo para que ele produzisse mais. A rigor, o sociólogo não deveria escrever ‘os mais bem alimentados’, mas, os que comiam maiores quantidades de alimentos, o que é bem diferente” (Cf. CASTRO, 1953:108).

²⁷⁶ Cf. SKIDMORE, 2007:111-123.

As “grandes famílias espirituais” são preguiçosas, forma de lidar poeticamente (e com ironia) com outro aspecto histórico: o fato de que essas famílias se formaram, do ponto de vista político, social e econômico, na esteira do trabalho alheio. Famílias escravocratas que, em alguns momentos, em livros de Freyre e José Lins do Rego, eram representadas dando ordens a seus subordinados sem abandonarem a rede, sob o alpendre de suas residências.

É óbvio o posicionamento crítico de João Cabral de Melo Neto, em relação à prosa gorda das elites pernambucanas. Não deixa de ser atributo desenvolvido já pelos modernistas, que buscavam alternativas literárias capazes de incorporar as culturas populares na literatura. Mas *O cão sem plumas*, mesmo criado com o sentido de ser poesia adequada (não-alienada, sem plumas) à representação das classes empobrecidas, demonstra o desconforto de João Cabral de Melo Neto.

Ainda sobre o procedimento analítico incorporado ao *métier* literário (“*expressão literária e não só teórica*”), perpassado por viés assentado na noção marxista de luta de classes, importa transcrever trecho de outra correspondência enviada a Escorel, agora escrita em meio ao processo de construção do poema (a carta é de 19 de junho de 1950):

Esse poema é uma expressão – literária e não só teórica apenas²⁷⁷ - de umas maneiras diferentes de ver certas coisas. Você se deve lembrar, no Rio, de que não estávamos de acordo numa quantidade de assuntos não propriamente literários. Por isso, creio que não espantará se vê agora, que busco ver expressão literária a certas coisas. Naquela época eu não percebia um ponto – ou melhor: não havia colocado bem o problema – essa coisa de arte interessada. Hoje me é absolutamente impossível não ver que toda arte é forçosamente interessada (e daí o papel que eu fazia: porque aquilo que eu pensava fazer desinteressadamente resultava ser de interesse do lado contra o qual teoricamente eu estava). Não digo impossível porque me sinto nem obrigado a reconhecer nem porque me convenha reconhecê-la. Digo impossível no sentido em que é impossível a qualquer pessoa que saiba nadar deixar-se afogar. No sentido de que é fácil a uma pessoa deixar de acreditar em Deus e é impossível deixar de acreditar em que 2 e 2 são 4.

Eu sei que esse caminho que enveredei (e que dou o 1º passo; porque, na verdade, não devo valorizar demais o alcance desta tentativa) não é o que v. gostaria fosse o meu. Mas por isso mesmo creio que podemos, francamente, abrir

²⁷⁷ Grifo nosso.

uma discussão que nos permita recomeçar uma correspondência interrompida desde que v. foi para Washington.

Em suma: anticipo sua opinião. V. não concordará com o (?) que trouxe esta poesia. E portanto, o que peço é uma crítica de um ponto de vista atual.

*Para facilitar sua leitura, aqui vão alguns esclarecimentos que não estão no original... e a 1ª parte, fábula do Capibaribe (é uma descrição do fenômeno geológico que faz do rio o criador do solo da cidade); e a 4ª, que chamarei talvez *Discurso do Capibaribe* é uma espécie de explicação de como a lembrança daquele rio me veio salvar de meu valerysmo.*

Até aqui se pode constatar tratar-se de poema de difícil compreensão, repleto de imagens complexas²⁷⁸, de métrica e estrutura estrófica irregulares. Além do mais, o poema e a vida de seu autor não podem ser situados se não for levado em conta o triângulo formado pela decadência da aristocracia tradicional pernambucana, o desenvolvimento das relações de produção capitalistas (na usina açucareira) e a metropolização da cidade de Recife. Podemos dizer que esses três elementos produziram como consequência certo estranhamento dos moradores de Recife em relação à cidade. Momento em que os próprios intelectuais abordam a cidade como “problema” de investigação quanto à viabilização de estratégias urbanísticas por parte do poder público (estratégias de gestão dos problemas urbanos, como a questão da morte decorrente de precárias condições de habitação e alimentação, já mencionada em trecho de Josué de Castro); cidade problematizada em termos de reflexão social (cidade a ser pensada).

Digamos que a metropolização de Recife causou desconforto em seus intelectuais e em sua população. Desconforto que já pode ser percebido em *Sobrados e Mucambos*, de Gilberto Freyre. A raiz desse desconforto relacionava-se à intensidade com que as mudanças ocorriam. Cabral já estava

²⁷⁸ Encontramos uma carta escrita por Haroldo de Campos, postada em Stuttgart, em 20 de fevereiro de 1964. Nela, Campos afirma que a tradução alemã de *O cão sem plumas* seguia em frente e o poema provavelmente sairia em abril daquele ano. Seus comentários acerca das preocupações com detalhes da tradução reforçam a riqueza estilística dos versos de Cabral, que deixava a tradução tarefa não menos complexa. Segundo Campos, “*Essa Tradução, basicamente, era satisfatória, mas, em muitos pontos, diluía e enfraquecia o original (por exemplo: usando sinônimos em vez de repetir as mesmas palavras em série; explicando certas imagens, em vez de apresentá-las na sua nudez e no seu despojamento). Havia, mesmo, alguns cochilos e alguns erros de leituras [(tais como traduzir os “açúcares das salas pernambucanas” por “kitsch”, que quer dizer simplesmente “coisa de mau gosto”; ou usar a expressão “poeta absoluto” em vez de “poeta puro” e o adjetivo “greiflar” (que se apanha com a mão, tangível) em vez do (?) e expressivo “dicht” (espêssos)].*

fora de Recife e do Brasil, o que não deixa de ser uma das facetas do estranhamento, dizendo respeito à impossibilidade de construir uma vida na terra natal. Viu-se na exigência de migrar para o Rio de Janeiro, sede do governo federal, na época, onde se encontrava a quase totalidade de seus cargos públicos. Nesse sentido, o que chamamos de método poético-analítico (fórmula estruturante de *O cão sem plumas*) precisa ser enquadrado no registro das incertezas de quem fala da cidade natal, mas já distante de sua realidade, valendo-se de publicações de conterrâneos (discursos alheios). Assim, o efeito prismático que notamos no poema, como desdobramento constante de palavras e esforço de apreensão de múltiplos aspectos, faz da poesia gênero adequado e interessante para a interpretação de processos históricos que pareciam tornar a vida muito fragmentada. A formação da modernidade abria novos espaços para o florescimento de trabalhos poéticos.

O comentário acima parece-nos adequado para situar o leitor em nossa análise, para situar o poema (e seu autor) no contexto em que foi concebido e para continuarmos a abordar as outras três partes de *O cão sem plumas*.

Capibaribe: Recife não-holandesa

(...) no dia em que o poeta quiser fazer das populações das margens do Capibaribe o conteúdo do seu poema, nesse dia irá escrevê-lo sem cifras: o homem do Capibaribe estará no centro e a necessidade de afirmar o seu futuro no fim²⁷⁹.

Nos anos 1940 e 1950, a produção cultural (intelectual e artística) era feita e permeada pela ameaça aos mais caros ideais civilizadores (seja pela ameaça representada pelos governos autoritários e / ou totalitários, seja pelo desafio da busca do desenvolvimento econômico capaz de ensejar bem-estar social). As instituições sociais, políticas e culturais, capazes de dar guarida à construção de projetos de modernização da sociedade, eram envolvidas pela névoa da insegurança e as perspectivas de futuro estavam embaçadas.

²⁷⁹ Cf. HOUAISS, 1967:127.

Nesse terreno, frutificaram preocupações estéticas diretamente focadas na questão da forma, como se aí houvesse um contraponto às possibilidades fugidias de realização dos ideais da modernidade. Contra as incertezas e angústias experimentadas pelos seres humanos, constituíam-se, de um lado, instituições de produção científica pautadas pelo rigor na construção do conhecimento e, de outro, havia esforços animados pelo sentido da pesquisa estética como requisito obrigatório do ofício literário. Verdadeira vocação em que os conteúdos das obras e a forma como seriam veiculados deveriam combinar-se na busca de discursos criativos e autorais. Nesse sentido, a dedicação à arte manifestava-se no esforço de busca e fortalecimento das individualidades, formadas na procura de respostas capazes de fazer dos ofícios estéticos uma vocação humanizadora.

São exemplares para demonstrar isso duas passagens de Álvaro Lins, extraídas de texto crítico dedicado a João Cabral de Melo Neto, em fevereiro de 1946:

Um poeta deve criar o seu próprio espaço, a sua maneira inconfundível, o que quer dizer: uma obra com tal fisionomia que não se possa trocar por qualquer outra. Diz-se assim de um poeta que é pessoal, que tem em suma o seu próprio espaço, quando podemos identificar a autoria dos seus poemas mesmo que não estejam assinados.

O que era revolucionário em 1922 era o informe, o desordenado, o caótico, o à-vontade de expressão, a despreocupação quanto ao estilo; o que é revolucionário hoje é o nôvo da forma, a construção artística, o aperfeiçoamento da arte de escrever, a preocupação do estilo. Contra as fórmulas petrificadas da forma parnasiana, a geração de 1922 empreendeu a sua oportuna e bem sucedida revolução pela valorização da essência poética; sem desdenhar a essência poética, a nova geração deve fazer agora a sua revolução pelo restabelecimento de uma forma artística e bela, que não será herança do parnasianismo, mas uma evolução dentro do gosto do senso estético do nosso tempo²⁸⁰.

