



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 3 | JUL-SET 2020

“FESTA NA CASA-GRANDE”, UM POEMA DE RIGOR ÉTICO & ESTÉTICO



“FESTA NA CASA-GRANDE”, A POEM OF ETHICAL AND ESTHETIC RIGOR

Robson Deon
Universidade Tecnológica Federal do Paraná, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 24/05/2020 ● APROVADO EM 27/06/2020

Abstract

This paper has as object of studying a poem by the modernist poet João Cabral de Melo Neto, entitled ‘Festa na Casa-grande’ (**Dois Parlamentos**, 1960). Critical and socially engaged, this poetic work deals with social situations experienced in the Brazilian Northeast, particularly the social figure of sugarcane workers. Understanding the poem as of interactionist bias between the reality perception and the poetic construction, the central purpose of this paper is to explore how the writer’s aesthetic and formal concerns converges with his ethical commitment in face of the social reality in Brazilian Northeast.

Resumo

Este trabalho tem como objeto de estudo um poema do escritor modernista João Cabral de Melo Neto intitulado “Festa na Casa-grande” (**Dois Parlamentos**, 1960). De teor crítico e engajado, a obra trata de situações sociais vivenciadas no Nordeste brasileiro, particularmente a figura social dos cortadores de cana. Entendendo o poema a partir de um viés interacionista entre a percepção da realidade e a construção poética, o propósito central deste artigo é explorar como se dá o entrelaçamento entre a preocupação estética e formal do escritor com o seu compromisso ético diante da realidade social nordestina.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Brazilian poetry. João Cabral de Melo Neto. “Festa na Casa-grande”. Ethics. Esthetics. Poetics.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira. João Cabral de Melo Neto. “Festa na Casa-grande”. Ética. Estética. Poética.

Texto integral

Introdução

Antonio Candido afirma que a literatura brasileira é marcada por um fato primordial: o impulso nacionalista sempre motivou os escritores brasileiros. Transcorridas as correntes literárias no Brasil, chega-se a 1922 e irrompe o Modernismo, com propostas de mudanças radicais em relação ao passado e aos parâmetros do fazer artístico. Não obstante, o crítico é preciso ao apontar a permanência do impulso nacionalista: “A partir de 1922 o escritor desafogou; [...] pôde definir um papel mais liberto, mesmo não se afastando na maioria dos casos do esquema traçado anteriormente — de participação na vida e aspiração nacionais.” (CANDIDO, 2006, p. 97)

João Cabral de Melo Neto (JCMN¹) se liga às constatações do crítico. O fato de o escritor ser nordestino foi-lhe determinante para a constituição de sua obra: os problemas locais e a complexidade social que pessoalmente presenciou determinaram a sua escrita, impulsionando nele uma necessidade de dar a expressão – no caso dele, poética – àquela realidade.

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

aspecto destrutivo, agressivo, fustigante, que não é acolhedor, mas o inimigo do homem, que condiciona e aprisiona o indivíduo num drama existencial agudo.

Ferreira Gullar, em ensaio com o tema da arte em relação com a sociedade, intitulado **Vanguarda e Subdesenvolvimento** (1978), também discute uma questão essencial, que é a necessidade de veiculação da produção da arte e da estética ao seu entorno histórico e social, demonstrando que o conceito de “vanguarda” estética em um país subdesenvolvido deve ser pensado de modo diferente que nos países desenvolvidos da Europa. O autor atenta para o perigo de a arte, no caso discutido por ele, a Vanguarda, ser pensada exclusivamente pelo viés esteticista e formalista e, por isso, desvinculando-se da realidade nacional, “como se o processo artístico constituísse uma história à parte, desligada da história geral dos homens” (GULLAR, 1978, p. 20).

Mais do que isso, Gullar é perspicaz ao assinalar a realidade brasileira como fator de arte: “Mas o processo social brasileiro [...] tornou insustentável a defesa de posições meramente esteticistas, a partir de 1961-62. [...]” (GULLAR, 1978, p. 20). Muita da produção literária de nosso país assenta-se nessa base, a saber, “a história geral dos homens” desta nação, bem como “o processo social brasileiro”. Todavia, o engajamento necessário da arte em um país subdesenvolvido, conforme Gullar, não deve se dar de qualquer modo, com desleixo e descompromisso estético, postura que se origina daquela crença radical que entende a arte como mero instrumento político-partidário ou panfletário; o que, sem dúvida, a desqualifica em sua natureza essencial, pois a arte, pela sua natureza sublime, transcende questões de ordem ideológica ou partidária.