Um dos fenômenos mais característicos do processo histórico de configuração do mundo moderno talvez tenha sido a cidade com feições metropolitanas. A metrópole era o *locus* em que se formaram discursos cujo

²⁸⁰ Cf. LINS, 1963b: 58-59.

objetivo era possibilitar a compreensão e a explicação para a torrente de transformações que modificavam o espaço e a vida humana, em processo no qual foram forjados a expressão “modernidade” e seus derivados. A metrópole era o grande espaço a ser compreendido, problematizado, pensado. Sua formação compunha, aos poucos, um tipo de eixo de gravidade social cujas forças re-configuravam as mais importantes determinações sociais, políticas, econômicas e culturais, demandando, assim, esforços capazes de re-situar os significados e as ações humanas.

A cidade, a grande cidade, passou a ser pensada como sociedade política da qual podemos ressaltar, como importante característica, a formação da cidadania: conjunto de direitos capazes de ordenar as disputas pelo poder político e pelo poder econômico (mas também re-definidos por e nessas lutas), direitos pensados como instituições e valores necessários à sustentação de uma vida comum, permeada pela definição e (tentativa de) concretização de uma existência minimamente justa, pautada pela distribuição mais ou menos equânime das possibilidades de desenvolvimento social e individual.

Em seu ensaio sobre o desenvolvimento da cidade de Recife, Josué de Castro, no mesmo diapasão da reflexão de Simmel sobre a vida na grande cidade (ao ressaltar sua extensa influência e a nova realidade sócio-psicológica a ela ligada), teceu análise na qual depreendemos elementos que denunciam a metropolização da cidade pernambucana, envolvida por nova atmosfera social:

A cidade é sempre um produto das possibilidades geográficas e da capacidade de [sua] utilização (...) pelo grupo humano local e nela se refletem sempre as influências do meio natural e as influências do grupo cultural. Embora seja, como resultante, um organismo artificial, a cidade é, ao mesmo tempo, uma expressão natural e do humano: a mais complexa e grandiosa expressão material da ação do homem como fator geográfico. Produto de uma tal força expressiva, que alonga sempre a sua influência além dos seus limites materiais, mudando o fâcies regional em seus mais profundos recônditos, impregnando a região inteira dessa realidade sutil mas tenaz, a alma da cidade – realidade psicológica capaz de dar outro sentido a toda a vida de uma região, de um país, de uma civilização²⁸¹.

²⁸¹ Cf. CASTRO, 1957a:203.

O processo de metropolização criou terreno fértil para a produção literária norteadada pela nostalgia não só de quem estava longe da terra natal, mas também o sentimento de saudade dos que a habitavam, de locais que passa(ra)m por mudanças radicais que “desfigura(ra)m” paisagens. Surgiam poemas que, simultaneamente, eram documentos sobre as transformações urbanas e criações estéticas que não podem ser pensadas sem o torvelinho modernizador ao qual os escritores buscavam oferecer respostas artísticas. São dignos de nota: “Evocação do Recife”, poema de Manuel Bandeira²⁸², feito no Rio de Janeiro, em 1925, e “Recife Morto”, de Joaquim Cardozo, de 1924. Apresentaremos apenas trechos de cada um deles, que julgamos decisivos para a argumentação aqui encetada.

*A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada
A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem
Terras que não sabia onde ficavam
Recife...
Rua da União...
A casa de meu avô...
Nunca pensei que ela acabasse!
Tudo lá parecia impregnado de eternidade
Recife...
Meu avô morto.
Recife morto. Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô²⁸³.*

*Recife. Pontes e canais.
Alvarengas, açúcar, água rude, água negra.
Tôres da tradição, desvairadas, aflitas,
Apontam para o abismo negro-azul das estrêlas.
Pátio do Paraíso. Praça de São Pedro.
Lajes carcomidas, decrépitas calçadas.
Falam baixo na pedra as vozes da alma antiga.*

*Gôtas sem som sôbre a cidade,
Gritos de metal*

²⁸² José de Lira afirma que, em 1928, Bandeira participou de debates a respeito de mudanças urbanísticas, enfatizando a necessidade de preservação de construções apreendidas como relíquias arquitetônicas que deveriam ser protegidas da especulação imobiliária (cf. LIRA, 1996:38).

²⁸³ Trecho de Evocação do Recife (Cf. BANDEIRA, 1993:135-136).

*Que o silêncio da treva condensa em harmonia.
As horas caem dos relógios do Diário,
Da Faculdade de Direito e do Convento
De São Francisco:
Duas, três, quatro... a alvorada se anuncia.*

(...)

*Recife,
Ao clamor desta hora noturna e mágica,
Vejo-te morto, mutilado, grande,
Pregado à cruz das novas avenidas.
E as mãos longas e verdes
Da madrugada
Te acariciam²⁸⁴.*

Os poemas são reiterativos em alguns aspectos. Primeiro, pelo uso do verso livre, mais abusado em Bandeira do que em Cardozo. Segundo, pela temática da transformação da paisagem urbana e os sentimentos de nostalgia por ela suscitados. Esses sentimentos são mais enfatizados em Manuel Bandeira, pela cadência mais suave dos versos, pelo uso das reticências e da exclamação como figuração de escrita que acaba ali, mas sugere a continuidade do pensamento, envolvido na lembrança de tempos idos. Há dois versos formados apenas pela palavra Recife, seguida de reticências, versos de evocação de uma cidade à qual se é afeiçoado, onde tudo parecia eterno, intacto. Não obstante, o último verso é formado por interessante combinação. Primeiro, o trecho “Recife morto”, com um ponto final abrupto, é revelador da tomada de consciência da perda, da mudança inexorável da cidade. Mas, logo em seguida, “Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô” retoma não a cidade concreta, mas a cidade imaginada, do passado, da intimidade da casa do avô.

Os versos de Cardozo, apesar de terem sido construídos em ritmo mais truncado, se comparados à suavidade dos versos de Bandeira, são reveladores de curiosa justaposição que abarca construções mais antigas e elementos urbanos modernos, como nas grandes metrópoles em que símbolos de tempos idos ficam lado a lado com edifícios de feições mais contemporâneas. O poema funciona como espécie de mapa urbano, com destaque para alguns locais como Faculdade de Direito, Convento de São Francisco, prédio de um jornal da cidade, Pátio do Paraíso, Praça de São

²⁸⁴ Trecho de Recife Morto (CARDOZO, 1971:17-18).

Pedro, enfim. Como se o poema simulasse uma *flânerie* por ruas, becos e vielas do Recife.

Contudo, na última estrofe, surge um Recife morto, recoberto pela escuridão da noite. Cidade desfigurada, impessoal, sem referências a locais concretos, como se o autor não fosse mais capaz de situar-se nela. Entre o poeta e a cidade, estranhamento. E a modernização é figurada a partir de bela imagem tradicional, cristã: Recife pregada à cruz das grandes avenidas. Poesia repleta de nostalgia, sobretudo se for levado em conta o fato de ter sido escrita por um estudante de engenharia e, portanto, de uma das profissões encarregadas de levar a cabo o desenvolvimento e a aplicação de equipamentos técnicos, que simbolizam e produzem as condições da vida moderna.

Quando se reflete sobre período em que João Cabral de Melo Neto escrevia *O cão sem plumas*, é preciso levar em conta as transformações que remodelavam a cidade de Recife. Remodelação social e urbana, remodelação da produção cultural. Era necessário re-elaborar o discurso sobre a cidade e sua história. Entretanto, também é digno de nota o fato de que Cabral, pertencendo a geração bem mais nova do que as de Joaquim Cardozo e Manuel Bandeira, talvez não tenha sentido com o mesmo ímpeto o choque das mudanças urbanas pelas quais a cidade havia passado²⁸⁵. Quando Cardozo usava as grandes avenidas como elemento de composição poética, Cabral tinha apenas quatro anos de idade. De modo que, é importante frisar, um poema como *O cão sem plumas* se inscreveu na tradição do olhar poético sobre a cidade, mas a partir de elementos diferenciadores, dentre os quais ganham destaque a ausência de tom emotivo e saudosista e a maior preocupação com as ondas migratórias e com as condições de vida de homens e mulheres que deixavam a zona da mata ou o sertão e se dirigiam à capital pernambucana. Em outras palavras, o movimento que mais chamava a atenção de Cabral não era o das mudanças urbanísticas propriamente ditas, mas sim o do intenso fluxo de pessoas.

²⁸⁵ De nossa leitura do trabalho de Lira, depreendemos que os debates sobre as mudanças arquitetônicas e sociais de Recife foram mais intensos até a década de 1920, época do nascimento de Cabral, sobretudo quando da fundação do Centro Regionalista do Nordeste, liderado por Freyre (cf. LIRA, 1996:302-339).

Aspecto decisivo desse processo talvez esteja contido nesta idéia: os esforços históricos que constituíram Recife como cidade de fachada holandesa se tornaram inadequados no bojo do processo de metropolização da cidade. Mesmo os discursos que se esforçavam para mostrar uma Recife de feições metropolitanas, quando da presença dos holandeses na colônia de Portugal, padeciam de certa obsolescência, visto que o processo de transformação em metrópole, ocorrido na primeira metade do século XX, trouxe novas questões nascidas no seio de condições geográficas e sociais em transformação.

João Cabral de Melo Neto foi se familiarizando com esse processo, em parte, pela experiência própria de homem nascido em Recife, onde permaneceu até a primeira metade dos anos 1940; em parte, pela apreciação de trabalhos de intelectuais que tentavam situar-se ante as mudanças que davam nova silhueta social e geográfica à cidade. Ele vislumbrou, nas transformações da capital pernambucana, combinadas aos discursos produzidos nesse ínterim, a possibilidade de posicionar-se ideológica e esteticamente, a fim de conquistar para si e para sua poesia espaço de reconhecimento e auto-satisfação com o próprio trabalho.

O respaldo encontrado em escritores e críticos situados no Rio de Janeiro (Drummond, Bandeira, Candido, Holanda, Houaiss e Lins, dentre outros) e as transformações urbanas e sociais, que punham em xeque trabalhos e formas consagradas de compreender e explicar as modificações históricas da sociedade, formavam situação propícia a redefinições literárias. No caso de Cabral, isso se traduzia em condições favoráveis à exploração poética de redefinições regionais.

É como se os autores aqui mencionados estivessem diante de um momento de inflexão que demandava mudanças de foco no pensamento histórico e estético, condições talvez adequadas ao que Walter Benjamin denominou “história a contrapelo”.

Partindo da preocupação de Castro com a forma como a cidade era usada pelos grupos sociais nela situados, o crescimento do número de homens e mulheres vivendo nos precários mucambos era sinal óbvio de que Recife era usada de maneiras diversas e díspares, segundo crivos de classe ou de cor (na época, apreendida a partir das discussões em torno do “conceito” de raça). Assim, fazer uma história a contrapelo era fazer a história da cidade dos

mucambos. “O Recife, cidade dos rios, das pontes e das antigas residências palacianas, é também a cidade dos mocambos – das choças, casebres de barro batido a sopapo, com telhados de capim, de palha e de fôlhas de flandres²⁸⁶”. A paisagem a ser enquadrada analiticamente não era a dos sobrados palacianos, mas sim a dos mucambos populares.

Com o intuito de analisar *O cão sem plumas* como poema orquestrado segundo a necessidade de mudança de perspectiva histórica sobre Recife, precisamos recorrer mais uma vez a Josué de Castro. Segundo ele, a cidade, nascida como porto, cresceu rio acima, em direção à zona da mata, onde se situaram os principais engenhos de açúcar. Esse movimento teve início após a cidade ter fincado “*raízes nos alicerces dos seus sobrados e palacetes*²⁸⁷”.

Todos os movimentos poeticamente figurados no trabalho de Cabral têm sentido oposto (a contrapelo). Ou seja, o fluxo natural do rio, desaguando no mar, foi transformado em metáfora das movimentações sociais. Não se tratava da Recife dos holandeses e / ou dos senhores de engenho, mas da Recife dos moradores do sertão, dos trabalhadores da zona da mata, inutilizados pelas mudanças econômicas e técnicas que forjaram as usinas. *O cão sem plumas* é poema sobre as possibilidades de reflexão estética a respeito da vida dos trabalhadores pobres do nordeste.

Já dissemos que os problemas envolvidos nessa empreitada eram imensos. Podemos fazer idéia das incertezas do autor. Só o simples fato de João Cabral de Melo Neto dar o mesmo nome para as duas primeiras partes do poema (“Paisagem do Capibaribe”) pode ser entendido como sinal de insegurança, mas também como exercício necessário ao refinamento das imagens, que permitisse encontrar soluções estéticas adequadas para a composição do trabalho. Se, comparados aos aspectos sociais (sem incorrer em exotismos artisticamente irrelevantes), na primeira parte, os aspectos propriamente físicos têm mais relevo, no segundo conjunto de estrofes, sobressai a “paisagem” social, em cujos versos está cifrado também o problema literário da representação do outro (de classe).

²⁸⁶ Cf. CASTRO, 1957b: 21.

²⁸⁷ Cf. CASTRO, 1957a: 262-263.

Talvez seja excessivamente forte falar em sinal de insegurança. Melhor seria tratar como indício de incerteza quanto à melhor forma de abordar literariamente os problemas pretendidos e de se posicionar frente a certa tradição já existente. Isso pode ser corroborado por trecho de carta a Escorel, de 22 de novembro de 1950, escrita em Barcelona, em meio ao trabalho de construção do poema. Nela, Cabral fala que o poema terá três partes, no final das contas, desdobradas em quatro:

Continuo trabalhando no “Cão sem plumas”. Lentamente, fui trabalhando e está quasi no fim. O poema tem três partes: 1) uma paisagem do Capibaribe, com a descrição de todas as misérias que há por lá; 2) uma fábula do Capibaribe, na qual mostro como o Rio vai formando a cidade do Recife; 3) um discurso sobre o Capibaribe em que me penitencio de todas as minhas preocupações de poesia pura anteriores (não é que me penitencie de todo: minhas “certezas” materialistas sôbre o trabalho de criação persistem. Mas estão superadas. Aquele materialismo abstrato era incompleto e havia que dar-lhe novo conteúdo).

Apresentemos as duas primeiras estrofes da segunda parte do poema:

*Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de líquido espesso.
Como um cão
humilde e espesso.*

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

Quando a comparação entre o rio e a espada foi usada na primeira vez, combinava-se, na mesma estrofe, com a imagem de um cachorro andando na rua. A casualidade presente num cão caminhando por uma rua talvez seja a figuração da existência natural do rio. Contudo, a espada (artefato feito pelo trabalho humano) transpassando uma fruta talvez possa ser interpretada como abordagem dos usos sociais do rio, absolutamente redefinido (em termos sociais, políticos e econômicos) a partir do longo processo de povoamento de

suas margens. Ordem natural e ordem social. “Arbítrio” da natureza e ação transformadora humana.

Agora, a espada aparece qualificada como líquido espesso, cão humilde e espesso. Metáfora da população pobre em movimento, rumo a Recife, como o rio. O processo migratório é espesso pelo fato de o autor percebê-lo em suas tendências consistentes, de longo prazo. Água espessa talvez seja uma boa figura para referir-se às águas turvas, que bloqueiam o olhar. Os ensaios sociológicos e a literatura romanesca eram os instrumentos comuns de “análise” das mudanças envolvidas no deslocamento de poder em direção ao centro-sul do país. De modo que Cabral se desdobrava na busca da melhor forma de tratar poeticamente aquilo que lhe parecia embaçado.

Na segunda estrofe, estão os primeiros versos de apreensão da “paisagem” em seus elementos sociais propriamente ditos. Os moradores dos mangues aparecem envoltos em lama, meio lama, meio animal, meio humano. Forma de simbolizar a distância social entre eles e o escritor, causando perplexidade.

Nas duas estrofes seguintes, Cabral revisitou a metáfora que dá nome ao poema, em outro trecho cujo princípio analítico se deixa ver pelos versos entre parênteses, estruturados em sua função explicativa (à qual está incorporada alguma indefinição).

*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.*

*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).*

No terceiro verso, a conjunção “como” parece empobrecer (anular) esteticamente o efeito metafórico (o autor poderia dizer “são cães sem plumas”). Entretanto, sua inserção é decisiva para apreendermos as incertezas

do autor incorporadas como material incluso na argamassa poética. Da forma como foi escrito, o verso não comporta afirmação categórica, exata. E os versos explicativos que seguem foram construídos da mesma maneira.

Vale notar certa impropriedade dessas duas estrofes, nas quais o tom discursivo do poema é quebrado. Há o retorno de recurso muito empregado na confecção de *Pedra do Sono*: justaposição de versos que, momentaneamente, destitui o poema de sua toada narrativa, cadenciada (“*é quando uma árvore sem voz. / É quando de um pássaro / suas raízes no ar*”), o que nos deixa diante de uma obra experimental, reveladora da inadequação dos instrumentos surrealistas ao tema proposto pelo autor. Ele, provavelmente, tinha consciência dessa inadequação, uma vez que o uso dos parênteses não deixa de “separar” esses versos do restante do trabalho.

Em 1952, Antonio Houaiss afirmou que *Pedra do Sono* era poesia pensada como ludismo, “*jôgo gratuito de palavras (...) jôgo puro porque sem nenhum valor humano específico, senão exemplo extremo, na linha mais extrema do ato gratuito procurado como gratuito*²⁸⁸”. Contudo, o crítico via em *O cão sem plumas* inflexão expressiva da inspiração, procurada pelo autor, em “*algo mais real, mais válido e mais importante para o homem – o homem mesmo*”. Ainda sobre o poema, ele diria: “*Vê-se que já agora – a partir de O cão sem plumas – desejaria êle não mais apenas o auditório que tivera, mas talvez o seu antiauditório. Queria antes audiência junto a outros raciocínios, junto a outras sensibilidades, junto a outras aspirações e anseios*²⁸⁹”.

A resposta a outros raciocínios, sensibilidades, aspirações e anseios expressa a tensão a que a vida de Cabral estava submetida. A vida e seu projeto estético. Sua vida e sua obra, até esse momento, não podem ser adequadamente ponderadas sem que seja pensado o tempo em que o Nordeste era construído (discursivamente, na ciência e na literatura) como questão nacional. Para participar desse debate (pela via da poesia), seu empenho não se poderia concentrar “apenas” no diálogo com a tradição literária (nacional e internacional). A nova resposta percebida por Houaiss também estava direcionada para a produção científica. Entretanto, o diálogo entre arte e ciência era muito difícil, não só pelas hostilidades manifestas por

²⁸⁸ Cf. HOUAISS, 1967:111, 123.

²⁸⁹ Ibidem, 126-127.

“ditadores intelectuais”, mas também pelos desafios associados à longa experimentação no manejo das palavras.

Os últimos três versos retomam o viés narrativo, mas reforçam a incerteza envolvida na feitura do poema. Por um lado, o verbo roer é muito sugestivo como referência à pobreza dos moradores do mangue, duplamente radicalizado pela flexão adverbial contida na palavra “fundo” e pela ação direcionada a pessoas que não têm nada para ser roído, mas ainda assim não escapam. Pouco se sabe sobre as condições de vida nos mangues, “fora” da cidade dos sobrados, mas a tensão até aqui presente nos versos deixa-nos angustiados.

As quatro estrofes seguintes levam-nos, mais uma vez, ao problema do conhecimento (poético) da distância social entre autor e moradores dos mangues (migrantes ou nele nascidos):

*O rio sabia
daqueles homens sem plumas.
Sabia
de suas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa.*

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

*E sabia
da magra cidade de rolha,
onde homens ossudos,
onde pontes, sobrados ossudos
(vão todos
vestidos de brim)
secam
até sua mais funda caliça.*

*Mas ele conhecia melhor
os homens sem pluma.
Estes
secam
ainda mais além
de sua caliça extrema;
ainda mais além
de sua palha;
mais além
da palha de seu chapéu;
mais além*

*até
da camisa que não têm;
muito mais além do nome
mesmo escrito na folha
do papel mais seco.*

Na primeira das quatro estrofes citadas, deparamo-nos com o recurso estilístico da fusão entre o sujeito (o poeta) e o objeto referido (o Capibaribe)²⁹⁰, com que o autor agracia o leitor, quando propõe a imagem poética da “sapiência” do rio. Esse recurso apresenta o escritor em sua vontade de escrever sobre a população pobre dos mangues (homens sem as plumas aristocráticas), mas também o oculta em suas incertezas quanto à melhor forma de “conhecer” poeticamente a miséria da cidade de Recife (o rio – e não o autor – “sabia”).