Para pensar essas relações e nuances, e desvendando um pouco mais da poética cabralina, que em grande medida vem pautada pela preocupação estética e formal mescladas ao compromisso ético, social e político do escritor, segue uma análise aprofundada do longo poema “Festa na Casa-grande”.

Cassaco de engenho: o trabalhador da cana

Festa na Casa-grande é feito a partir de condições sócio-históricas bem marcadas, e diante das quais JCMN se posiciona com um olhar crítico agudo. Quanto a isso, Bosi afirma sobre o livro **Dois parlamentos** (1960), no qual está inserido o poema “Festa na Casa-grande”:

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

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

Quanto à sua estrutura geral, o poema se perfaz numa métrica rigorosa do início ao fim, de maneira que o texto é todo distribuído com exatidão nas mesmas configurações de verso e estrofe; por isso, trata-se de um texto absolutamente geométrico em que o uso da forma fixa impera. Nas estrofes desse poema, os versos são feitos em hexassílabos, apresentando rimas toantes, sendo JCMN um ferrenho adepto dessas rimas, uma das grandes marcas estilísticas do autor. Um ponto a se notar, também, diz respeito ao valor das rimas: no geral, o texto é constituído de rimas pobres (*sertão/verão, miolo/forro, criança/cana, mortiço/brilho, velho/esqueleto*).

Haveria algum motivo para o poeta elaborar o poema a partir de rimas pobres? Uma hipótese possível seria o fato de ele tratar de um tema em que se abordam seres vitimados pela pobreza e, com o estigma de penúria social corrosiva, o uso de rimas pobres seria usada no intuito de sintonizar-se com essa mesma realidade tratada. Assim, isso revela uma atitude em que forma e conteúdo se mesclam num mesmo objetivo temático e de sentido. De igual modo, a regularidade métrica idêntica – reproduzida ao longo de todo texto – representa de alguma forma o próprio processo de reificação de que são vítimas aqueles indivíduos, os quais perderam as marcas de qualquer individualidade, passando a se repetir em série, nos mesmos padrões e aspectos, visto estarem todos reduzidos a uma mesma condição social degradante.

Aqui em “Festa na Casa-grande” (2007, p. 255-264)² trabalha-se apenas uma única figura central, que é precisamente a do cassaco de engenho. Mas a que a definição do cassaco de engenho se refere precisamente? Tomando apenas a palavra cassaco, especialmente em Pernambuco, ela serve como uma designação popular para o gambá; além disso, Bossi aponta para uma origem africana do termo, em que *Kasakana* significa “trabalhar, fazer qualquer coisa sob o império da fome ou de outras necessidades”. (HOUAISS apud BOSI, 2004, p. 195). A construção “cassaco de engenho”, como aparece no poema, constitui uma expressão generalista (um tipo social geral sem abstração de marcas individualistas) e significa a designação de um tipo social, um coletivo, que são os trabalhadores das plantações de cana-de-açúcar.

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

– O cassaco de engenho,
o cassaco de usina:

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

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

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

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

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

Agora, “O cassaco de engenho/ quando é mulher:”. A metáfora que surge aqui é a de um saco vazio que, paradoxalmente, mantém-se erguido: “É um saco vazio/ mas que se tem de pé”. Percebe-se que o verso contraria aquela máxima popular, *saco vazio não para em pé*. Na estrofe, o sentido dessa contradição nos remete ao fato de a mulher nordestina arrancar forças de onde aparentemente não há, de sobreviver mesmo não tendo condições para tal. Adensando a metáfora, a mulher é

apresentada como um tipo de saca especial, um saco de açúcar; contudo, por sê-lo esvaziado, há o absurdo de não “[...] ter/ açúcar ensacado”. JCMN desenvolve a imagem de um saco que não consegue desenvolver a função que lhe é própria, pois não é capaz “de conservar, conter”, “um saco como feito/ para se derramar”. A imagem do saco de açúcar, que contudo não tem qualquer açúcar, e que não obstante se mantém de pé, revela uma ideia duplicada sobre essa mulher: de maneira um tanto inexplicável, ela se mantém viva (‘de pé’) quase que milagrosamente, visto não ter condições de alimentação adequadas para tal; acrescente-se a isso que a imagem do saco sem conteúdo também alude a uma exterioridade sem interioridade, ao vazio interior do ser que, pelas circunstâncias, tornou-se reificado, algo que afinal vai repercutir em todo o poema.

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

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

Assim, a casa de taipa em ruína é a imagem do cassaco de engenho quando velho: a metáfora serve para dar o sentido de fragilidade da vida do cassaco de engenho idoso, uma vez que, como taipa em ruína, sua débil força já se esgotara com os anos e pelo trabalho deteriorante das plantações de cana; como a vitalidade do

velho rapidamente se esvai, vence no prazo, resta-lhe apenas reduzir-se à sua última estrutura, à faxina da taipa, que é a própria metáfora para o seu esqueleto que, embora estrutura de uma construção, relaciona-se curiosamente à imagem da morte e não da vida. Como diz o poeta, o velho não goza a vida: antes, se apressa a descarnar sua textura e feição pobres e humanas; já que fora um ser humano de taipa, resta-lhe tão somente apressar-se a esqueleto, a imagem derradeira que, afinal, o representa.

Após apresentar as caracterizações do cassaco nas figuras da criança, da mulher e do velho, o poeta elabora quatro estrofes mais específicas, em que aborda o cassaco do engenho em duas dimensões de diferenciação, em que se contrapõem a visão do cassaco visto de longe e a sua real feição quando visto de perto, de modo mais detalhado. A primeira dessas estrofes se abre com o seguinte mote:

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

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

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

A estrofe seguinte abre-se assim:

- O cassaco de engenho
de longe é de osso e carne:
- De perto é que se vê

que de outra qualidade.
(MELO NETO, 2007, p. 257)

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

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

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

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

O ponto intrigante dessa estrofe diz respeito à contraposição do corpo do cassaco de engenho frente aos objetos que o rodeiam, com os quais afinal trabalha. Enquanto ele, o cassaco, não dispõe de nenhum fulgor, os objetos com que trabalha possuem um brilho que lhe é superior, e que ele não consegue sequer imitar. Embora o trabalhador da cana use ou maneje esses objetos, não são capazes de incorporar, ou ao menos refletir em si, o brilho que eles possuem. Por ser um corpo mortício, opaco e baço, ele nem ao menos consegue apreender “[...] com os aços/ de uma usina, seu brilho”; não pode refletir o brilho do cobre nas “tachas em que mexe/ nos engenhos banguê”; tampouco consegue encarnar o brilho “do cabo das enxadas/ que ele enverniza em seco/ com a lixa da mão áspera”. Assim, acontece uma clara inversão: enquanto o homem é obliterado e desvanecido pelo eu poético, os utensílios com que trabalha – o aço das usinas, o cobre das tachas e o cabo das enxadas – adquirem um valor maior, sendo colocados numa condição superior ao próprio cassaco de engenho. Contudo, cabe ressaltar que, por exemplo, o brilho do cabo das enxadas só pode ser atingido graças à força de trabalho do cassaco, pois

aquele só pode se revelar pelo atrito contínuo das mãos misturado ao suor laborioso do cassaco. Ou seja, é como se o cassaco entregasse o seu brilho, humano, às enxadas, à ordem das coisas, que, por fim, passam a ser mais relevantes que ele próprio.

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

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

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

Uma vez apresentadas as figuras iniciais da criança, da mulher e do velho – marcando as etapas de vida do cassaco – e depois as quatro estrofes em que ocorre a visão à distância do cassaco de engenho, a qual serve de negação da percepção de quando o mesmo é visto de perto, o poeta agora elabora mais quatro estrofes em que passa a apresentar circunstâncias e momentos específicos da existência dos trabalhadores da cana, a saber: 1) quando está dormindo; 2) quando não está dormindo; 3) quando está no trabalho; 4) quando não está no trabalho.