No “comércio” epistolar envolvendo Cabral – Escorel, encontramos indícios que auxiliam na construção da possibilidade de interpretar o poema como símbolo elaborado no diálogo com as ciências humanas. Nessa troca, trazemos à baila, agora, correspondência de 10 de julho de 1950, na qual viceja certa perspectiva cara às ciências sociais feitas no Brasil: a discussão sobre a propriedade (ou não) de conceitos clássicos como instrumentos de conhecimento da especificidade nacional e os esforços de realizar reflexão criativa enraizada na realidade brasileira. É significativa a maneira como Cabral maneja termos conceituais (a própria palavra “conceito”²⁹¹ é empregada para referir-se ao título do poema), quase como se o poema fosse uma tese, na qual a condição colonial pretérita, o subdesenvolvimento (“populações atrasadas”) e a especificidade do morador do mangue, em relação ao operário (ou seja, sua posição no processo produtivo), dão o tom do problema a ser esteticamente enfrentado:

*- aquela parte em que eu “conceituo” a idéia de cão sem plumas é a seguinte: a gente que vive nos mangues do Recife sofre de uma **exploração**²⁹² diferente da de um **operário numa fábrica**, por exemplo. Um operário é um homem roubado; é uma casa saqueada; é uma casa que, muitas vezes, de tão saqueada, cae, isto é, morre. Mas é um homem: tem uma profissão, um nome,*

²⁹⁰ Cf. *Ibidem*, 125.

²⁹¹ A palavra vem entre aspas para não perder de vista o registro literário no qual o escritor a manejava, do qual estamos conscientes.

²⁹² Todos os grifos nossos.

*etc., etc. Ao passo que as populações desses **países coloniais** não chegam a ser saqueadas porque não chegam a ser casas, sequer; são menos que isso. Num operário roubam a sua **força de trabalho**, isto é, roubam um atributo de homem, como num pássaro se podem roubar suas plumas – atributo de pássaro. Nesses pernambucanos (como em todas as **populações atrasadas do mundo**²⁹³; v. que é de S. Paulo talvez pense que estou exagerando), se rouba mais fundamente: isto é, são roubados até no que eles não têm, como num cão a quem roubassem as plumas.*

A respeito das peculiaridades sociais que diferenciavam o “operário numa fábrica” e o morador de mocambo, recordamos, em nossas leituras, de tabela presente na tese de Lira, a respeito da ocupação de mocambos, pelos chefes de família, no ano de 1938. Dela, destacamos as seguintes frequências de ocupação: indústria (8,36%), artesanatos (13,31%), pequeno agricultor (12,49%), doméstica (14,86%)²⁹⁴. Esses dados permitem ver que, a despeito da existência de chefes de família que sobreviviam como assalariados no setor industrial, eles eram minoria se comparados a outros “ofícios”, digamos, mais tradicionais que marcavam a vida dos moradores dos mangues. Porém, esse fato não elimina o trabalho de verificação das maneiras como os ofícios não-industriais se articulavam ao processo de industrialização da cidade (aspecto que merece ser mencionado, ainda que esteja fora do escopo de nosso trabalho).

Para não perder o fio da meada da análise do trecho transcrito logo acima, a caracterização dos homens do mangue é feita com o mesmo timbre que descreve a vegetação do local. O efeito obtido com o uso de “barbas expostas”, “doloroso cabelo / de camarão e estopa” é similar àquele derivado do emprego das folhas duras. Não fosse, desde o início, a consciência de que Cabral fala dos mangues recifenses, o leitor desprevenido diria tratar-se de poema sobre o sertão e seus habitantes. E a estrofe seguinte oferece um contraste, espécie de ruptura na seqüência lógica do poema, pois poderíamos esperar que ele continuasse no tratamento da vida nos mangues.

²⁹³ No contexto das transformações urbanísticas pelas quais a cidade de Recife passou, vale destacar pesquisa de José de Lira. Segundo ele, a modernização da cidade foi marcada pela multiplicação dos mocambos, vistos por muitos como sinal de atraso e, portanto, foram transformados em alvo de projetos e intervenções urbanísticas. Morar em mocambos era estar sujeito a discursos higienistas e à estigmatização (cf. LIRA, 1996: 12-15).

²⁹⁴ Ibidem, 182.

O autor volta sua pena para a cidade no que ela tem de moderno, cidade-porto (“*imensa porta sem portas*”), local de ligação entre Brasil e outras nações, de circulação de pessoas e mercadorias, recendendo a gasolina. Mas o motivo urbano (naquilo que tem de moderno e cosmopolita) não tem a coloração de descrição vulgar de ponto turístico. A estrofe é bem econômica para não sair do foco.

Eis que surge a metáfora inusitada da “cidade de rolha”, como se flutuasse sobre as águas, frágil²⁹⁵. A grande quantidade de água ajuda a ressaltar a representação poética da decadência dos sobrados e da pobreza dos moradores dos mangues, tendo em vista que ambos secam, em meio às águas. Decadência construída também pelo uso do substantivo calça, cujos significados, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, são: reboco feito com cal ou argamassa, resíduos de residências feitas com materiais de alvenaria, em desabamento ou já demolidas.

A decadência ganha ainda mais destaque se for levado em conta que, segundo Gilberto Freyre, “*A nobreza da casa estava principalmente nos elementos mais duradouros de sua composição: pedra e cal, adobe, telha, madeira de lei, grade de ferro. Mas estava também na elevação do edifício: sobrado, na sua vastidão: casa-grande*”²⁹⁶. O que está sendo considerado é a decadência de toda uma estrutura de poder e sua transferência (na medida do possível, conservadora) entre as gerações. Posicionamento político de quem (João Cabral) buscava ressaltar que nenhum poder está imune à dissolução histórica. Eis o motivo por que, em nenhum momento de *O cão sem plumas*, estão figurados poeticamente os elementos conservadores que encontramos,

²⁹⁵ O seguinte trecho de Josué de Castro pode ser sugestivo e revelador da expressão “cidade de rolha”, como achado poético usado para dar conta de características físicas de Recife. “*A cidade assenta nas terras baixas de uma extensa planície aluvional que se estende desde as costas marinhas, frisadas, em quase toda sua extensão por uma linha de arrecifes de pedra, até uma cadeia irregular de outeiros terciários, que a envolvendo em semicírculo, a separa das terras mais onduladas do interior. É essa planície constituída de ilhas, penínsulas, alagados, mangues e pauis, envolvidos pelos braços d’água dos rios que, rompendo passagem através da cinta sedimentar das colinas, se espraiam remansosos pela planície inundável. Foi nesses bancos de solo ainda mal consolidado – mistura ainda incerte de terra e de água – que nasceu e cresceu a cidade de Recife, chamada cidade anfíbia, como Amsterdão e Veneza, porque assenta as massas de sua construção quase dentro da água, aparecendo numa perspectiva aérea, com seus diferentes bairros flutuando esquecidos à flor das águas*” (cf. CASTRO, 1957a:208-209).

²⁹⁶ Cf. FREYRE, 2003:299.

por exemplo, em Freyre, em jogos de palavras como “sobrados já burgueses e ainda patriarcais” e “ainda patriarcais embora já burgueses”²⁹⁷.

Na estrofe seguinte, o conhecimento “sem pluma” (assim, no singular) refere-se ao saber bacharelesco, mais uma vez. Saber incapaz de conhecer e explicar a vida dos homens que não ostentam sinais heráldicos de distinção. Nesses versos, Cabral lançou mão de novo recurso: o uso sucessivo de “mais além” redefine a pobreza como processo espoliativo²⁹⁸ que avança pelos aspectos mais exteriores (sobrados, mocambos feitos com palha, chapéu, camisa) - ausentes, como sinal de homens e mulheres despossuídos – até a própria identidade (nome). Espoliação material e simbólica.

As três estrofes que se seguem podem ser lidas como esforço que o poeta faz para apreender poeticamente a condição espoliada dos mangues.

*Porque é na água do rio
que eles se perdem
(lentamente
e sem dente).
Ali se perdem
(como uma agulha não se perde).
Ali se perdem
(como um relógio não se quebra).*

*Ali se perdem
como um espelho não se quebra.
Ali se perdem
como se perde a água derramada:
sem o dente seco
com que de repente
num homem se rompe
o fio de homem.*

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

²⁹⁷ Ibidem, 385, 405.

²⁹⁸ Lúcio Kowarick definiu assim o conceito de espoliação: *é a somatória de extorsões que se opera pela inexistência ou precariedade de serviços de consumo coletivo, que juntamente ao acesso à terra e à moradia apresentam-se como socialmente necessários para a reprodução dos trabalhadores e aguçam ainda mais a dilapidação decorrente da exploração do trabalho ou, o que é pior, da falta desta*” (cf. KOWARICK, 2000:22).

A primeira estrofe é particularmente desconcertante, sobretudo nos sexto e oitavo versos, em que seu tom negativo, com o emprego do “não”, quebra a linearidade²⁹⁹. As estrofes versam sobre a precariedade da existência no mangue, representada por vidas que não são ganhas, mas sim perdidas. Trata-se da figuração do posicionamento ideológico alinhado ao comunismo (mais contundente nas cartas), pois é uma forma de negar o jargão burguês do ganhar a vida com o suor de seu trabalho. No mangue figurado por João Cabral, a opção do poeta ressaltou não o caráter construtor do trabalho, mas seus matizes negativos, ou seja, a super-exploração que subjuguava a população pobre de Recife, sobretudo se levarmos em conta que, em 1938, apenas 8,69% dos mocambos eram de propriedade de seus moradores (não pagavam nem pelo chão). Eis outras duas freqüências significativas em termos de forma de propriedade: 42,75% eram próprios, porém seus moradores pagavam pelo chão; 33,82% eram alugados³⁰⁰.

A referência à super-exploração foi baseada, muito provavelmente, na discussão de Josué de Castro sobre os malefícios da pobreza e da miséria, com os reflexos que provocava na saúde (precária) de boa parte da população da capital pernambucana. Aqui deve ser dado destaque para a menção feita, no poema, aos problemas dentários, que aparecem no livro *Geografia da Fome*, e são figurados poeticamente no quarto verso (pessoas sem dentes). Segundo Castro, a área do nordeste açucareiro tinha os piores dentes do país, situação agravada pela carência de cálcio na alimentação básica da população³⁰¹. A super-exploração, de difícil representação poética, foi problema que Cabral tentou solucionar, mais uma vez, com nova imagem acerca da desumanização (desfiguração) da vida: a ruptura do fio de homem. Tal desfiguração foi / é levada ao paroxismo na terceira estrofe, na qual a perda da fala, os gestos defuntos e o olhar paralítico sugerem a morte propriamente dita.

Nas últimas duas estrofes da segunda parte do poema, João Cabral fez uso da indistinção entre rio, lama, terra e homem, reforçando, assim, a manifestação de sua perplexidade diante do que lia a respeito das condições

²⁹⁹ Suzana Vernieri interpreta essa ruptura do encadeamento lógico como traço da criação poética, afinado aos princípios do surrealismo, que tinha como aspecto central a inserção do absurdo como instrumento de construção poética e manifestação da subjetividade (cf. VERNIERI, 1999:110-111).

³⁰⁰ Cf. LIRA, 1996:182.

³⁰¹ Cf. CASTRO, 1953:121.

de vida do Recife. Aqui, não se trata mais do saber do rio, mas de suas próprias incertezas. Ele se pergunta “*onde começa o homem / naquele homem*”. Seres humanos desfigurados pelo trabalho (ossos do ofício), pela dor, pelo sangramento, pelos problemas de saúde (ossos amolecidos). O homem pobre do nordeste é figurado como estando aquém da condição humana, seu corpo sendo mais frágil, incapaz de “*acompanhar o ritmo muscular do trabalhador das regiões de melhor alimentação do sul do país*”³⁰².

O braço mastigado pela moenda, que é e, simultaneamente, não é uma metáfora (pois muitas pessoas tiveram seus braços decepados em acidentes de trabalho, no manejo de maquinários de usinas de açúcar), é outro breve indício apresentado, dos efeitos físicos e sociais da monocultura açucareira.

Nesse poema, nota-se um homem particularmente sensibilizado, sobretudo, pelos estudos de Josué de Castro. É bem provável que Cabral tenha tido acesso aos textos desse autor, a julgar pelas pistas que buscamos depreender a partir do cotejamento entre *O cão sem plumas* e algumas passagens do livro de seu conterrâneo, tão dedicado ao estudo dos fatores constitutivos da fome como fenômeno social. Pelas minúcias que notamos em seu poema e pelas incertezas inscritas em seus versos, arriscamos dizer que João Cabral de Melo Neto realizou uma espécie de poesia de gabinete, valendo-se de textos de quem lá esteve (Josué de Castro) e perscrutava as condições de vida dos moradores do mangue.

A relação Castro-Cabral é digna de receber tratamento mais detido, a fim de desdobrarmos sua análise. Para isso, seria preciso mais pistas (sobretudo epistolares) que nos oferecessem condições para re-construir analiticamente o intercâmbio entre os dois pensadores. Entretanto, encontramos uma carta de Josué de Castro, enviada a João Cabral, em 7 de janeiro de 1964, postada em Genebra. Apesar dos quatorze anos que separam a missiva e o poema em questão, a correspondência é decisiva em termos do afeto e reconhecimento que Castro nutria por Cabral, e pelo desejo de realização de trabalho conjunto, sintoma de que Josué de Castro acompanhava a produção cabralina e Cabral, a produção de seu conterrâneo.

³⁰² Ibidem, 107-108.

Será realmente um grande prazer para mim tê-lo aqui para trabalharmos juntos e poder contar consigo em alguns projetos de trabalho que estou certo lhe interessarão. Projetos não só oficiais, mas de trabalho particular. Agora mesmo estou preparando um livro sobre o nosso Nordeste no qual, estou certo, Você poderá trazer uma preciosa colaboração. Já antes da sua designação, o Francisco Bandeira de Melo, que trabalha aqui comigo, andou procurando os seus livros para servir-me de subsídio ao trabalho que estou realizando. Com a sua presença aqui, êsse subsídio será bem maior.

Seus afazeres consulares (na Europa) e o próprio fato de que, decididamente, não tinha em mente enveredar pelas ciências humanas impunham barreiras que exigiam soluções criativas. Sua disposição de dialogar com a ciência (representada pelas obras de Castro e Freyre) também explica a forma (incerta e insegura) de seu poema sobre o Capibaribe que, na verdade, é revelador das dificuldades de um poeta que se esforçava muito para participar dos debates voltados para a discussão das mudanças e entraves que faziam do Nordeste tema de interesse público. Participar não era difícil. Participar como poeta era o desafio.

Capibaribe: desfiguração da paisagem e ontologia da luta do homem pobre

As duas partes restantes do poema, a *Fábula* e o *Discurso do Capibaribe*, são figurações acerca do uso da temática regionalista cujo ponto de fuga está direcionado para as inflexões poéticas criadas por Cabral, tendo resultado muito distinto se comparado àqueles encontrados em trabalhos como *Evocação do Recife* e *Recife Morto*. Simultaneamente, sobretudo no *Discurso*, depreende-se o esforço do autor para compor uma ontologia da luta do homem pobre, morador dos mangues, em Recife. Se, ao longo dos versos, os migrantes (do sertão ou das regiões canavieiras) foram representados como que esmagados pelas precárias condições de vida e trabalho na capital pernambucana (em exercício de re-elaboração poética da discussão levada a cabo por Josué de Castro), *O cão sem plumas* é encerrado como libelo centrado na vida e seu potencial de transformação política da sociedade e da individualidade.

No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Luís da Câmara Cascudo define fábula como “narrativa alegórica com função moral, tendo animais ou pessoas como personagens³⁰³”. Trata-se de gênero artístico popular incorporado a um poema com feição erudita muito evidente, mas muito pouco presente nos versos, tendo em vista que a cor forte dada à exploração sob a qual o homem pobre buscava re-criar sua vida atingiu como resultado certa imagem abstraída de elementos que seriam peculiares às manifestações populares daquela região. Na medida em que João Cabral de Melo Neto não realizou viagens com objetivos “etnográficos” (como o fizeram Mário de Andrade e Gilberto Freyre³⁰⁴), não tinha em mãos material necessário para que da região nos devolvesse uma imagem distinta.

Não se trata de afirmar que Cabral manifestasse ímpetos etnográficos ou mesmo que almejasse algo distinto. No momento, queremos apenas chamar a atenção para o fato de que a forma e a direção de sua trajetória, ou melhor, a maneira como seu itinerário pessoal se combinava com as direções sociais da vida, no tempo em que lhe coube viver, teve repercussões na composição do poema aqui analisado.

Os dois primeiros parágrafos da *Fábula* retomam a temática das feições do Recife no sentido físico propriamente dito, mas também simbólico, tendo em vista uma cidade cercada, de um lado, pelas regiões açucareiras e pelo sertão e, de outro, pelo mar, rumo à Europa. Civilização e barbárie. Mas a maneira como Cabral constrói Recife poeticamente pode ser interpretada como a produção de uma desfiguração, que devolve ao leitor uma cidade absolutamente destituída de viés turístico ou, mesmo, de sentimentos envolvidos na produção cultural de uma cidade lírica. Definitivamente, ao lermos *O cão sem plumas*, podemos perceber o esforço de suscitar um modo de ver (o Recife) oposto àquele contido no projeto de Freyre³⁰⁵, por exemplo,

³⁰³ Cf. CASCUDO, 2002: 223.

³⁰⁴ Um bom trabalho sobre a relação entre viagens e construção de certas imagens de cidades, com viés contrastivo entre os itinerários de Mário de Andrade e Gilberto Freyre, foi escrito por José Tavares Correia de Lira (Cf. LIRA, 2005). Para uma comparação entre os itinerários de Mário de Andrade e Gilberto Freyre, com repercussão em suas respectivas obras, cf. MELLO E SOUZA, 2005:49-70).

³⁰⁵ Oposição que continuaria por longo tempo, a julgar pela forma como Roger Bastide leu o poema *Dois Paramentos*, de 1960. Em carta postada em Paris, em abril de 1961, Bastide manifesta seu desejo de escrever texto sobre esse poema na *Chronique du Mercure*, antecipando sua impressão de versos “anti-Gilberto Freyre”. Aliás, oposição retomada antes, quando da publicação de *O Rio (ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à*

repleto de evocações sentimentais definidas na luta (política) para manter uma cidade que era remodelada no bojo de projetos de redefinição urbana³⁰⁶.

*A cidade é fecundada
por aquela espada
que se derrama,
por aquela
úmida gengiva de espada.*

*No extremo do rio
o mar se estendia,
como camisa ou lençol,
sobre seus esqueletos
de areia lavada.*

Nas duas quadras mostradas acima, o cenário litorâneo (tão caro, e explorado à exaustão como mote dos empreendimentos ligados à indústria do turismo³⁰⁷) é absolutamente despojado de adjetivos e referências que sugiram postura evocativa, nostálgica. O tema da espada é retomado, ou seja, diz respeito aos rios que cortam a cidade e são constitutivos de sua paisagem e sua história, essa cidade transformada (“fecundada”) pelos fluxos migratórios que redefiniram o Recife quantitativa e qualitativamente. Entretanto, da mesma forma que a população pobre foi evocada em exercício de abstração no qual

cidade do Recife), em 1953. Numa das estrofes, é clara a contraposição ao sociólogo, autor do *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, de 1934. Eis a 49ª estrofe do poema:

*Casas de lama negra
há plantadas por essas ilhas
(na enchente da maré
elas navegam como ilhas);
casas de lama negra
daquela cidade anfíbia
que existe por debaixo
do Recife contado em Guias.
Nela deságua a gente
(como no mar deságuam rios)
que de longe desceu
em minha companhia;
nele deságua a gente
de existência imprecisa,
no seu chão de lama
entre água e terra indecisa (cf. MELO NETO, 1999:138).*

³⁰⁶ Cf. LIRA, 2005: 145,159-160.