Para a primeira situação, a de quando o trabalhador da cana está dormindo, tendo suas merecidas horas de descanso após o árduo trabalho diário nos canaviais e(ou) usinas, JCMN consegue transmitir uma negatividade excêntrica: o cassaco de engenho é um indivíduo incapaz de sonhar. Nos versos, o sono figura como ambiente feito de um vácuo sombrio, e nunca como um lugar desejável de se estar. Se, na vida concreta, o cassaco é vítima da dominação, da exploração da mão de obra até o extremo, em que os trabalhadores são privados de liberdade efetiva, não dispendo de privacidade e de intenções próprias, esperar-se-ia que, ao menos durante o sono, ele dispusesse – mesmo que inconscientemente – de alguma forma de liberdade e privacidade mais efetivas, na qual a sua mente estivesse pelo menos apta a elaborar

conjecturas e divagações, sonhos e pensamentos; momento em que o sono, portanto, pudesse funcionar como um refúgio da maçante realidade que condiciona os trabalhadores dos canaviais; as horas de repouso seriam uma forma de descanso da fadiga extrema e uma compensação pela falta de liberdade das horas da vigília, despendidas num trabalho desgastante, mal remunerado e sem perspectivas. O cassaco de engenho, contudo, não pode nem sequer desfrutar disso, pois ele é um ser “[...] incapaz/ de sonhos privativos”.

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

E quando o cassaco não está dormindo? A versão negativada da existência, que afinal vai dominar todo o poema, não deixa de também ditar o tom dessa estrofe. O cassaco de engenho, quando está acordado, continua ainda assim embebido como que por um sono que o encharca: “É como se seu sono/ ainda o encharcasse, limo”. Acordar significa estar em plena lucidez, ativo, fora do estado de sonolência, mas esse estado de consciência é algo que o cassaco não consegue alcançar: a estrofe vai afirmar que, quando ele não está dormindo, não significa que esteja desperto: “é apenas que caminha/ onde o sono é mais raso”. O poeta aponta para um marasmo que embebe seu existir, coisa que afinal “não tem como evitar”, e é esse mesmo marasmo (denotando apatia, prostração e paralisação) que o impede de “[...] subir/ à consciência seca”. As imagens que JCMN traz para retratar a imagem do cassaco quando não está dormindo estão atadas ao sono, ao estado de sonolência, pois esse indivíduo “nunca acorda de todo: anda sempre nos pântanos/ do sono, por seu lodo”.

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

o último tacho”. Assim, o ambiente de trabalho dos trabalhadores da cana configura um espaço de padecimento e de mal-estar.

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

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

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

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

Ao primeiro caso, o cassaco de engenho é posto como antítese de uma casa de purgar, que, nos engenhos, seria o lugar onde o açúcar mascavo era purificado ou branqueado, deixando de ter a coloração do açúcar mascavo ou escuro. Para esse processo, usava-se o barro, mais precisamente formas de barro onde se depositava o açúcar mascavo a fim de, pela lavagem com água, retirar-se as impurezas e clareá-lo. A casa de purgar é um processo em que, para parafrasear o poema, se “faz brancamente”, pois o açúcar que era amarelo-escuro se torna cristalizado e branco. Contudo, na estrofe, o cassaco é o avesso da casa de purgar, da ação de purgar (purificar), pois torna tudo amarelo: “O cassaco de engenho/ faz amarelamente/ toda coisa que toca/ tocando-a simplesmente”. Como visto em estrofe anterior, o cassaco é metaforizado por um barro baço, opaco e mortiço. A mesma imagem do barro é aqui retomada, mas agora no intuito de contrapô-la ao barro usado para branquear o açúcar: o cassaco “é o contrário do barro/ das casas-de-purgar”, visto que ele “purga tudo ao contrário”. Nos versos, o cassaco é caracterizado como uma espécie de indivíduo virulento, que nunca purga, apenas contamina as coisas com sua impureza: “Como barro, se infiltra,/ mas deixa tudo barro./ Limpa tudo do limpo/ e deixa em tudo nódoa:/ A que há em sua camisa,/ em sua vida, no que toca”.

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

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

poderia significar o vigor, o poder, ou qualquer coisa de teor positivo; tão-somente é a cor anunciadora do declínio e da morte desse indivíduo. O amarelo do cassaco continua sendo “intenso” e “agudo”, mas unicamente do ponto de vista negativo, e se diria até que ele não é apenas “difícil de atenuar”, mas impossível de se atenuar, pois a cor amarela é uma mácula permanente em toda a existência do cassaco de engenho.