³⁰⁷ Obviamente, em 1950, é anacronismo falar em indústria do turismo, sobretudo em termos do significado contemporâneo dessa realidade. Contudo, as mudanças urbanísticas pelas quais a cidade do Recife passou, nos anos 1920, já sinalizavam na direção de transformações ligadas às exigências do desenvolvimento da economia em moldes capitalistas, de modo que eram lançadas as bases favoráveis à transformação das praias, das festas e das comidas típicas em mercadoria turística (Ibidem, 158).

ganha destaque o pauperismo, o Recife de *O cão sem plumas* é destituído de particularidades (locais específicos, marcos históricos) que sugiram uma cidade concreta. Nada mais anti-turístico do que a visão do mar como camisa ou lençol, cujos movimentos intermitentes presentes nas ondas cobrem esqueletos de areia. Ou mesmo a idéia mar como bandeira estendida, em exercício de analogia entre suas tremulações e as oscilações do oceano.

As quatro estrofes seguintes, entre parênteses, funcionam como desdobramento das duas primeiras. Trata-se de explicação na qual João Cabral de Melo Neto cria imagens interessantes para representar poeticamente os movimentos das ondas batendo nas praias, como se buscasse exercitar as possibilidades estéticas de quem se posiciona diante do oceano, contemplando-o. Imagem aérea (moderna), possibilitada graças à aviação, de onde o autor imaginou a vastidão do mar e o filete dos rios recifenses desaguando no litoral.

Como a cidade, com feições metropolitanas, é espaço físico e social que desafia os sentidos humanos, pois repleta de estímulos intelectuais e sensoriais, *O cão sem plumas* carrega (e é carregado de) imagens em que cheiros e sons recebem tratamento poético. O barulho das ondas “roendo” a praia; o cheiro (incenso) do mar e sua acidez. Temos um rico mosaico encerrado com a personificação do oceano, com boca e estômago. Entretanto, paradoxalmente, o recurso à personificação, que serve bem à apreensão poética do movimento das águas, desemboca na vida e carne de estátua. Vida coisificada, silenciada, visto que sempre diz a mesma coisa (no constante e monotonamente geométrico movimento de idas e vindas das ondas).

Dessa forma e inusitadamente, a fábula de Cabral introduz sua crítica a certo viés poético (parnasiano, bacharelesco), cujos adeptos aparecem como poetas puros polindo esqueletos. Essa poesia, com estrutura formal tão refinada e tão fechada em si mesma, a ponto de se fossilizar, era incapaz de renovar-se ante os desafios postos pela constituição da modernidade em território brasileiro. Poetas silenciados pelos novos desafios da história e das condições literárias constituídas pelo modernismo em suas diversas facetas regionais.

(Como o rio era um cachorro,

*o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo do curso
- ou do mastro – do rio.*

*Uma bandeira
que tivesse dentes:
que o mar está sempre
com seus dentes
e seu sabão
roendo suas praias.*

*Uma bandeira
que tivesse dentes:
como um poeta puro
polindo esqueletos,
como um roedor puro
elaborando esqueletos,
o mar,
com afã,
está sempre outra vez lavando
seu puro esqueleto de areia.*

*O mar e seu incenso,
o mar e seus ácidos,
o mar e a boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que come e se come,
o mar e sua carne
vidrada, de estátua,
seu silêncio, alcançado
à custa de sempre dizer
a mesma coisa,
o mar e seu tão puro
professor de geometria.)*

Nos três parágrafos a seguir, desse verdadeiro prisma que é *O cão sem plumas*, vale destacar os feixes que iluminam o fluxo migratório (figurado pelo movimento do rio) em direção ao Recife, mas de maneira que a cidade surge como local hostil ao homem simples (mendigo, “cão”), vindo do sertão ou das áreas açucareiras. As incertezas envolvidas na ida para a grande cidade (no movimento de pessoas desenraizadas) apontam para o sentimento de medo. O viés comunista de João Cabral surge, mais uma vez, na crítica à igreja, muito provavelmente, como já vimos em capítulo anterior, aguçada pelo peso dessa instituição na Espanha.

Nesse conjunto de estrofes, o mar representa as elites, a visão bacharelesca, voltada para a Europa e cega para a vida dos brasileiros que vivem ou às margens do processo de modernização do Recife ou, quando mergulhados no processo de modernização, estão submetidos a um processo

de proletarização no qual a vida é defendida a duras penas, como era o caso da capital pernambucana analisada por Josué de Castro, nos anos 1930 e 1940.

Mas aqui já vislumbramos pequenos indícios do que dissemos ser a ontologia da luta do homem pobre. Se a cidade (repleta de hostilidades) parece cerrar suas portas para os mais pobres, surge, pela primeira vez, a possibilidade de mobilização popular, que *“pode crescer e explodir, / como uma ilha, / uma fruta”*. Pela primeira vez, os moradores do mangue não são figurados pela lama colada à pele, esmagados pelas precárias condições de vida do Recife, nos anos 1940 e 1950. Irrompe a imagem da ilha e da vitalidade da fruta. O poema transforma-se em libelo, em exortação à mobilização, preparando sua luta (*“de água parada, / de fruta parada”*).

*Mas antes de ir ao mar
o rio se detém
em mangues de água parada.
Junta-se o rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve.*

*Junta-se o rio
a outros rios.
Juntos,
todos os rios
preparam sua luta
de água parada,
sua luta
de fruta parada.*

Designamos ontologia a postura de Cabral que chega ao final de seu poema forjando peculiar perspectiva sobre a vida em geral (e não sobre uma paisagem específica, circunstancial), representada em suas possibilidades de auto-transformação. Em seus últimos versos, homens e mulheres são apresentados como atores sociais políticos, capazes de forjarem seu próprio discurso e defenderem a fala como atributo imprescindível ao ingresso na esfera pública. Inesperadamente³⁰⁸, ao menos pela toada que nos

³⁰⁸ A estrutura de montagem de *O cão sem plumas* apresenta similitudes com o inesperado forjado historicamente no processo de metropolização das cidades, nas novas condições de ação e de discurso, e, portanto, de realização do “infinitamente improvável”, como diz H. Arendt. Dizemos isso porque, quando tudo parece conspirar contra a população pobre do Recife, como se falhassem a esperança e as chances concretas de construção de uma vida mais digna, o poema sofre inflexão direcionada à capacidade de ação política (histórica)

acompanhava na leitura dos versos, os “cães” são (pelo menos, parecem ser) capazes de ação política.

Inesperadamente, o mangue deixa de ser o local da onipresença da lama. Esse aspecto inusitado surge na quadra montada como espécie de silogismo dedutivo, mas sem qualquer lógica: se o rio é um cão e o mar, uma bandeira, então o mangue é uma fruta. Fruta cujo sabor adocicado (não podemos deixar de pensar na produção açucareira, montada sobre a monocultura latifundiária, e suas conseqüências sociais) inverte a polaridade até então dominante, de modo que, gota a gota, a exploração deixa entrever a floração alegre, popular, capaz de fazer frente ao domínio das classes detentoras do poder. A postura política de João Cabral de Melo Neto, apesar de muito bem cifrada, era evidenciada.

*(Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aqueles mangues
são uma enorme fruta:*

*A mesma máquina
paciente e útil
de uma fruta;
a mesma força
invencível e anônima
de uma fruta
- trabalhando ainda seu açúcar
depois de cortada -.*

*Como gota a gota
até o açúcar,
gota a gota
até as coroas de terra;
como gota a gota
até uma nova planta,
gota a gota
até as ilhas súbitas
aflorando alegres.)*

O último conjunto de versos, intitulado *Discurso do Capibaribe*, é a revelação da ontologia propriamente dita. Ontologia do ser humano, nas condições concretas da vida no Recife. Ontologia diretamente ligada aos movimentos migratórios como processos que alteram radicalmente as condições de vida das pessoas neles envolvidas e da própria cidade. No

transformadora, que nos parece semelhante à conceituação da filósofa alemã a respeito da ação política e da capacidade de vir a público (cf. ARENDT, 2000: 190-191).

mesmo tempo em que as pessoas vindas do sertão ou das áreas açucareiras dão visibilidade às condições de vida da população do interior (que vivia em relativo isolamento), graças às suas histórias, a ida para Recife (cada vez mais remodelada em termos metropolitanos) engendra, na e pela produção (de mercadorias e de pessoas desligadas do mercado ou mesmo ligadas de formas precárias), novas formas de pobreza e miséria, dessa vez, não mais “ocultas” nos rincões distantes da vida urbana.

O migrante insere-se no mundo da grande cidade, com seus atos e suas palavras. Altera as feições urbanas, abre novos desafios de interpretação da realidade social. Sua identidade (e a das pessoas que vivem na metrópole) passa por redefinições, pois esta só se forma na relação com o outro. O crescimento demográfico tornava os mungues o outro dos intelectuais, o outro de João Cabral. A cidade redefinia-se como outro de si mesma, de suas tradições, sua feição holandesa, européia. Não se trata de Haussmannização, mas não podemos deixar de citar Benjamin, quando se referiu ao desconforto que Paris causava em seus moradores, a ponto de não mais se sentirem em casa, mesmo em terra natal. Longo processo de tomada de consciência do caráter desumano da capital francesa³⁰⁹.

Nessa ontologia, vislumbramos elementos que remetem à discussão de Hannah Arendt³¹⁰ (como já sugerimos em breve nota) acerca das articulações entre ação e discurso. A aparição dos migrantes, diante da nova realidade da vida em Recife, remodelava as condições de vida, a realidade do mundo, garantida pela presença mútua de homens e mulheres em certa conformação sócio-histórica (no caso, a cidade de Recife dos anos 1940). Encerrar o poema com o discurso do Capibaribe é transpor para o plano da poesia reformulações sociais e urbanas, no seio das quais se engendravam novos atores sociais que só poderiam ter existência pela ação e pelo discurso.

O próprio Cabral estava submetido a essa lógica. Longe do Brasil, suas experiências de distanciamento e desenraizamento devem ter sido fundamentais para a inflexão contida no poema que estamos analisando.

³⁰⁹ Cf. BENJAMIN, 2007: 64.

³¹⁰ Apoiamo-nos especificamente no capítulo “Ação”, do livro *A condição humana*, para buscar apreender os vínculos entre o trabalho de João Cabral e o processo social ao qual ele precisa ser relacionado, segundo exigências da perspectiva analítica que buscamos sugerir (cf. ARENDT, 2000: 188-259).

Ligada a essas experiências, sua leitura do discurso de Gilberto Freyre e, fundamentalmente, do discurso de Josué de Castro incitou-o a depreender e criar novas possibilidades de fazer poético e de participação como homem de letras.

Distante do Brasil, tendo de lidar com a experiência do desenraizamento (distância em relação às pessoas e locais que funcionam como base significativa para a formação da identidade pessoal e de sua permanência ao longo do tempo, sob pena de o “eu” se desfazer), o escritor não consegue ocultar a dupla angústia, presente em seus versos,: angústia do desterro, à qual tentava responder pela memória (e pelas cartas, como vimos), e angústia em relação ao nordeste que depreendia no debate sobre a questão da fome (aguda, incômoda, chocante). Esses dois aspectos estão figurados nas duas primeiras estrofes da quarta parte do poema.

*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.*

*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.*

Na primeira estrofe, o movimento dá-se de fora pra dentro, em direção à intimidade (sob a pele). Esforço de identificação entre o escritor e uma realidade que não é a sua propriamente dita, sobretudo por causa das separações de classe que o afastavam da população pobre da qual tentava manter-se próximo, pelo menos em termos de sensibilidade. Nesse sentido, está cifrada também a postura literária que já parecia defender com unhas e dentes: literatura aberta à vida, mais especificamente, à vida do outro de

classe, dos migrantes nordestinos. Avesso da literatura torre de marfim. *Pedra do Sono* já ficou para trás.

O incômodo causado pela vida (em seu potencial transformador) mescla-se ao incômodo de escritor desafiado a lidar poeticamente com novos problemas para os quais os exercícios de corte surrealista apresentavam-se como impróprios. Vida que incomoda sonho, sono e silêncio.

*O que vive
incomoda de vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se
roupas de nuvens.
O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
como um cão, um homem,
como aquele rio.*

Chegamos a transcrever um trecho de crítica, na qual Antônio Houaiss falou da necessidade de representar o homem do Capibaribe sem cifras, caso se quisesse tomá-lo como objeto central de construção poética. No efeito prismático que vislumbramos nesse poema, análogo às nuances do processo de transformação pelo qual passavam o Brasil, Recife e a própria trajetória de João Cabral de Melo Neto, a estrofe seguinte constitui certa des-metaforização a partir da qual as camadas de lama e as imagens de cães, rios e frutas são arrancadas, uma a uma (como cascas de cebola), até que se atinja o núcleo da ontologia sugerida nos versos: o homem propriamente dito, concreto, mais espesso do que qualquer representação literária que dele se faça.

*Como todo o real
é espesso.
Aquele rio
é espesso e real.
Como uma maçã
é espessa.
Como um cachorro
é mais espesso do que uma maçã.
Como é mais espesso
o sangue de um cachorro
do que o próprio cachorro.
Como é mais espesso
um homem
do que o sangue de um cachorro.
Como é muito mais espesso
o sangue de um homem*

do que o sonho de um homem.

*Espesso
como uma maçã é espessa.
Como uma maçã
é muito mais espessa
se um homem a come
do que se um homem a vê.
Como é ainda mais espessa
se a fome a come.
Como é ainda muito mais espessa
se não a pode comer
a fome que a vê.*

O escritor vai se desfazendo de todo o repertório de que se valeu para construir *O cão sem plumas*. O rio, o cão (cachorro), o sangue, tudo cai por terra até que, destituído de qualquer exercício de abstração, Cabral nos deixa com o homem concreto, com suas necessidades e com sua fome, muito mais aguda na sociedade sob o desenvolvimento desigual da sociedade capitalista, visto que a lógica da mercadoria produz objetos e imagens, em grande esforço para criar o desejo de adquirir as novidades do novo mundo. Não obstante, a ponte entre o desejo e o consumo não é facilmente transposta. Situação aguda quando a imagem é consumida (está em todos os lugares, nas vitrines), mas não o objeto propriamente dito (fome que vê, mas não pode saciar-se). Não podemos esquecer-nos aqui do poema *Canto ao homem do povo Charlie Chaplin*, de Drummond, e dos seguintes versos:

*Não há muitos jantares no mundo, já sabias,
e os mais belos frangos
são protegidos em pratos chineses por vidros espessos.
Há sempre o vidro, e não se quebra,
há o aço, o amianto, a lei,
há milícias inteiras protegendo o frango,
e há uma fome que vem do Canadá, um vento,
uma voz glacial, um sopro de inverno, uma folha
baila indecisa e pousa em teu ombro: mensagem pálida
que mal decifras. Entre o frango e a fome,
o cristal infrangível. Entre a mão e a fome,
os valos da lei, as léguas. Então te transformas
tu mesmo no grande frango assado que flutua
sobre todas as fomes, no ar; frango de ouro
e chama, comida geral
para o dia geral, que tarda³¹¹.*

O poema é encerrado com a idéia da espessura da realidade, retomando a articulação entre homens e a paisagem (não-)metropolitana do

³¹¹ Cf. ANDRADE, 2001: 194.

mangue recifense. Águas de fluxo lento, visto que poluídas na metamorfose da cidade e também pelo lançamento dos dejetos oriundos dos processos de fabricação do açúcar nas modernas usinas do interior³¹². A figuração da indistinção entre essa água pegajosa, a lama dos mangues, as moradias dos trabalhadores pobres recifenses e seus próprios corpos, é marca de criação literária na qual estão inscritos os sinais do primeiro grande esforço de João Cabral de Melo Neto para revelar sua sensibilidade em relação à distribuição desigual das chances de vida na sociedade brasileira, particularmente em Pernambuco. Ali, a perversa combinação entre forças modernizadoras e arcaizantes criava condições sociais favoráveis à re-produção da desnutrição como o mais grave indício da peculiar exploração, cuja contundência tornava a imagem do homem anfíbio particularmente significativa em termos da desumanização à qual Cabral buscava dar forma literária e contra a qual tentava sustentar alguma esperança.

*Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por sua paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas.*

*E espesso
por sua fábula espessa;
pelo fluir
de suas geléias de terra;
ao parir
suas ilhas negras de terra.*

*Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida,
como uma fruta
é mais espessa
que sua flor;
como a árvore
é mais espessa
que sua semente;
como a flor
é mais espessa
que sua árvore,
etc. etc.*

*Espesso,
porque é mais espessa a vida que se luta*

³¹² Cf. CASTRO, 1953: 111; FREYRE, 2004: 71.

*cada dia,
o dia que se adquire
cada dia
(como uma ave
que vai cada segundo
conquistando seu vôo).*

CONCLUSÃO

*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.*

Trecho de *O Rio* (1953)³¹³

Difícil a tarefa de esmiuçar a trajetória e os versos de João Cabral de Melo Neto, repletos de nuances pessoais, sociais e estéticas, todas elas pródigas em peculiaridades que sinalizam desdobramentos infindos.

Ao menos em parte, os obstáculos lançam suas raízes na dificuldade de articulação entre os espaços sociais nos quais esse filho de Pernambuco transitou e os espaços literários em que, no fim das contas, deixou sua marca autoral. Nesse itinerário de vida, Cabral sofreu as repercussões da decadência familiar (articulada à derrocada do Nordeste açucareiro). Foi obrigado a fazer escolhas e forjar uma senda na qual fosse possível dar conta das exigências da vida, não sem grandes angústias e incertezas. Cultivou o desejo de se tornar homem de letras, em estado situado em região marcada por sem-número de romances, escritos em meio a significativas transformações sociais, políticas, econômicas e urbanísticas. Literatura norteada por aspectos geográficos, psicológicos e sociais, muitos deles vertidos em material estético usado na tessitura dos textos.

Ele escolheu ir para o Rio de Janeiro, mas essa já era a trajetória de inúmeros escritores, por ser a cidade em que estava sediada a estrutura do Governo Federal, com todas as possibilidades de trabalho, ligadas à burocracia

³¹³ Cf. MELO NETO, 1999:142-143.

estatal (submetida a intensas modificações, sobretudo a partir dos anos 1930). No Rio, concentravam-se também inúmeros jornais, livrarias e editoras. Mesmo assim, manter-se no itinerário percorrido por tantas pessoas não era garantia de sucesso, ainda mais em momento marcado por várias e intensas mudanças, em meio às quais os indivíduos viam seus trabalhos e suas esperanças serem destruídos, mas tentavam reconstruí-los quando era possível.

A vida de João Cabral de Melo Neto transcorreu e foi construída em meio ao longo e complexo processo de modernização do Brasil, que tinha como significativa característica o movimento. Sensação de movimento aflorada no torvelinho de remodelações das condições sócio-históricas de produção da vida e da arte (e da literatura em particular). Nesse ínterim, os fluxos migratórios tiveram papel fundamental na vida material e simbólica da sociedade, em termos nacional e local. Em meio à construção de nossa modernidade, salta aos olhos a circulação de pessoas, coisas e idéias. Cabral foi migrante e, portanto, teve de lidar com sua condição de desterrado (confessada em missivas e versos), condição partilhada por milhares de nordestinos que tiveram de abandonar a terra natal, a fim de não deixar a vida e a esperança esmorecerem.