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

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

Mas a negatividade desse azul fantasioso logo assoma: o “ambiente azul acalma e tranquiliza, embora não tonifique, ao contrário do verde, porquanto fornece apenas uma evasão sem sustentação no real, apenas uma fuga que, a longo prazo, se torna deprimente” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2019, p. 107). É efetivamente o que acontece ao cassaco: o efeito da aguardente é demasiado breve, durando apenas o tempo de ação da bebida; toda a esperança da cor azul logo se inverte ao ser engolida por uma cor mais intensa que lhe nega em absoluto: “Ao

cassaco de engenho/ depois o azul é roxo:/ Já em vez de ir-se ao Sul/ deseja é ir-se morto”. A cor azul se transforma no roxo, e o desejo de ir ao sul se converte no desejo de morrer. Por fim, regressando da fantasia momentânea e não tendo mais nenhuma forma de evasão respaldada pelo azul irreal, resta-lhe defrontar-se novamente com a sua condição crucial, sinalizada pelo amarelo, a cor ontológica inescapável que circunscreve toda a sua existência: “Por fim, inevitável,/ volta a vida amarela:/ No amargor amarelo/ da ressaca que o espera”.

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

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

“O cassaco de engenho/ quando doente-com-febre”. Novamente, o poeta recorre a uma diferenciação contraditória, como aquela entre longe *versus* perto, mas agora é a contraposição fora *versus* dentro. A temperatura da febre, o seu calor, induz preliminarmente a uma conotação positiva que a voz do poema infunde ao cassaco: “Por fora, se se toca/ no seu corpo de gente:/ Se pensa que a caldeira/ dele afinal se acende”. A presença da febre como que sugere acender algo naquele indivíduo que sempre fora identificado com o apagado e o mortício. Contudo, essa voz, por ser capaz de penetrar na interioridade da personagem social, logo desfaz essa primeira impressão positiva, revelando como é o estado do cassaco se este é tocado por dentro: “Se vê que, se é caldeira,/ nem tem assentamento”. Além da imagem da caldeira, o poeta lança uma outra maior, a do próprio engenho como um todo, mas de um engenho decadente, remetendo-nos à ideia da decadência do ciclo da cana-de-açúcar, o que faz ressoar José Lins do Rego nos romances que retratam o ciclo da cana, em especial **Fogo Morto** (1943): “Que se é engenho, é/ de fogo frio ou morto:/ Engenho que não mói,/ que só fornece ao outros”.

“O cassaco de engenho/ quando vai morrendo”. Quando ele está agonizando, à beira da morte definitiva, acontece um fenômeno singular, e que até agora fora inatingível à existência do cassaco: ele passa a adquirir algum lume inesperado e sua opacidade é finalmente extinta: “Então seu amarelo/ se ilumina por dentro”. O amarelo como que se explode em um feixe de luz interna que, iluminado desde

dentro, traz uma limpidez à carne do cassaco, que passa então a figurar uma transparência em seu aspecto; como elementos comparativos, esse indivíduo se assemelha à transparência do cristal, só que “anémico”, e também à transparência da cera, ou mesmo àquela que é “própria de qualquer vela”. Porém, essa vela, a imagem de sua transparência, é também a própria anunciação de sua morte, “em cuja ponta/ plantam a chama que o vela”. Assim, se, por um lado, a transparência elide a dualidade dentro *versus* fora, por outro, ela é uma translucidez que não promove qualquer guinada positiva ao encerramento do poema: a transparência do cassaco não desvela nada de significativo em si, mas absolutamente o contrário: só serve para revelar um dentro esvaziado, como exposto na penúltima estrofe, que segue na íntegra:

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

O sepultamento do cassaco, desfecho do poema, é um sepultamento do próprio nada, a marca contínua desse indivíduo. Não é simplesmente o nada em que ele, morto, se tornara; afinal, o signo do nada sempre fora a expressão de sua existência. Contudo, nesse momento derradeiro, o nada se amplifica de maneira radical. O cortador de cana, morto, é metaforizado na imagem do próprio caixão que o transporta; ele é como um caixão vazio que, nessa ocasião, precisou ser “metido dentro de outro”. Mas, de que natureza é essa morte? Quais os possíveis elementos vitais que foram aniquilados nesse indivíduo por ocasião da morte? A resposta surpreende: o fenômeno da morte, quando acontece ao cassaco, é simplesmente uma “[...] morte de vazio” que não implica nada, perda nenhuma; como, desde sempre, tudo estivera perdido, tudo sempre fora regido pelo império da carência e da necessidade, a morte é apenas um resultado nulo de subtrações de zeros. Portanto, por ela não matar nada de significativo, chega-se a uma conclusão que aflige o leitor, a uma espécie de tragédia às avessas: por ser morte de vazio, o cassaco, então, é um homem oco, “ei-lo que não tem dentros”³.

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

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

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

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

qual se queimam acúmulos de lixos e resíduos imprestáveis, e até mesmo prejudiciais e perigosos.

Após os vermes roerem os ossos que, frágeis, desfazem-se em giz, o vento do canavial completa a faxina. Tendo uma vida reduzida à fadiga e à exploração, a uma condição amarela do existir, esperar-se-ia que o cassaco, vinda a morte, pudesse finalmente encontrar algum descanso, e até se cogitaria a possibilidade de o mesmo adentrar os umbrais do transcendente para ali encontrar algum amparo. Porém, também essa possibilidade lhe é negada, e esse indivíduo não pode sequer dispor da aspiração da natureza humana pelo sagrado, o desejo pela continuação da vida além-túmulo; mesmo após uma vida de pobreza e de declínio social, o transcendente lhe é vedado, chegando-se, portanto, ao ápice da nadificação do cassaco no poema, ao nada absoluto que se resume na inexistência total do indivíduo tanto no plano físico quanto no metafísico.

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

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

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

Essa posição em que a voz vinda da Casa-grande rebaixa e aniquila o cassaco em vida é semelhante ao que José Lins do Rego efetua na prosa: ao evocar os engenhos decadentes em sua obra-prima, **Fogo morto**, o autor constrói personagens que figuravam como “senhores que viviam entre delírios de soberba, acre desprezo pelo pobre e, a tudo sobrepairando, o fantasma da morte. Para esse

beco sem saída valia a “ideologia” destrutiva do ressentimento.” (BOSI, 2004, p. 205). De forma semelhante,

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

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

Considerações finais

“Festa na Casa-grande” se desenvolve naquele binômio maior, advindo da intrínseca relação que o autor estabelece entre a arte da linguagem poética e a sociedade, o poeta em face do social, e não do que poderiam ser os seus sentimentos interiores ou subjetivos. Percebe-se que JCMN teve como grande força motriz criadora o seu próprio instinto de nacionalidade, o que, afinal – como constado por Candido (2011; 2006), é uma constante na história da literatura nacional e dos grandes escritores brasileiros. Dar expressão poética às figuras sociais dos trabalhadores da cana é incorporar à literatura o testemunho de um local e oferecer expressão literária a uma identidade social específica do país.

Num processo dialético ímpar, o poeta se abstrai da preocupação formalista e esteticista de sua fase inicial, desvencilhando-se do aspecto interior do poema para lançar um olhar atento ao exterior, à realidade circundante de um país

subdesenvolvido que, como frisou Gullar (1978), exigia (exige) a atenção daqueles artistas sérios e comprometidos com algo de verdadeiro, devido mesmo à carga de miséria e o abismo da desigualdade social que impera no país. Contudo, essa postura cabralina não significou o abandono da preocupação estética e formal por parte do autor, muito menos uma poesia meramente panfletária, partidária ou ideológica; significou que apenas a dimensão técnica da construção do poema abriu espaço e se mesclou à apreensão do exterior, do conteúdo social. E é nisso que se define a dialética criadora de JCMN, pois, no poema, dois lados – aparentemente opostos – (interior/exterior, forma/contéudo, preocupação estética e social) interagem constantemente, até ao ponto de se unificarem no corpo da obra.