Migração, angústia e esperança foram transfiguradas em versos, mais ou menos na mesma toada da vida. À medida que os deslocamentos se impunham como constrangimentos aos quais parecia quase impossível não se submeter, mais a migração ficava incrustada em seus anseios poéticos, em suas linhas escritas. Sem falar que representações estéticas de vidas em trânsito já haviam se tornado cânones nas literaturas nacional e mundial. Não custa lembrar a última e inusitada palavra que encerra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa: *travessia*.

Nesse sentido, os poemas de Cabral podem ser lidos como sinais reveladores de seu itinerário biográfico e social, versos em que se condensam infinitos indícios que nos desafiam a forjar caminhos analíticos capazes de dar conta de todos os aspectos ligados aos problemas sociais e sociológicos envolvidos na relação entre literatura e sociedade, ainda mais quando falamos de poesia, que impõe a questão da forma (talvez) com mais força, se comparada a outros arranjos literários.

João Cabral de Melo Neto deixou o Rio de Janeiro, em direção à Europa. Maior a distância de sua terra natal, maior a presença dos temas regionais em sua literatura. Migrante ele também, desenvolveu trajetória distinta (desde sua origem) daquelas que marcaram a vida de tantos trabalhadores que deixaram para trás o lar, em direção a outros locais, sobretudo as grandes metrópoles. Não obstante as distâncias sociais, Cabral teceu literatura em que demonstrava cumplicidade e interesse pelos destinos dos retirantes e dos moradores dos mangues. A despeito de todo seu esforço em construir, em cartas e entrevistas, a imagem de poeta absolutamente orientado pelo racionalismo, dedicado à literatura como ofício artesanal (como se a produção de versos fosse similar à tecelagem ou ao manuseio da argila), seus versos estão repletos de sensibilidade e, porque não dizer, medo (esse sentimento tão humano). Medo que, a despeito de todas as distâncias sociais, sempre tende a nos desarmar. Com sorte, ele também nos humaniza, como fez João Cabral de Melo Neto, no esforço de apreender poeticamente um drama humano, ora em libelos quase políticos, ora em *conselhos* literários, dados para não esmorecer a esperança. Para que as distâncias sociais não fiquem tão grandes, a ponto de pessoas, localizadas em posições extremas, não conseguirem mais ver no outro o humano.

ARQUIVOS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivos

Arquivo da Academia Brasileira de Letras (ABL)

Arquivo-Museu da Literatura Brasileira (AMLB), da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Referências Bibliográficas

A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo, Ed. Paulus, 2001.

ALONSO, Angela. *Problemas e escolhas na reconstrução da biografia de Joaquim Nabuco*. 2008, 15p.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Sentimento do Mundo*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2007.

_____. *A rosa do povo*. São Paulo:Rio de Janeiro, Ed. Record, 2001.

ANTELO, Raúl. As revistas literárias brasileiras. Disponível em: http://www.cce.ufsc.br/~nelic/Boletim_de_Pesquisa2/texto_raul.htm.

Acesso em: 24 de set. 2008.

Anuário Brasileiro de Literatura. Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti/Zélio Valverde, 1937-1944.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo, Editora 34, 2005.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003.

_____. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo, EDUSC, 2001.
- ATHAYDE, Félix de. *Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto*. Mogi das Cruzes, Rio de Janeiro; Nova Fronteira, Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- AZEVEDO, Fernando de. *A Cultura Brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. Brasília, Editora UnB, 1963.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, Francisco de Assis (org.). *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- _____. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral*. Tese de livre-docência na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, apresentada na FFLCH-USP, São Paulo, 1973.
- BASTOS, Elide Rugai. *As criaturas de Prometeu: Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira*. São Paulo, Ed. Global, 2006.
- BAXANDALL, Micahel. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo, Cia. das Letras, 2006.
- BEEVOR, Anthony. *A batalha pela Espanha: a guerra civil espanhola (1936-1939)*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. As BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo, Duas Cidades: Ed. 34, 2004.
- Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.
- CAMPOS, Regina Salgado (org.) *Sergio Milliet*. São Paulo, Ed. Global, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. São Paulo: Rio de Janeiro, Ed. Duas Cidades: Ouro sobre Azul, 2004.

- _____. “Prefácio”. In: MICELI, Sergio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Cia. das Letras, 2001.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. vol.2. Belo Horizonte:Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 1997.
- _____. “Poesia ao Norte”. *Folha da Manhã*, 13/06, p.5, São Paulo, 1943.
- CARDOZO, Joaquim. *Poesias completas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e contadores: folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2000.
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de Tudo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2006.
- CASTRO, Josué de. *Ensaio de geografia humana*. São Paulo, Brasiliense, 1957a.
- _____. *Documentário do Nordeste*. São Paulo, Brasiliense, 1957b.
- _____. *Geografia da fome*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1953.
- CASTRO, Ruy (org.) *Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “Política e sociedade na obra de Sérgio Buarque de Holanda”. in: CANDIDO, Antonio (org.). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 1998.
- DIDEROT, Denis. *Carta sobre o comércio do livro*. Rio de Janeiro, Casa da palavra, 2002.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de “Envelhecer e morrer”*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
- SCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2001.
- FAORO, Raymundo. “Sérgio Buarque de Holanda: analista das instituições brasileiras”. in: CANDIDO, Antonio (org.). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 1998.
- FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas*. São Paulo, Cia. das Letras, 2006.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O espírito e a ação: ensaios inéditos*. Rio de Janeiro, ABL, 2005.

- FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil*. São Paulo, Ed. Global, 2004.
- _____. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo, Ed. Global, 2003.
- Fundação Joaquim Nabuco. Josué de Castro. Disponível em:
<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=307&textCode=4228&date=currentDate>. Acesso em: 24 set. 2008.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo, Cia. das Letras, 2008.
- GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “Presença inquietante”. *in: Caderno Mais! – Folha de S. Paulo*, 27 de janeiro de 2008.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo, Cia. das Letras, 1999.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra*, vol. 1. São Paulo, Cia. das Letras, 1996a.
- _____. *O Espírito e a Letra*, vol. 2. São Paulo, Cia. das Letras, 1996b.
- _____. *Raízes do Brasil*. Cia. das Letras, São Paulo, 1999.
- HOUAISS, Antônio. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.
- KOWARICK, Lúcio. *Escritos urbanos*. São Paulo, Ed. 34, 2000.
- LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo, Ed. 34:Duas Cidades, 2004.
- _____. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, Ed. 34:Duas Cidades, 2000.
- LEVINE, Robert. “Pernambuco e a Federação Brasileira, 1889-1937”. *In: CARDOSO, Fernando Henrique [et al]. O Brasil Republicano, vol. 1: estrutura de poder e economia*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.
- LIMA, Luis Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.
- LINS, Álvaro. *A glória de César e o punhal de Brutus*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1963a.

- _____. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1963b.
- LIRA, José Tavares Correia de. “Naufrágio e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol 20, nº 57, fev., São Paulo, 2005.
- _____. *Mocambo e cidade: regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado*. Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, 1996.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. “Manifesto do partido comunista”. *in*: REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). *O manifesto comunista 150 anos depois*. São Paulo:Rio de Janeiro, Ed. Fundação Perseu Abramo:Ed. Contraponto, 1998.
- MASSI, Augusto. *Militante bissexto: o crítico Prudente de Moraes, Neto*. Tese apresentada ao Depto. de letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP, São Paulo, 2004.
- MELLO E SOUZA, Gilda. *A idéia e o figurado*. São Paulo, Duas Cidades:Editora 34, 2005.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1999.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário Literário Brasileiro*. Rio de Janeiro, LTC Editora, 1978.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese: ensaios de lírica*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Cia. das Letras, 2001a.
- _____. “Mordaça Poética”. *in*: *Jornal de Resenhas – Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14 de abril de 2001b.
- MONTERO, Teresa (org.). *Correspondências: Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. São Paulo, Ed. UNESP, 2005.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte:São Paulo, Itatiaia:EDUSP, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.

- PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo, Ed. 34, 2003.
- PIERUCCHI, Antônio Flávio et al. *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*, vol. 11. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.
- PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.
- PRADO, Antonio Arnoni. “No Roteiro de *Raízes*”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Cia. das Letras, São Paulo, 2006.
- _____. *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2004.
- PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: São Paulo, Ed. Record, 2000.
- RESENDE, Otto Lara. Borboletas & Solecismos. **Revista USP**, São Paulo, n. 2, junho/julho/agosto, 1989. Disponível em:
<http://www.usp.br/revistausp/02/ottolresende.php>. Acesso em: 23 set. 2008.
- RONCARI, Luiz. *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Ed. UNESP, 2007.
- SANCHES NETO, Miguel. “Vinícius de Moraes. O Poeta da Proximidade”. in: SILVA, Alberto da Costa e (org.). *O Itamaraty na cultura brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro, Rocco, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, Duas Cidades: Ed. 34, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1999.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-1964)*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 2007.

- SIMMEL, George. "As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, 11(2): 577-591, 2005.
- SOARES, Lucila. *Rua do Ouvidor 110: uma história da Livraria José Olympio*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora:FBN, 2006.
- STEEN, Edla, van. *Viver & Escrever*. Porto Alegre, L&PM Editores, 1981.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo, Cia. Das Letras, 2006.
- _____. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira:Casa de Rui Barbosa, 2001.
- VAINSENER, Semira Adler. Estácio Coimbra. Fundação Joaquim Nabuco. 15 jun. 2003. Disponível em <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=302&textCode=799>. Acesso em: 23 set. 2008.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini T. "Formação do Romances Brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas)". Disponível em "Memórias de Leitura" <http://www.unicamp.br/iel/memoria>. Acesso em 30 set. 2006).
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1998.
- VERNIERI, Suzana. *O Capibaribe de João Cabral em O cão sem plumas e O rio: duas águas?* São Paulo, Annablume, 1999.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007.
- WEBER, Max. *Ciência e Política: duas vocações*. São Paulo, Ed. Cultrix, 2004.
- WEBER, Max. *Economía y sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)