Também, há um movimento (paradoxal e controverso, sem deixar de ser dialético) de morte e vida, que é uma marca de JCMN. Todavia, em “Festa na Casa-grande” a situação não é revertida como em “Morte e vida severina” (1955), para fazer aqui um breve contraponto ao seu poema de maior repercussão. No poema ora analisado, o sentido é sempre mantido no polo negativo: os signos convergem para um fim trágico que é incontornável, e todo o texto é uma enunciação/afirmação da morte em vida que, irremediavelmente, ao contrário de “Morte e vida severina”, não deixa de acontecer e se consumir. Definitivamente, constrói-se o cassaco como um homem sem alma, “o homem de menos”, mero “[...] resíduo de vida orgânica que traz em si o desfazimento da morte, é ser para o nada.” (BOSI, 2004, p. 197). Pelo processo de coisificação e nadificação constantes no texto, dir-se-ia que toda a tessitura do poema exhibe assim um “anti-humanismo” ferrenho, pois o cassaco apenas se assemelha ao ser humano, mas, no fundo, não o é: em seu centro, ele é apenas “coisa de nada” (BOSI, 2004, p. 204) destinada ao nada existencial.

Se em “Morte e vida severina” a afirmação da vida eclode e ganha força ao final, em “Festa na Casa-grande” o caminho é o do esvaziamento, da escassa vida que vai mingando cada vez mais, o trânsito do pouco ao nada; ali, o homem não encontra forças em lugar algum e nem dentro de si (e quando parece encontrar uma aparente esperança, ela é enganosa e falsificada, feita dos delírios da aguardente que bebe), sendo por fim engolido pela natureza, pelo ambiente externo que o escraviza e o aniquila.

De modo geral, o poema pode ser considerado um grande telescópio poético sobre o espectro do social do Nordeste brasileiro, pois revela agudamente as condições de vida de figuras sociais reais, o que contribui a uma leitura crítica do Brasil em forma de poesia. Contrariando a premissa de um eu lírico como tradicionalmente entendido, o poema não se desenvolve a partir da subjetividade de um sujeito lírico envolto em sentimentos e divagações próprias; ao contrário disso, é como se o eu lírico se perfizesse na configuração de toda uma coletividade de indivíduos submetidos às mesmas condições existenciais.

Ademais, neste trabalho, seguiu-se a rota proposta por Compagnon (2009), para o qual os estudos literários devem ser considerados pelo viés da história e do contexto histórico. Com o estudioso, constatou-se que a beleza da obra, o seu valor estético, foi precisamente condicionado pelos fatos históricos e sociológicos presentes no poema. No dinamismo do texto poético, a realidade, em seu aspecto precário de miséria e de pobreza (enfim, de tudo o que se enquadraria aos parâmetros do disforme e do feio), é absorvida e – pela alquimia da linguagem –

também transfigurada, assumindo assim aquele valor do belo e do estético, caro à poesia.

Notas

1 Ao longo do texto se usará essa sigla para se referir ao nome do poeta.

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

3 Ao surgir essa construção no texto poético de JCMN, a de que o cassaco de engenho é um homem oco, sem “dentros”, não há como deixar de frisar o clássico e consagrado poema “Os Homens Ocos” (*The Hollow Men*, 1925), de T. S. Eliot. Ainda que escritos em circunstâncias bem diferentes, os dois poemas apresentam traços que os aproximam: ambos são escritos num tom ácido e contundente, amargo e forte, em que, no decorrer dos versos, verte-se a revelação de uma perspectiva negativa contínua em relação à figura humana. Por exemplo, no poema de Eliot, os homens também aparecem sem qualquer vigor ou brilho de personalidade, e estão como que destruídos; mesmo que estejam vivos, é como se já estivessem mortos, pois vivem imersos num niilismo degradante: “Nós somos os homens ocos/ Os homens empalhados/ Uns nos outros amparados/ O elmo cheio de nada. Ai de nós! (...) Fôrma sem forma, sombra sem cor/ Força paralisada, gesto sem vigor”. ELIOT, T. S. “Os homens ocos”. In: **T. S. Eliot: Poesia**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 133.

Referências

BOSI, Alfredo. Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, abr. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142004000100018&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 mai. 2020.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para citar este artigo

DEON, R. “Festa na casa-grande”, um poema de rigor ético & estético. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 3., 2020, p. 54-74.

Os Autores

ROBSON DEON é Mestre em Letras pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Campus Pato Branco, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL).